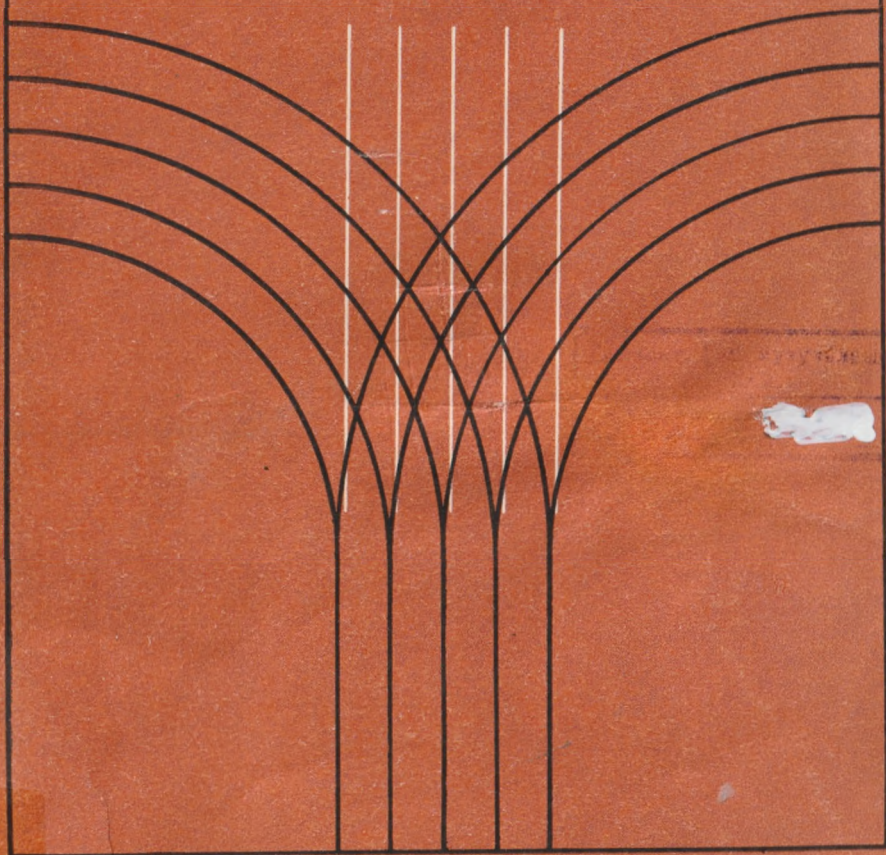


81.33
II

А.РЕЗНИКОВ

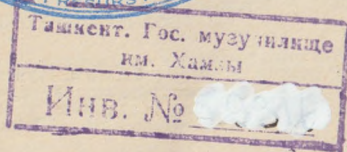
**О РОЛИ
МИРОВОЗЗРЕНИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ
КОМПОЗИТОРА**



РЗЧ.
Б
р-34

А. РЕЗНИКОВ

**О РОЛИ
МИРОВОЗЗРЕНИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ
КОМПОЗИТОРА**



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Ленинградское отделение

1975

Александр Матвеевич Резников
О РОЛИ МИРОВОЗЗРЕНИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА

Редактор В. В. Рубцова, Художник В. М. Фролов
Худож. редактор Т. С. Пугачева
Техн. редактор Р. Г. Ганкина
— Корректор Н. К. Яковлева

Подписано к печати 21/VII 1975 г. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Печ. л. 3,5 (3,5). Уч.-изд. л. 4,06. Тираж 5685 экз. Изд. № 1750. Заказ № 983. Цена 27 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение.
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126, Ленинград, Ф-126, ~~Инженерная ул.~~ ул., 14.

Р 90106—699 618—75
026(01)—75

© Издательство «Музыка», 1975 г.

≈ 1 ≈

Одна из существенных особенностей современной эпохи состоит в обострении идейной борьбы между противоположными социальными системами — капитализмом и социализмом. Эта борьба охватывает сейчас все сферы духовной жизни, проявляется в политике, философии, морали, науке. Особую роль при этом играет искусство, обладающее огромными возможностями воздействия на духовный мир человека.

Передовое искусство современности призвано выражать мысли и чувства миллионов людей, служить их идейно-нравственному и эстетическому воспитанию. Противоположный взгляд на искусство содержится в работах буржуазных идеологов. Они видят в художественном творчестве важнейшее средство выражения своих идей, способ отвлечения от актуальных проблем современности. Одна за другой появляются концепции, отрицающие познавательное и воспитательное значение искусства, утверждающие субъективистский произвол в выражении внутреннего мира художника. В этих условиях, как указано в Постановлении ~~ЦК КПС~~ «О литературно-художественной критике», основные задачи искусствознания и советской критики состоят в том, чтобы «...глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии»¹.

Первостепенное значение имеет также теоретическое исследование сущности художественного творчества, разработка основных категорий эстетики. К центральным категориям марксистско-ленинской эстетической науки относится понятие мировоззрения художника.

Анализ мировоззрения художника посвящены десятки работ советских и зарубежных авторов. Ученые связывают это понятие с целым комплексом важнейших социальных, психологических, гносеологических вопросов художественного творчества. Исследовать мировоззрение — значит проникнуть в содержание искусства, раскрыть его идейный смысл, воспитательные функции. Анализ мировоззрения выявляет общественную природу художественного творчества, связывает эстетику с социальной жизнью.

¹ ~~«Советская музыка»~~, 1972, № 2, с. 15.

С другой стороны, идейные позиции художника являются одним из факторов, определяющих содержание и формы познания в искусстве, своеобразие художественного мышления. Так в связи с изучением мировоззрения раскрываются гносеологические аспекты художественного творчества.

Еще одна — третья группа вопросов возникает при исследовании взаимодействия между мировоззрением и творческим процессом художника. Несомненно, большую роль в этом процессе играют индивидуальные склонности автора, его социальный и художественный опыт, конкретная творческая задача. Однако наиболее общие принципы подхода к материалу искусства и «работы» с ним непосредственно обусловлены мировоззрением художника. Поэтому необходимо разобраться в тех сложных и многообразных связях, которые складываются между его творческой деятельностью и идейными убеждениями.

Ценные традиции в постановке этих проблем сложились еще в домарксистский период развития эстетики в творчестве русских революционных демократов — Белинского, Герцена, Добролюбова, Чернышевского. Особый интерес представляет их стремление обнаружить специфические черты мировоззрения художника, связать данное понятие с идеологической и социально-психологической природой искусства. Столь многосторонняя характеристика мировоззрения давала возможность рассмотреть те характерные общественные условия, в которых формируется индивидуальность художника, определяются существенные черты его творческого метода. Анализ мировоззрения способствовал пониманию социальной сущности искусства.

Основополагающие идеи о природе художественного творчества и мировоззрении художника высказаны в работах К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина. Заслуга классиков марксизма состоит в том, что они впервые подчеркнули значение мировоззрения как направляющего элемента художественно-творческой деятельности, что позволило им глубоко вскрыть классовые корни искусства, его роль в революционном преобразовании общества. Мировоззрение влияет не только на замысел художника, но определяет также конкретно-образное его воплощение. Уделив особое внимание анализу противоречий в мировоззрении художника, Ф. Энгельс доказал, что они определяют противоречия и в самих произведениях искусства. Реалистические установки могут изменить первоначальный замысел художника, позволяют увидеть правду жизни и в том случае, когда мировоззрение отмечено противоречивыми и даже реакционными чертами. Классический пример глубокого понимания искусства, в частности, творчества Бальзака, дал Ф. Энгельс. Объясняя парадоксальный, на первый взгляд, факт противоречия между политическими убеждениями писателя и реальным смыслом его творчества, Энгельс писал: «В том, что Бальзак... вынужден был идти против своих собственных классовых симпа-

тий и политических предрассудков, в том, что он *видел* неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и в том, что он *видел* настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти, — в этом я вижу одну из величайших побед реализма и одну из величайших черт старого Бальзака»¹.

К. Маркс и Ф. Энгельс подчеркивали также значение художественных взглядов в мировоззрении писателя. Они впервые выдвинули важнейшее положение о типизирующих и идеализирующих тенденциях искусства, о «шекспировском» и «шиллеровском» типах творчества. Они не только обнаружили различие названных типов, но и объяснили, почему в современную им эпоху обращение художника к социальным темам требует понимания закономерностей общественной жизни. С этой точки зрения классики марксизма критиковали идеализирующие тенденции в творчестве писателей (на примере произведений М. Каутской, М. Гаркнесс, Ф. Лассаля).

В связи с проблемой мировоззрения художника Маркс и Энгельс впервые поставили вопрос о тенденциозности искусства. С понятием тенденциозности они связывали открытое, осознанное выражение классовых интересов в художественном творчестве. Конкретизируя это положение, Маркс и Энгельс предсказывали развитие в будущем социалистического тенденциозного искусства, служащего непосредственным интересам пролетариата. «Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического содержания... с шекспировской живостью и богатством действия будет достигнуто, вероятно, только в будущем и возможно, что и не немцами»², — писал Энгельс. Формирование в нашей стране и других социалистических странах революционного искусства блестяще подтвердило пророчество Энгельса: именно на социалистической почве стало возможным открытое выражение интересов передового класса в мировоззрении и творчестве художников.

Идеи Маркса и Энгельса о роли мировоззрения в художественном творчестве были развиты в работах В. И. Ленина.

В статьях о Толстом В. И. Ленин указал, что мировоззрение художника формируется под влиянием всей совокупности общественных условий и не всегда зависит непосредственно от социального происхождения творца. На протяжении творческого пути автор испытывает самые разнообразные социальные влияния. Различные классы общества стремятся привлечь художника на защиту своих интересов, пытаются формировать его

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., 1967, с. 8.

² Там же, с. 23. См. также высказывания Ф. Энгельса о социалистическом тенденциозном романе и социалистическом рассказе в письмах к М. Каутской и М. Гаркнесс (там же, с. 5, 6—8).

идейные взгляды и убеждения. С другой стороны, сам художник способен активно воздействовать на социальную жизнь, отбрасывать те или иные жизненные впечатления. В соответствии с этим его мировоззрение предстает как динамично развивающееся явление. С этой точки зрения внимание Ленина к творчеству Толстого представляет особый интерес, ибо писатель в знаменитой «Исповеди» сам отмечал переворот в своем мировоззрении. Этот переворот был обусловлен конкретно-историческими условиями подготовки первой русской революции, революции крестьянской по своему существу и характеру. Поэтому не случайно Толстой порывает со взглядами воспитавшей его дворянской среды и переходит на позиции крестьянского класса. Ленин впервые с огромной убедительностью фиксирует этот перелом во взглядах и творчестве писателя, доказывает, что его мировоззрение является отражением жизни миллионов русских крестьян на рубеже XIX—XX веков.

Противоречия в социальном положении крестьянства отразились во взглядах писателя. Как указывал Ленин, «противоречия во взглядах Толстого... — действительное зеркало тех противоречивых условий, в которые поставлена была историческая деятельность крестьянства в нашей революции»¹. Это ленинское положение сыграло важную роль в борьбе против либерально-политических и православно-религиозных толкований творчества Толстого, сводящих суть его произведений к выражению идеологии русского дворянства. Указанная мысль не потеряла свое значение и в наши дни, не позволяя отождествлять классовые позиции художника в искусстве и его классовое положение.

В. И. Ленин не только показал социально-исторические корни мировоззрения художника, но и впервые выдвинул идею о соотношении мировоззрения и таланта в искусстве. Вопреки распространенному в 900-х годах суждению о гениальности Толстого как художника и его слабости как мыслителя, В. И. Ленин сумел показать единство этих сторон творческой личности: противоречия в мировоззрении великого писателя отразились в противоречиях его творчества. Причем само мировоззрение В. И. Ленин отнюдь не склонен был представлять как «чистую» идеологическую конструкцию; он видел в нем целую систему взглядов, идеалов, настроений, оценок, иначе говоря, рассматривал в единстве идеологических и социально-психологических аспектов. Благодаря этому оказалось возможным охарактеризовать само искусство Толстого как «зеркало» не только идеологии, но и психологии тех или иных классов и социальных групп. Например, в произведениях Толстого пореформенной поры В. И. Ленин отмечал умение писателя «с замечательной силой передать настроение широких масс, угнетенных современ-

нам порядком, обрисовать их положение, выразить их стихийное чувство протеста и негодования»¹.

В. И. Ленин развил идею основоположников марксизма о социалистической тенденциозности искусства. В работе «Партийная организация и партийная литература» он выдвинул понятие «партийности» применительно к художественному творчеству. Это понятие означает свободное выражение в искусстве коммунистических идей, сознательное выступление против буржуазной идеологии. «В противовес буржуазным нравам, — писал В. И. Ленин, — 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»². Принцип партийности мировоззрения и творчества проявился в лучших произведениях советского искусства, определив их важнейшую идейно-воспитательную роль в обществе. В дальнейшем мы конкретизируем этот принцип на примере творческой деятельности композитора.

В разработку проблем мировоззрения художника внесли значительный вклад такие выдающиеся общественные деятели и критики, как Г. В. Плеханов, А. В. Луначарский, В. В. Воровский, Ф. Меринг, П. Лафарг, А. Грамши и др. Их работы интересны систематическим применением марксистского метода анализа действительности и, в частности, общественной жизни, к исследованию произведений искусства. В лучших трудах этих авторов доказано, что только марксистская теория искусства дает возможность глубоко и всесторонне раскрыть механизмы творческого сознания.

Советские и прогрессивные зарубежные исследователи развивают классические традиции марксистско-ленинской науки³. В работах многих советских ученых всесторонне раскрыта классовая природа мировоззрения художника, идеологическое содержание искусства. Изучение этих вопросов имеет большую социально-практическую ценность, поскольку выдвигает проблему

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 20.

² Там же, т. 12, с. 100.

³ Укажем лишь на некоторые работы последнего времени: Иванов А. И. Роль мировоззрения в творчестве писателя. Саратов, 1962; Гольденгрихт С. С. Искусство и мировоззрение. В сб. «Взаимодействие форм общественного сознания». М., 1964; Громов Е. С. Мировоззрение, мастерство, поиск в творчестве художника. М., 1965; «Роль мировоззрения в художественном творчестве». М., 1966; Корчагина Э. М. Формирование личности художника. Автореф. канд. дис. М., 1967; Антоненко В. Г. Мировоззрение и художественное творчество. Автореф. докт. дис. М., 1968; Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971. Лекция XV. «Художник»; Болотов С. А. Мировоззрение и социальная ответственность художника. Автореф. канд. дис. Ташкент, 1973 и др.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 210.

формирования творческого сознания художника. Вместе с тем в освещении проблем мировоззрения есть существенные недостатки. Нередко эта тема излагается декларативно, без необходимой конкретизации тех или иных положений. Во многих работах авторы не поднимаются до теоретического освещения темы. Особенно это касается таких важных вопросов, как партийность мировоззрения, роль социалистической идейности в творчестве художника. Редко рассматривается структура мировоззрения, не всегда учитываются классические положения о возможности противоречий между разными ее элементами. Методологические аспекты проблемы мировоззрения слабо используются в анализе сложных явлений современного буржуазного искусства. За рамками исследования подчас остается наиболее существенное: идейная сторона искусства, мировоззрение художника, порождающее его образный мир. Лишь в последнее время появились работы, подвергающие детальному анализу мировоззренческие основы творчества некоторых буржуазных художников¹.

В освещении проблем мировоззрения наблюдается и некоторая односторонность. Исследование этой категории, как правило, опирается на анализ художественного материала искусства слова. Показательно, например, что значительная часть работ о мировоззрении художника написана литературоведами. Подобный «литературоцентризм» приводит к тому, что многие существенные стороны исследуемого явления либо не затрагиваются вовсе, либо полученные на основе анализа литературного материала характеристики механически распространяются на разные виды искусства.

Особенно «не повезло» в этом отношении музыке. В советской музыкальной эстетике нет исследований, которые были бы специально посвящены мировоззрению композитора или исполнителя. Это, разумеется, не означает, что ученые обходят тему мировоззрения музыканта. Исследуя творчество того или иного композитора, изучая отдельные его произведения, искусствовед-марксист не может не затронуть этой темы. Однако зачастую анализ мировоззрения страдает односторонностью, поверхностным использованием случайных высказываний композитора².

¹ См., например, сб. «Модернизм. Анализ и критика основных направлений». М., 1969; «Кризис буржуазной культуры и музыка», вып. 1. М., 1972; вып. 2. М., 1973 и др. работы.

² Можно указать, например, на монографию Ю. А. Кремлева «Эстетические взгляды С. Прокофьева» (М.—Л., 1966), в которой отразились упрощенные, схематические представления автора о мировоззрении композитора. В печати уже отмечались основные недостатки этой работы: прямолинейное выведение особенностей «эстетической идеологии» Прокофьева из характеристик его личности (к тому же тенденциозно освещенных); непонимание характера эстетических высказываний композитора, их конкретной цели и смыслового контекста, в который они включены; отождествление эстетических воззрений композитора и объективного смысла его творчества и т. д.

Неразработанностью проблемы мировоззрения композитора в марксистской музыкальной науке пользуются буржуазная эстетика и музыковедение. Специфические особенности музыки, в частности, ее неизобразительный характер, нередко служили основой для идеалистических и вульгарно-материалистических интерпретаций музыкального творчества. Эти интерпретации имеют довольно прочные традиции, поэтому их критика является необходимой предпосылкой марксистско-ленинского анализа мировоззрения и личности композитора.

На протяжении столетий в истории эстетической мысли развивалось иррационалистическое понимание художественно-творческой деятельности. Основы этого понимания содержатся в произведениях видного представителя античного идеализма Платона.

Искусство, по Платону, отражает мир вещей, однако сами вещи являются лишь отпечатками божественных идей. Роль художника состоит в том, чтобы «переносить» идеи в творчество через изображение вещей. Художник не должен обладать сознанием или творческими потенциями, достаточно лишь «раствориться», слиться с божеством, подчинить себя его воле. Талант художника заключается в его способности служить своеобразным «медиумом» божественных идей. При этом творческий процесс обретает бессознательный иррационалистический характер. Подкрепляя свои рассуждения об искусстве наблюдениями над деятельностью художников, Платон приходит к выводу о том, что в творческом процессе проявляется особый «вид одержимости и неистовства — от Муз», который «охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества», вследствие чего «...творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых»¹.

В XVIII—XIX веках наряду с иррационалистической трактовкой художественно-творческого процесса широкое распространение получает психопатологическое понимание сущности искусства. Согласно этому пониманию творческие способности художника связаны с его психическим нездоровьем, врожденными аномалиями внутреннего мира. Показательны даже названия некоторых работ об искусстве, написанных в XIX веке: «Гениальность и помешательство. Параллель между великими людьми и помешанными» французского ученого Ц. Ломброзо (СПб., 1885), книга под аналогичным названием английского психолога Д. Селли², работа М. Нордау «Вырождение» (Киев, 1895) и др.

(см. об этом более подробно в статье М. Якубова «Об эстетике и этике». — «Советская музыка», 1969, № 4).

¹ Платон. Сочинения, т. 2. М., 1970, с. 180.

² Селли Д. Гениальность и помешательство. СПб., 1895.

В других случаях ученые-идеалисты стремились показать роль наследственных признаков, в частности, музыкальных способностей родителей и ближайших родственников композитора в формировании его таланта. Немецкий психолог О. Фейс, например, был убежден в том, что природа музыкальной одаренности кроется в благоприятной наследственности, ибо каждый «знает из окружающей обстановки, что ум и интеллигентность передаются в семье от производителя потомков нескольких поколений»¹. О. Фейс не только собрал обширные сведения о «музыкальных семьях», но и пытался установить связь наследственных признаков с врожденными или приобретенными психопатологическими особенностями музыкантов. Стремясь доказать, что наследственность и психобиологическая неполноценность являются необходимыми условиями таланта композитора, Фейс формулирует даже две важнейшие, с его точки зрения, задачи музыкальной науки: «1) установить, какие формы сумасшествия... встречаются у гениальных людей, и 2) исследовать, ... связана ли неизбежно с гениальностью известная степень вырождения»².

Рассуждения Фейса, Ломброзо и других авторов о творческой деятельности композитора характерны для целого направления в развитии идеалистической науки, пытающегося отождествить художника с душевнобольным. В дальнейшем представители психопатологического направления пытались лишь уточнить, подвести «научную базу» под рассуждения этих ученых. Показательны в этом отношении работы русского психолога В. Сегалина. Под его руководством в 20-х годах издавался так называемый «Клинический архив гениальности и одаренности». На страницах этого периодического издания печатались работы философов, психологов, врачей, психиатров, которые пытались создать теорию художественно-творческой деятельности на основе биологического подхода к человеку. Сам Сегалин опубликовал в этом издании, а также отдельными трудами несколько работ, посвященных музыкальной одаренности человека. Отметим среди них статью «Музыкальная одаренность и базедовизм»³ и книгу «Нервно-психическая установка музыкально-одаренного человека» (Свердловск, 1927). Последняя работа особенно типична для взглядов Сегалина. Произвольно интерпретируя некоторые факты из жизни музыкантов, автор пришел к категорическому выводу о том, что «музыкально одаренный человек происходит из семьи, где имеются в наличии два постоянных биологических признака: музыкальная одаренность и невропатия»⁴. Нелепость этого подхода становится особенно оче-

¹ Фейс О. Генеалогия и психология музыкантов. М., 1911, с. 3.

² Там же, с. 63.

³ См. «Клинический архив гениальности и одаренности», вып. 4, т. II, 1926.

⁴ См. там же, с. 82.

видной тогда, когда Сегалин пытается свести общественные, социальные условия деятельности музыканта к факторам, поддерживающим или, наоборот, разрушающим его специфическую «биологическую установку». Отсюда делается ряд выводов, обращенных к «будущему социалистическому обществу», призванному якобы поддерживать биологическую предрасположенность художника к творчеству, а не формировать его взгляды и убеждения¹.

Другую традицию в рамках идеалистических теорий художественного творчества составляет психоаналитическая концепция австрийского врача и психоневролога З. Фрейда. Согласно его учению, в основе искусства лежит биосексуальная энергия человека, эротическое начало. Будучи основным стимулом человеческой деятельности, это начало не может проявиться открыто, ибо этому препятствует сознание человека, его культура, сформированные общественными условиями жизни. Поэтому сексуальная устремленность человека проявляется «сублимативно», то есть отражается не в специфических формах, а в виде фантазии, художественных образов. Эта мысль сказалась на трактовке Фрейдом творчества многих крупных художников, например, Леонардо да Винчи, Достоевского и других. Фрейд не оставил работ, специально посвященных музыкально-творческой деятельности человека. Однако его идеи были впоследствии развиты так называемыми неофрейдистами и использованы для изучения композиторского творчества.

Среди многих трудов буржуазных философов, эстетиков, искусствоведов, посвященных применению фрейдистских методов к анализу творческого процесса, назовем лишь один сборник: «Искусство и психоанализ», изданный в Нью-Йорке². В этом сборнике помещена статья американского философа и психолога Теодора Рейка, носящая симптоматичное название: «Три женщины в судьбе человека». С позиций психоанализа Рейк рассматривает здесь одно из последних сочинений Оффенбаха — оперу «Сказки Гофмана». Автор статьи пытается понять, почему композитор обратился к одному из самых трагических сюжетов Гофмана, повествующих о невозможности романтической любви, о силах, неизбежно препятствующих счастью человека. Взаимоотношения героя «сказок» с тремя женскими персонажами — Олимпией, Джульеттой и Антонией воплощают наиболее общие типы психологических коллизий и как бы исчерпывают содержание человеческой жизни. Невозможность любви ставит под угрозу само существование человека. Согласно Рейку, Оффенбах обратился к сюжету Гофмана именно тогда, когда почувствовал близость смерти: «Оффенбах понимал, что конец близок. Он вложил всю силу своего таланта в эту работу

¹ «Клинический архив гениальности и одаренности». Вып. 4, т. II, с. 81.

² „Art and psychoanalysis“. New York, 1963.

и умер после завершения оперы, подобно своей героине Антонии, умирающей под погребальную песнь. В демонических звуках доктора Миракля заключен весь ужас приближающейся гибели»¹. Так один из наиболее «земных» по мировосприятию композиторов наделяется некими сверхреальными ощущениями. Глубокий символический смысл американский исследователь видит и в том, что первое представление оперы в Вене в 1881 году сопровождалось пожаром и гибелью сотен людей, и в том, что Оффенбаха прозвали «злым колдуном»², считая виновником этого трагического события. Так стремление психоанализа к раскрытию внутренних источников творчества оборачивается мистикой, иррационализмом.

Антинаучность этих теорий состоит не в том, что исследователи обращаются к анализу психологических предпосылок творчества, роли интуиции и наследственных факторов в деятельности художников. Все эти вопросы заслуживают внимания, их изучение позволяет понять многие существенные закономерности творческого процесса. Основной порок идеалистических концепций музыкального творчества состоит в том, что они метафизически разделяют, противопоставляют друг другу биологическое и социальное, наследственное и приобретенное, бессознательное и осознанное в деятельности и личности композитора. Именно поэтому идеалисты не могут понять, как развивается искусство, почему изменяется его историческое содержание, чем объяснить его глубокое воспитательное воздействие на людей. Ведь искусство с их точки зрения является отражением неких «вечных», неизменных, не зависящих ни от действительности, ни от индивидуальности композитора факторов: абсолютной идеи, биологических импульсов, врожденной интуиции и т. д. Не удивительно, что в идеалистических теориях вообще отсутствует понятие «мировоззрение композитора», отсутствует анализ его взглядов и идейных позиций. Лишенные социальной опоры, «повисают в воздухе» даже отдельные верные наблюдения над особенностями художественно-творческой деятельности.

Несостоятельность идеалистических интерпретаций музыкального творчества становится очевидной в связи с развитием музыкальной практики. Крупнейшие общественные потрясения XX века — революционное и национально-освободительное движения, мировые войны — побуждают композиторов все чаще и чаще обращаться к социальному опыту человечества, осмысливать его, претворять в творчестве. Даже в рамках буржуазной культуры наиболее талантливые композиторы правдиво отражают отдельные стороны действительности.

Необходимость анализа социальной природы музыки осознается некоторыми буржуазными теоретиками. Мы имеем в виду,

¹ Ibidem, p. 160.

² „Art and psychoanalysis“, p. 152.

прежде всего, крупного западногерманского социолога и философа музыки Т. Адорно¹. Как пишет Ю. Давыдов, Адорно «являет собой не очень-то характерный для западноевропейского (да и не только западноевропейского) музыкознания, едва ли не вымирающий тип теоретика, для которого музыка вообще немислима вне общественных связей и зависимостей, вне „социального контекста“»². Однако весьма интересно то обстоятельство, что Адорно, в связи с укоренившейся в буржуазном музыкознании тенденцией, всячески избегает говорить о мировоззрении композитора. Чтобы понять причины этого, необходимо рассмотреть некоторые суждения Адорно о музыке более подробно.

Первое, что отмечают интерпретаторы и критики взглядов Адорно — это преимущественное внимание музыковеда к современной музыкальной культуре буржуазного общества. В крупнейших работах «Философия новой музыки», «Введение в музыкальную социологию» и других Адорно противопоставляет две главных разновидности музыкального творчества: легкую, развлекательную, беспроблемную музыку и серьезное искусство, ставящее сложные вопросы существования человека в современном мире. Первый вид творчества он называет «функциональным», подразумевая потребительское к нему отношение в капиталистическом обществе.

Казалось бы, именно здесь перед Адорно должна была встать проблема мировоззрения композитора: если музыкальное творчество становится товаром, то это характеризует взгляды композитора на искусство, отражающие его мировоззрение. Однако Адорно уходит от анализа этого вопроса и спешит признать «функциональную» музыку неподлинным видом творчества. Неподлинность «функциональной» музыки заключается в том, что она дает лишь «иллюзорное» удовлетворение потребностей человека, его стремления к познанию смысла жизни, общению и т. д. При этом не только искусство, но и сами потребности общества становятся чем-то ненастоящим, искусственным и поддерживаются правящими социальными слоями во имя своего господства.

Здесь обращает на себя внимание острая критика некоторых негативных тенденций буржуазной музыкальной культуры, критика, затрагивающая и определенные социальные проблемы современного капиталистического общества. Но критический пафос Адорно сразу же обнаруживает свою слабость, ибо оказывается не критикой идеологии и мировоззрения художников, отразивших кризис буржуазных общественных отношений, но критикой лишь потребления, способа использования «функциональной» культуры в обществе.

¹ См. об Адорно и его взглядах следующие работы: Золтай Д. Музыкальная культура современности в зеркале эстетики Т. Адорно. — «Вопросы философии», 1968, № 3; Давыдов Ю. Н. Негативная диалектика «негативной диалектики» Адорно. — «Советская музыка», 1969, № 7, 8.

² «Советская музыка», 1969, № 7, с. 97.

Неподлинной «функциональной» музыке Адорно противопоставляет музыку «подлинную», «истинную», несущую правду жизни. Она уже не играет на иллюзорных потребностях общества, но является как бы его самосознанием, воспроизводит наиболее существенные его черты. И здесь можно было бы поставить вопрос о прогрессивных, передовых взглядах художника, которые позволяют ему правдиво отразить жизнь. Однако Адорно опять «обходится» без мировоззрения. Оказывается, правдивость появляется в творчестве независимо от личности художника; композитору достаточно лишь «перенести» правду социальных отношений в художественно-творческий процесс. Правдивыми же, неиллюзорными отношениями Адорно, как буржуазный исследователь, считает лишь отчужденные противоречивые отношения людей в современном ему позднебуржуазном обществе. Отсюда и в музыке «требуется не примирение противоречий, а чистое бескомпромиссное воплощение самого абсолютного противоречия»¹.

Этой цели, по Адорно, достигла лишь одна ветвь современной буржуазной музыкальной культуры, развивающая традиции нововенской школы. А. Шёнберг и его последователи воплотили состояние страха, господствующее в психологии людей, «беспросветное человеческое страдание»². Поэтому их творчество автоматически становится истинным, правдивым.

Категория мировоззрения оказывается «лишней» в системе музыкально-эстетических взглядов Адорно и при анализе творческого метода Шёнберга. Согласно Адорно, изобретение серийной техники позволило «истинной» музыке отбросить запреты традиционных форм и стать «стенограммой шоков и травм» современного общества. Обращение композитора к этому стилю гарантирует правдивость его творчества независимо от каких-либо взглядов и идей³. Деятельность композитора сводится по существу лишь к механическому фиксированию социальной структуры общества с помощью специально существующих для этого средств — символов. Подобное понимание творческого процесса композитора является вульгарно-социологическим. Оно не способствует изучению социальной природы искусства, а лишь предельно затрудняет его.

Какой же вывод можно сделать из сравнительного анализа

¹ Цит. по статье: Золтай Д. Музыкальная культура современности в зеркале эстетики Т. Адорно, с. 102.

² Там же.

³ На этой основе Адорно подвергает резкой критике творчество Стравинского. Он считает, что «эстетизм» Стравинского, его обращение к искусству и традициям прошлого не способны обнажить перед человеком действительные противоречия жизни, а наоборот, снимают, затушевывают их. Поэтому Стравинский, с его точки зрения, является апологетом, защитником буржуазного общества, в то время, как задача музыки лишь правдиво отразить его противоречия.

некоторых концепций музыкального творчества в современной буржуазной эстетике?

Современная буржуазная эстетика, основывающаяся на идеалистических и вульгарно-социологических традициях, приходит к отрицанию роли личности и мировоззрения композитора в художественно-творческом процессе. Это обстоятельство характеризует как откровенно иррационалистическую, интуитивистскую, так и социологическую линии буржуазного музыкознания. В первом случае исследование мировоззрения композитора, социальных условий его деятельности подменяется изучением врожденных качеств, наследственности, биологических импульсов творчества и т. д. Во втором случае анализ мировоззрения оказывается неизбежным вследствие механической связи социальной среды и объективного смысла творчества. Таким образом, разные методологические посылы приводят по существу к одному результату: в буржуазной науке проблема личности и мировоззрения композитора не может быть поставлена и решена.

Подлинно научное познание этих проблем возможно лишь в рамках марксистско-ленинской эстетики.

В лучших, ставших уже классическими работах выдающихся деятелей советской музыкальной культуры — А. В. Луначарского, И. И. Соллертинского, Р. И. Грубера и других доказано, что музыка, как и любой другой вид искусства, отражает личность творца, его взгляды, эмоции и через них — идеологию и психологию эпохи¹.

Борьба против современной буржуазной эстетики по вопросу о мировоззрении композитора предполагает не только обращение к историческим традициям материалистического толкования художественно-творческого процесса, но и теоретическую разработку проблемы. В настоящей работе будут затронуты лишь некоторые ее аспекты. Основная цель работы — наметить в общих чертах принципы анализа мировоззрения художника на музыкальном материале, показать связь идеологических и социально-психологических компонентов в произведениях композиторов и на этой основе раскрыть социальную природу музыки.

≈ 2 ≈

Уточним прежде всего само понятие мировоззрение, по-разному в теоретической литературе оно трактуется по-разному. В одних случаях мировоззрение определяют как философскую

¹ Укажем в качестве примера на следующие книги: Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1971; Соллертинский И. И. Исторические этюды. Л., 1963; см. также: Грубер Р. И. Личность и творческий облик композитора. В кн. «Музыка французской революции XVIII в. Бетховен». М., 1967.

позицию человека, в других — отождествляют с его политическими взглядами, в третьих — с нравственными или религиозными представлениями и т. д. Авторы подобных определений не учитывают многообразия взглядов человека на мир, произвольно ограничивают мировоззрение какой-либо одной из его сторон. Более точным является понимание мировоззрения как системы, включающей в себя целый комплекс различных элементов. Это понимание находится в русле современного развития методов научного познания, утверждающего идею системного подхода. В данной работе мы исходим из представления о сопряжении в системном анализе трех необходимых аспектов исследования: предметного, функционального и исторического¹.

Предметный аспект анализа мировоззрения состоит в характеристике элементов, составляющих его структуру, а также в определении взаимосвязей между этими элементами. Иначе говоря, предметный анализ совпадает с элементарно-структурным изучением мировоззрения.

Функциональный анализ предполагает рассмотрение мировоззрения в более крупной и сложной системе — в сознании человека в целом, в системе общественных связей, реально «включающих» данное мировоззрение и т. д.

Исторический анализ мировоззрения основан на изучении того, как возникает и развивается это явление в определенной социальной среде, как изменяются содержание его элементов и принципы их взаимосвязи.

В дальнейшем мы в той или иной мере коснемся функционального и исторического аспектов исследования мировоззрения (на материале творческой деятельности композитора), не выделяя их в самостоятельные разделы работы. Что же касается предметного или элементарно-структурного аспекта мировоззрения, то его необходимо рассмотреть отдельно. Это позволит непосредственно перейти к анализу мировоззрения художника (и, в частности, композитора).

По вопросу об элементарно-структурных особенностях мировоззрения чаще всего высказываются две точки зрения. Согласно одной из них, структура мировоззрения отражает структуру общественной идеологии, согласно другой — воспроизводит структуру общественного сознания в целом. Обе точки зрения позволяют многосторонне толковать мировоззрение, выявляют его социальную основу. В этом заключается их позитивное содержание. В то же время ни та, ни другая точки зрения не дают достаточно четкого представления об исследуемом явлении. Неправоммерно отождествлять мировоззрение с идеологией, ибо при этом не учитывается особая роль научных (в частности, естественнонаучных) идей в формировании мировоззрения. Мировоз-

¹ См. об этом: Каган М. С. Человеческая деятельность. М., 1974, с. 22—23.

зрение нельзя приравнивать и к общественному сознанию. Общественное сознание шире мировоззрения. Первое включает в себя не только научные идеи, но и обыденные представления людей, проявляется как на теоретическом, так и на эмпирическом уровнях. Отождествление мировоззрения с общественным сознанием приводит к необоснованному смешению в нем элементов частного и общего характера, обыденных и научных взглядов на окружающую действительность. На самом деле мировоззрение отражает лишь теоретические уровни общественного сознания, дает наиболее общую картину мира.

Теоретический, научный характер мировоззрения человека не означает, конечно, что оно проявляется только в его теоретической деятельности и не существует вне этой деятельности. Некоторые элементы мировоззрения (например, политические, этические, эстетические, даже философские) проявляются и в обыденной жизни. В повседневной действительности перед человеком нередко встают задачи, предполагающие четкий выбор жизненной позиции в острых и сложных ситуациях. Эти задачи требуют знания и опыта в решении наиболее существенных вопросов бытия, то есть того опыта, который отражается в мировоззрении. Справедливо поэтому говорить о своеобразной «жизненной философии» людей — философских, нравственных и других представлениях, непосредственно «вплетенных» в деятельность. Мировоззрение преломляется в данном случае через обыденное сознание человека, через его чувства и настроения. Это дает возможность некоторым ученым говорить о двух уровнях мировоззрения — теоретическом и эмпирическом или идеологическом и социально-психологическом.

Не возражая в принципе против такой постановки вопроса, мы, тем не менее, считаем, что разные «уровни» индивидуального сознания не одинаково связаны с мировоззрением человека. Последнее касается, прежде всего, теоретических сторон сознания человека и в строгом смысле слова предстает как «обобщенная система взглядов человека на мир в целом, на место отдельных явлений в мире и на свое собственное место в нем. . . , совокупность научных, философских, политических, нравственных, религиозных, эстетических убеждений и идеалов людей»¹.

Система взглядов, представленная в мировоззрении, не остается неизменной и неподвижной. Мировоззрение внутренне динамично, проявляется во взаимодействии составляющих его элементов. Одни элементы могут выступать на первый план, другие — присутствуют в «снятом виде». Эта подвижность обусловлена разными факторами, но, прежде всего, характером основной трудовой деятельности человека. Естественно, например, что мировоззрение ученого включает в себя и философские,

¹ Спиркин М., 1964, с. 454. Мировоззрение: «Философская энциклопедия», т. 3.



и политические, и этические, и эстетические взгляды, но с его профессиональной деятельностью связаны прежде всего научно-теоретические элементы мировоззрения. Точно так же в политической деятельности проявляются, прежде всего, политические элементы мировоззрения человека, «отодвигая» на второй план его нравственные, научные, даже философские взгляды и т. д.

Одна из специфических особенностей художественного творчества состоит в том, что оно как бы повторяет другие типы человеческой деятельности. «В искусстве происходит... органическое слияние, полное совпадение... основных видов деятельности... в результате чего рождается... вид, обладающий органической целостностью и не разложимый на составляющие его компоненты»¹. Поэтому в искусстве могут быть отражены все элементы мировоззрения художника — искусство воспроизводит не только политические, этические, эстетические взгляды, но также философские, научные, религиозные воззрения. Правда, различные элементы мировоззрения также обнаруживают не одинаковое отношение к художественному творчеству. В одних случаях они имеют непосредственный доступ к искусству, в других — опосредованный. Эти различия в функционировании тех или иных элементов мировоззрения определяются видом искусства, историческим этапом его развития, художественным методом, конкретной творческой задачей, стоящей перед художником, и т. д. Например, в мировоззрении А. Скрябина доминируют философские представления², в творчестве Шостаковича выступают на первый план социально-политические стороны мировоззрения и т. д.

Это не значит, однако, что для искусства, в отличие от других форм общественного сознания и деятельности человека, все элементы мировоззрения «равноправны». В структуре мировоззрения есть такой элемент, который является наиболее «чувствительным» к творческой деятельности художника. Таким элементом оказываются эстетические взгляды художника. Их место в структуре мировоззрения объясняется тем, что они активнее других элементов мировоззрения «управляют» творческим процессом художника, преломляют политические, философские, нравственные и другие воззрения через его внутренний мир. Эстетические взгляды могут влиять на воплощение первоначального замысла, трансформировать его, изменять конечные результаты, даже поворачивать творческий процесс в сторону, «незапланированную» самим художником. Приведем один пример. Воссоздавая в поэме «Двенадцать» революционные события 1917 года, А. Блок не осознавал истинных причин и целей революции. Тем не менее

¹ Каган М. С. Человеческая деятельность, с. 120—121.

² А. А. Альшванг считал, например, что Скрябин «был единственным в своем роде художником, положившим в основу музыкального творчества общие теоретико-познавательные принципы» (см.: Альшванг А. А. Избранные сочинения. т. 1. М., 1964, с. 209).

он ярко изобразил революционную эпоху именно потому, что видел в ней не только политическое, но и эстетическое содержание, умел «слушать музыку» революции. В результате, несмотря на ограниченность политических позиций писателя, буржуазно-гуманистических по своему смыслу, эмоциональный строй поэмы объективно отразил настроения революционных слоев русского общества того времени.

Подобные противоречия между отдельными сторонами мировоззрения и эстетическими взглядами, способными, благодаря таланту художника, корректировать его замыслы, направлять к жизненной правде, имели место и в истории музыкального искусства, — поскольку музыка открывает особенно широкие возможности для выражения внутреннего мира человека.

Мировоззрение художника по-разному проявляется в его творческой деятельности. Свои мысли, суждения, оценки он реализует не только в художественном творчестве, но и в теоретической форме — в высказываниях об искусстве, в публицистических и критических статьях, в письмах и т. д. В XX веке эти «внехудожественные» формы воплощения эстетического идеала, политических, философских, нравственных воззрений художника стали особенно популярными. Возникает вопрос, на основе какого конкретного материала исследователь вправе делать вывод о мировоззрении художника?

Долгое время в эстетической литературе этот вопрос не рассматривался. Считалось само собой разумеющимся, что теоретическая, понятийная форма высказывания наиболее адекватно выражает мировоззрение художника. Творчество лишь «переводит» словесно сформулированные идеи в материал того или иного вида искусства. Подобный взгляд вызывает возражения не только потому что высказываний художника может быть недостаточно для характеристики его мировоззрения. Важнее отметить то, что художник не всегда реализует в творчестве свои теоретические установки. Так, обширное эпистолярное наследие и критические статьи П. И. Чайковского не дают полного представления о мировоззрении композитора. Зачастую высказывания о современной ему действительности противоречивы, а отдельные суждения консервативны и даже реакционны. Понять творчество П. И. Чайковского на основе этих материалов и, тем более, объяснить его глубокое воздействие на слушателей невозможно. С другой стороны, творчество нередко бывает богаче теоретически выраженных взглядов автора. Конечно, не следует отказываться от изучения «внехудожественного» материала. Например, В. И. Ленин видел «кричащие противоречия» в «...произведениях, взглядах, учениях, в школе Толстого...»¹. Однако при анализе мировоззрения необходимо учитывать возможности как совпадения, так и глубоких различий между теоретическими

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 209.

высказываниями и художественными мыслями, между той программой, которую автор выдвигает, и тем, как эта программа претворяется в образной системе художественного произведения.

Не будем пока касаться причин этих различий, отметим лишь необходимость выделения в структуре сознания художника как бы двух «уровней» мировоззрения: «внехудожественного», проявляющегося в самых многообразных формах, начиная от теоретического сочинения и кончая письмами, дневниками, публицистическими сочинениями, и «художественного», существующего именно в произведении искусства. Иными словами, следует различать понятия «мировоззрение художника» и «художественное мировоззрение». Свойства второго далеко не всегда адекватны свойствам первого, хотя их структура, «набор» элементов, из которых они состоят, могут совпадать. В дальнейшем мы остановимся преимущественно на художественном мировоззрении творца, попытаемся «реконструировать» его в анализе конкретного художественного материала.

Специфика художественного мировоззрения, однако, не ограничивается формой его проявления и особым соотношением составляющих его структуру элементов. Своеобразие исследуемого явления раскрывается также в том, что идеологическое начало, играющее в нем ведущую роль, сосуществует с целым комплексом психологических и социально-психологических характеристик. В марксистском искусствознании социально-психологический метод постепенно стал одним из важных инструментов анализа искусства. Без него трудно объяснить происхождение искусства, потребность человека в нем. С другой стороны, психологические явления играют важную роль в процессе отражения искусством действительности. Например, Г. В. Плеханов трактовал общественную психологию как закономерный компонент, опосредующий влияние общественного бытия и сознания на личность человека. Поэтому он считал, что законы психологии «могут служить ключом к объяснению истории идеологии вообще и истории искусства, в частности»¹.

Много внимания социально-психологическим сторонам искусства уделял в своих работах и Луначарский. Его творческое наследие интересно для нас тем, что автор пытался через указанные стороны подойти к анализу музыкального творчества: ведь музыка, в отличие от других видов искусства, «открыта» прежде всего психологическим компонентам общественного и индивидуального сознания. В результате критик сумел, как уже отмечалось в специальных исследованиях, более гибко и многосторонне показать классовую природу музыки, избежав при этом вульгарных толкований социального смысла творчества тех или иных композиторов². Эти примеры убеждают нас в том, что один

¹ Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 59.

² См. об этом: Новожилова Л. И. Социология искусства. Л., 1968,

из возможных путей анализа мировоззрения художника заключается в исследовании социально-психологических сторон его сознания.

Развитие современной эстетической науки также подтверждает эту мысль. В последние годы в советской литературе появились работы, анализирующие психологические и социально-психологические механизмы деятельности художника¹. Гораздо реже эти темы встают в современном музыковедении. Этим отчасти объясняется то обстоятельство, что взаимосвязь между психологическими и идеологическими сторонами творчества композитора характеризуется не всегда убедительно. Передко идейное содержание лишь «прикладывается» к эмоциональному строю музыки. Распространен чисто «механический» подход к эмоциям и настроениям в искусстве: основное внимание уделяется количественным соотношениям между настроениями позитивного и негативного характера. Преобладание первых якобы свидетельствует об оптимистичности музыкального произведения, о светлом гармоническом мировосприятии композитора. Преобладание же негативных эмоций (скажем, трагических, либо воплощение композитором образов зла) часто влечет за собой выводы о трагическом, либо скептическом отношении к миру, пессимизме и т. д. При этом устанавливается упрощенный параллелизм между эмоциональными характеристиками и мировоззренческим смыслом музыкального произведения: оптимистичность эмоционального тона восходит к прогрессивному мировоззрению, воплощает демократические, гуманистические идеалы. Преобладание же сарказма, гротеска, образов зла свидетельствует якобы об индивидуализме композитора или же о влиянии на него реакционных идей.

Следует отметить, что соотношение различных по эмоциональному содержанию образов действительно служит важным средством воздействия на слушателей и композитор не может с этим не считаться. Вместе с тем «эмоциональная окраска» сочинения связана с идейными сторонами далеко не однозначно. Ее определяют не только мировоззрение композитора, но и множество других факторов: конкретная художественная задача, индивидуальность композитора в целом, жанр музыкального произведения. Не учитывая все эти факторы, легко прийти к искаженным толкованиям идейного смысла тех или иных музыкальных произведений. Так, Восьмую симфонию Д. Шостаковича ввиду трагического ее характера долгое время считали субъек-

с. 77—78; Фарбштейн А. А. О путях становления советской музыкальной эстетики. В сб. «Музыка в социалистическом обществе», вып. 2. Л., 1975, с. 172—173, 181.

¹ См.: Додельцев Р. Ф. О социально-психологических предпосылках современного буржуазного искусства. В сб. «Реализм и художественные искания XX века». М., 1969; Горанов К. Художественное произведение и его социально-психологические измерения. В сб. «Вопросы эстетики», вып. 9. М., 1971.

тивистским сочинением, стоящим в стороне от магистральных путей развития советской музыки. Этот вывод даже не пытались подтвердить анализом конкретной музыкальной структуры¹.

Некоторые исследователи определяли мировоззрение композитора, исходя из характера финала музыкального произведения, не учитывая его целостной концепции. Для композитора-гуманиста, например, считалось характерным воспроизведение в заключительных эпизодах объективных образов, светлых гармоничных эмоций. Если же в конце господствовали образы негативного плана, нередко следовал вывод об утрате композитором веры в светлые идеалы. Подобные рассуждения отражают тот же схематизм мышления, что и в случае чисто «количественного» подхода к эмоциям. Не учитывается самое важное: процессуальный характер музыкального произведения, развитие тех или иных эмоциональных состояний и образов.

Можно предположить поэтому, что идейное содержание музыкального произведения проявляется в неких интегральных образованиях, обобщающих эмоции, чувства, переживания композитора. Представляются плодотворными попытки ученых разработать понятия, отражающие эти сложные эмоциональные образования, в связи с чем усиливается интерес к исследованию таких категорий, как «умонастроение»², «эмоциональный тон»³, «национальное мировосприятие»⁴. Проанализировать всю социально-психологическую структуру личности художника в рамках одной работы не представляется возможным. Остановимся более подробно на одном из элементов внутреннего мира художника — мироощущении и попытаемся раскрыть его связи с мировоззрением.

В нашей литературе уже указывалось, что «вопрос о мироощущении художника чрезвычайно важен с точки зрения проблемы современности»⁵. Отмечалось также, что «от теоретического исследования связи мироощущения и мировоззрения во многом зависит успешное изучение целого комплекса вопросов эстетики, социологии, психологии»⁶. Значительная роль принадлежит мироощущению как «механизму опосредования», «средостению между мировоззрением и талантом художника»⁷.

¹ Критика некоторых интерпретаций идейного содержания Восьмой симфонии Д. Шостаковича дается в статье А. Н. Сохора «О современности в музыке наших дней» в сб. «Музыка и современность». М., 1962.

² См.: Парыгин Б. Д. Общественное настроение. М., 1966.

³ См.: Корман Б. О. В. Г. Белинский об эмоциональном тоне лирической поэзии. В кн. «Вопросы славянской филологии». Саратов, 1963.

⁴ Шахназарова Н. Г. О национальном в музыке. М., 1968, с. 32—38.

⁵ Сохор А. Н. О современности в музыке наших дней, с. 24.

⁶ Фарбштейн А. А. Методологические проблемы исследования модернизма в свете марксистско-ленинской эстетики. В сб. «Кризис буржуазной культуры и музыка», вып. I. М., 1972, с. 21.

⁷ Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, с. 429.

В данной работе понятие мироощущение будет употребляться для характеристики устойчивого социально-психологического состояния внутреннего мира художника, определяющего эмоциональное освоение им действительности¹.

Сразу же отметим, что «освоение действительности» в мироощущении не ограничивается только эмоциональным отношением художника к миру. Оно включает также своеобразное эмоциональное познание действительности. Ведь мироощущение, будучи устойчивым психологическим образованием, не просто «воспроизводит» настроения и чувства, но и обобщает, систематизирует их. Для искусства это имеет принципиальное значение, ибо препятствует натуралистическому воплощению в нем переживаний человека. Как писал Л. С. Выготский, «эмоции искусства суть умные эмоции»².

Единство эмоционального и рационального на уровне мироощущения проявляется также в познании художником окружающего мира через эмоциональное отношение к нему. В этом многие исследователи не без основания видят специфику художественного познания. В дальнейшем мы более подробно остановимся на познавательных аспектах мироощущения, анализируя творчество композитора.

В структуре мировоззрения художника мы также обнаруживаем взаимосвязь эмоционального и рационального начал. Их единство ярко проявляется в идеалах. С одной стороны, они обобщают представления художника о мире, направляют его познание на те или иные стороны действительности и являются, таким образом, рациональными компонентами мировоззрения. С другой стороны, идеалы служат для художника критерием оценки действительности, определяют его отношение к персонажам и образам созданных им произведений. В этом смысле идеалы отражают эмоциональные стороны мировоззрения.

Приведенное здесь сравнение позволяет сделать вывод о том, что соотношение между мировоззрением и мироощущением художника не адекватно соотношению рациональных и эмоциональных компонентов его внутреннего мира. Рациональное и эмоциональное функционируют в них на разных уровнях — идеологическом (включающем и научные представления) в миро-

¹ Рассматривая мироощущение в структуре внутреннего мира художника, мы, тем самым, сознательно ограничиваем сферу нашего исследования. Дело в том, что мироощущение выступает на самых различных уровнях. Оно может быть присуще творчеству одного художника и стать общим для целой группы художников. Кроме того, искусство может отражать устойчивое мироощущение, формирующееся в деятельности классов, наций и других крупных общностей людей. Наконец, можно рассмотреть влияние на искусство мироощущения целой эпохи или определенного этапа социальной истории человечества. В дальнейшем мы останавливаемся преимущественно на индивидуальных аспектах мироощущения, рассматривая другие его «уровни» лишь среди факторов, обуславливающих индивидуальные характеристики.

² Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965, с. 275.

воззрении и социально-психологическом в мироощущении. Иными словами, наиболее существенную разницу между мировоззрением и мироощущением мы видим не в формах их проявления, а в объеме и границах отражаемой ими действительности.

Мировоззрение отражает общественный опыт художника. Оно абстрагируется от индивидуальных черт личности творца, воспроизводит объективные, существенные, необходимые стороны действительности. Мировоззрение художника служит важнейшим средством его социализации, приобщения к коренным интересам классов, наций и других социальных общностей, способом формирования его идейных убеждений. В отличие от мировоззрения, *мироощущение* обращается к специфическому опыту художника, раскрывает индивидуальную значимость для него тех или иных жизненных явлений. Особую роль здесь играет освоение художником объективно сложившегося или складывающегося материала искусства, стремление выразить через него свое неповторимое, личностное отношение к миру. Это отношение в то же время является социальным фактором, ибо индивидуальность по-своему претворяет социальные условия бытия. Таким образом, мироощущение не абстрагирует, подобно мировоззрению, общее от индивидуально-неповторимого, а стремится отразить их единство.

Еще одна существенная особенность художественного мировоззрения состоит в том, что оно предполагает сознательное отношение творца к своему жизненному и художественному опыту. Именно поэтому формирование мировоззрения художника есть в то же время воспитание в нем социальной ответственности за свое творчество.

В отличие от мировоззрения мироощущение возникает, как правило, стихийно, в непосредственной творческой деятельности художника. Оно не требует обязательного осознания творцом своего эмоционального или интеллектуального отношения к миру; существенную роль в нем играет бессознательное, интуитивное начало¹.

Отмеченные здесь особенности убеждают нас в том, что мировоззрение и мироощущение «взаимодополняют» друг друга, создавая необходимые условия для художественного отражения действительности².

Перейдем теперь к структурному анализу мироощущения художника на материале творческой деятельности композитора.

¹ См. об этом: Сунягин Г. Ф. Мироощущение как философская и социально-психологическая проблема. В сб. «Социальная психология и философия». Учен. зап. ЛГПИ им. Герцена, т. 444. Л., 1971; Каган М. С. Человеческая деятельность, с. 172—173.

² Стремление представить внутренний мир художника в единстве мировоззрения и мироощущения приводит некоторых ученых к мысли о существовании в нем неких интегральных психологических образований. М. С. Каган, например, в качестве такого образования рассматривает понятие «миросозер-

Это даст возможность понять некоторые закономерности взаимосвязи между его мировоззрением и мироощущением, выявить идейное содержание музыкального искусства.

Выше мы уже обращались к структуре художественного мировоззрения, отмечали отдельные ее элементы (эстетические, политические, философские, этические и т. д.). Эта структура отражается и в мироощущении художника в том случае, когда идеи мировоззрения становятся индивидуально значащими для него. Поэтому возможно говорить не только о философских, этических, эстетических и др. взглядах композитора, но также о философских, этических, эстетических «гранях» его мироощущения. Однако возможность структурного исследования мироощущения этим не исчерпывается: как уже отмечалось, мироощущение обладает также определенной психологической структурой, проявляющейся в эмоциональных и интеллектуальных процессах внутреннего мира художника. Анализ этих процессов представляет особый интерес, позволяя рассмотреть взаимосвязь мировоззрения и мироощущения на разных психологических уровнях.

Остановимся вначале на характеристике эмоциональных компонентов мироощущения. Исследуя творчество того или иного автора, можно выделить нечто общее, типическое, характеризующее его в целом или отдельные этапы. Причем это «общее», подчас трудно уловимое в логических дефинициях, конкретизируется не в особом предрасположении художника к раскрытию тех или иных образных сфер, но в присущем этим сферам эмоциональном тоне. Не имея возможности вывести какую-либо одну определяющую «доминанту» творчества того или иного автора, можно, тем не менее, уловить общие свойства, характеризующие образность и лирико-психологического, и драматического, и трагического, и эпического планов. Этими общими свойствами будет обладать, прежде всего, форма выражения эмоциональных характеристик, их динамика, интенсивность того или иного эмоционального состояния. При обобщении творческой деятельности композитора на уровне мироощущения происходит вычленение, выделение этой общей эмоциональной основы. Поэтому можно говорить об определенном эмоционально-динамическом настрое, характеризующем композитора и проявляющемся в каждом его произведении. Для музыкального искусства это особенно важно, ибо справедливо называют музыку «звучащим мироощущением», имея в виду единство эмоционального тона, так или иначе захватывающего основные концептуальные сочинения композитора¹.

вание» художника. См. об этом: Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, с. 429.

¹ См.: Днепров В. Д. О музыкальных эмоциях. Эстетические размышления. В сб. «Кризис буржуазной культуры и музыка», вып. 1. М., 1972, с. 108.

Конкретизируя эту сторону мироощущения, можно выделить некоторые типы эмоциональных реакций композитора на действительность. Эти «эмоциональные типы» различаются по соотношению в них объективного и субъективного, общего и единичного. Так, для творческой индивидуальности Бетховена, как одного из наиболее ярких представителей музыкального классицизма, типична некоторая объективированность, «неиндивидуализированность» эмоционального тонуса, проявляющаяся даже в темах лирико-психологического склада. Как писал А. В. Луначарский, «... Бетховен никогда не бывает мелок, снижаясь до ступени, на которой было бы уместно слово „настроение“». Кто понимает Бетховена, тот невольно улыбнется при этой комбинации: Бетховен в такой-то сонате передает душевное настроение... Нет, он передает всегда огромные серии чувств, страстей, он всегда патетичен в лучшем смысле этого слова»¹.

Своеобразная объективированность, обобщенность лирического эмоционального начала характеризует и определенные явления современного искусства. Показателен в этом отношении путь некоторых художников XX века, осознавших необходимость слияния лирики и эпоса. Подобные процессы типичны, например, для творчества крупных современных композиторов: С. Прокофьева, Г. Свиридова и др. Особенно ярко это проявилось в произведениях ряда советских композиторов в годы войны, отразив единство их настроений и чувств всего народа. «В период войны с фашизмом,— пишет В. Днепров,— эпическое мироощущение получило решительное преобладание в нашем отношении к жизни; мы стали все воспринимать эпически, даже драму, даже лирику»².

Стремление к «объективизации» эмоционального тонуса можно обнаружить и в творчестве композиторов последующих поколений. Отметим произведения ленинградских авторов А. Петрова (вокально-симфонические фрески «Петр I», некоторые фрагменты балета «Сотворение мира»), В. Гаврилина («Скоморошья песни», где выражение юмористических эмоций носит объективированный, «обытовленный» оттенок) и др.

Совершенно иной тип творческой личности в эмоциональном аспекте представляют композиторы романтического направления. Именно в эпоху романтизма противоречие между объективным и субъективным, общим и индивидуальным достигает своего предела. Романтики, как это заметил еще Гегель, абсолютизировали значение субъективного в личности, все более и более противопоставляя его объективному началу³.

Этот процесс запечатлелся и в музыкальном искусстве. Здесь можно выделить целую «эмоционально-динамическую шкалу», характеризующую творчество различных авторов, начиная с ранних романтиков (Шуберта, Мендельсона), сохраняющих еще непосредственную связь с традициями классицизма в «подаче» эмоционального начала, и кончая творчеством Малера и представителей нововенской школы, творческие позиции которых не случайно конкретизируются в понятии «экспрессионизм».

Таким образом, эмоциональная содержательность музыки дает возможность говорить о некоторых наиболее общих типах мироощущения композитора. Однако, как уже было сказано, мироощущение не исчерпывается «эмоциональным тонусом», включает в себя рациональные компоненты, своеобразное познание действительности, особую «эмоциональную логику».

В отличие от научно-теоретического мышления, осуществляющегося в понятийной форме, познавательные аспекты мироощущения выявляются во взаимодействии образов, несущих то или иное эмоциональное содержание. Поэтому мироощущение проявляется не только в общем эмоциональном тоне, характеризующем творчество композитора, но и в переходах, «перерастании» одних эмоциональных состояний в другие при сохранении их единства. Найти в образной логике факторы, обуславливающие эти взаимопереходы, установить их типичность для творчества композитора, осознать характер и направленность эмоционального развития — значит проникнуть в специфические познавательные стороны творческого мироощущения. Поэтому, анализируя наиболее характерные для творческой практики композитора образные сферы, необходимо учитывать их роль в структуре «художественного мира» автора в целом. Иначе невозможно понять, в чем заключается, например, своеобразие пантеистического мироощущения Бетховена, характерного для некоторых этапов его творческого пути, в отличие, скажем, от пантеизма ранних симфоний Малера. По существу эти два типа мироощущения разделяет целая эпоха. Если для раннего Малера обожествленная природа выступает как недостижимый идеал, оттеняющий трагизм личной судьбы, то бетховенская природа принимает самое активное участие в становлении личности, определяет направленность ее воли и стремлений. Достаточно сравнить Шестую симфонию Бетховена с ранними произведениями Малера, чтобы убедиться в этом.

С другой стороны, утверждение в творческой практике новых музыкально-выразительных средств и образов влечет за собой и некоторые изменения в мироощущении композитора.

потребность в воплощении трагических сторон действительности, разорванность творческого сознания, являющиеся психологическим следствием отчужденности художника от общества (см.: Гегель. Эстетика, т. 2. М., 1969, с. 236).

¹ Луначарский А. В. В мире музыки, с. 82.

² Днепров В. Д. Старая истина осталась новой. В кн. «Кризис буржуазной культуры и музыка», вып. 2. М., 1973, с. 95 (разрядка моя.— А. Р.).

³ В «Лекциях по эстетике» Гегель отмечает такие характерные черты творческой личности в эпоху романтизма, как стремление к самовыражению,

Постепенная кристаллизация этого материала, его влияние на традиционные образные сферы нередко преобразуют всю эмоциональную структуру мироощущения. Возможно даже предположить существование в художественном мироощущении целостной системы эмоций, определяющей закономерности, связи и взаимодействия тех или иных образных сфер. Эта система существует в творчестве даже тогда, когда очевидны его эмоциональная разноплановость и разнообразие. Приведем в пример творчество Д. Шостаковича, огромный образный диапазон которого не препятствует выявлению специфического эмоционального мира композитора. «...Единство внутренних — музыкальных, жизненно-психологических связей, или, как мы теперь сказали бы, системность в искусстве нашего великого современника становится все яснее и отчетливее»¹. Эта система отличает рациональные «слои» мироощущения композитора от эмоциональных².

Вместе с тем появляется возможность типологического анализа мироощущения, исходя не только из эмоциональных, но и рациональных его компонентов. В этом случае необходимо понять, какие образные сферы лежат в основе данных эмоциональных состояний, как они развиваются в музыкальном произведении. Так, в творчестве Листа трагическое связано, как правило, с «мефистофельским» развенчанием романтических чувств (Фауст-симфония, Соната си минор). В произведениях Малера трагическое проявляется скорее через образы жанрово-бытового склада (Первая симфония). Наконец, в творчестве Шостаковича трагическое обретает четко выраженную социальную направленность (Седьмая, Восьмая, Десятая, Тринадцатая, Четырнадцатая симфонии).

Исследователя мироощущения не может не интересовать и вопрос об импульсах музыкального развития, то, как композитор «строит» драматургию музыкального произведения.

Содержательный анализ типов мироощущения композитора требует выхода за пределы абстрактно-логических дефиниций. Необходимо обратиться к основным факторам мироощущения

¹ Корев Ю. О Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1972, № 9, с. 9.

² Мы уже пытались терминологически закрепить оба «слоя» мироощущения. Эмоциональный «слой» конкретизировался нами в понятии «умонастроения», рациональный — в понятии «миропонимания» (см.: Резников А. А. К вопросу о соотношении мировоззрения и мироощущения в творчестве композитора. В сб. «Музыка в социалистическом обществе», вып. 2, Л., 1970. Материалы этой статьи частично использованы в настоящей работе). Надо признать, что термин «миропонимание» не адекватно отражает рациональные стороны мироощущения художника вследствие закрепившегося за ним в научной литературе значения: под миропониманием чаще всего имеют в виду понятийную структуру мировоззрения. Однако более точных терминов для обозначения познавательной деятельности художника на социально-психологическом уровне пока не найдено.

индивидуальному опыту композитора и, с другой стороны, — его мировоззрению, преломляющему социально-психологический «климат» эпохи. Не ставя перед собой задачи дать исчерпывающую типологию мироощущения (эта тема должна стать предметом специальных исследований), попытаемся дифференцировать социальные и индивидуальные стороны мироощущения на конкретном примере сопоставить различные его типы, связанные их с определенной направленностью мировоззрения композитора.

В постановке вопроса о роли социальных и индивидуальных факторов в художественном творчестве нередко наблюдается стремление прямолинейно вывести особенности творческой деятельности художника из его эмпирического жизненного опыта. Эта тенденция особенно недопустима по отношению к музыкальному искусству, так как именно здесь связи между событиями личной жизни художника и «событиями» его творчества особенно сложны. Так, в музыковедческих работах зачастую сводят смысл отдельных произведений Шопена к некоторым фактам его взаимоотношений с Жорж Санд, объясняют музыкальное содержание 14-й сонаты Бетховена характером отношения композитора к Джульетте Гвичарди и т. д. Иные авторы прибегают к сомнительным аргументам вроде установленной созвучия сюжета и идеи оперы Моцарта «Похищение из Сераля» интимным переживаниям самого композитора и факту его женитьбы на Констанце Вебер, считают примечательным даже совпадение имени его невесты с именем главной героини оперы.

Конечно, нельзя отрицать, что многие музыкальные произведения в своем возникновении связаны с определенными фактами личной жизни их авторов¹. Однако было бы неверным ограничить музыкальное творчество выражением стихийных жизненных эмоций. Творчество композитора всегда шире тех рамок, которые ставит эмпирическое бытие личности. Композиторы нередко сами указывали на это. Произведение искусства является чем-то совершенно новым и иным по отношению к тому, что может быть названо чувствами композитора», — писал Стравинский². Индивидуальное восприятие композитора отражает его мировоззрение, общие социально-психологические тенденции времени. Для иллюстрации этих положений рассмотрим два типа мировоззрения и мироощущения на примере творчества Д. Шостаковича (Восьмая симфония) и А. Онегера (Вторая симфония).

Выбор этих произведений для анализа внутреннего мира композиторов не случаен. Они характеризуют существенные, закономерные для индивидуальностей данных авторов стороны

¹ Достаточно вспомнить, что художники-романтики нередко свою собственную судьбу делают предметом искусства.

² Стравинский И. Диалоги. Л., 1971, с. 215.

творчества. Симфония Шостаковича представляет типичную для композитора тему философско-психологического содержания. Симфония французского композитора также характерна для ряда «наиболее острых и злободневных произведений самого деятельного и активного десятилетия в жизни Онеггера...»¹ Оба произведения написаны в один и тот же исторический период, в условиях фашистского нашествия. Наконец, что особенно важно, в обоих сочинениях содержатся образы одинаковой направленности, если и не идентичные, то сходные по своему смыслу. Оба композитора стремились отобразить не внешние атрибуты войны, не эпос сражений, но скорее субъективно-лирическую реакцию человека на эти события. В то же время оба произведения существенным образом отличаются друг от друга и по характеру мировоззрения и по типу мироощущения их авторов.

Эти отличия в меньшей мере касаются эмоциональных элементов мироощущения. Сходство эмоционального тона многих тем симфонии, например, гротесковых образов тарантеллы из финала симфонии Онеггера и марша из III части симфонии Шостаковича — очевидно. Но Шостакович чаще стремится раскрыть источник, «предметную основу» самого чувства, не ограничиваясь поиском внутренних, чисто субъективных импульсов переживаний личности. Поэтому не случайно «... в основной теме главной партии Восьмой... выясняется „виновник“ тяжелых размышлений — интонационное ядро темы нашествия из Седьмой...»² Для симфонии Онеггера менее характерна подобная конкретизация эмоционального начала. Это особенно касается лирических тем, для воплощения которых композитор избирает отвлеченно-романтические интонации (см. темы вступления, побочной партии I части, интонационный материал II части симфонии).

И все же различия в эмоциональном тоне мироощущения обоих авторов менее показательны, нежели различия в осмыслении тех или иных эмоциональных состояний. Это проявляется уже в первых частях анализируемых произведений. Развитие центральных лирических тем в обоих симфонических произведениях во многом сходно, но импульсы этого развития существенно различаются. В симфонии Онеггера таким драматургическим импульсом становится негативный образ главной партии. Воплощенные в нем силы агрессии определяют качественную трансформацию всей лирической сферы побочной партии, что особенно ярко сказывается в коде I части, в трагическом сплетении темы вступления и побочной партии в характере траурного песнопения. В то же время лирическая сфера не входит в «интонационный конфликт» с тематизмом главной партии, не способна трансформировать его. Лишь в коде агрессивные интонации

главной партии уходят на второй план, но и это оказывается результатом не качественного ее изменения, но лишь временного «отступления». Хотя в последующих частях симфонии эта тема не появляется, драматическая атмосфера I части ощущается и в дальнейшем.

Рациональные стороны мироощущения по-иному проявились в I части симфонии Шостаковича. Драматическим импульсом здесь являются не агрессивные образы в разработке части, но тема вступления, ассоциирующаяся с характерными для Шостаковича темами позитивного волевого склада. (Не случайна ее интонационная общность со вступительной темой I части Пятой симфонии композитора.) Именно поэтому негативная образность не получает в I части симфонии прав самостоятельного раздела сонатной формы, как это происходит в симфонии Онеггера. По существу все темы экспозиции позитивны по своему содержанию. Основной же конфликт разворачивается в результате трансформации образа главной партии в разработке (тема «рефлексивного» склада внезапно обретает жесткий, агрессивный характер) и дальнейшего его качественного преобразования с момента столкновения с темой вступления. И потому в репризе агрессивная тема главной партии сразу после кульминационного звучания вступительного мотива как бы уходит на второй план, становясь лишь «предметом» трагического размышления, как это было в экспозиции. Шостакович, таким образом, ощущает мир зла не как нечто замкнутое в себе, статичное. Этот мир способен возникнуть и исчезать, преобразовываться под влиянием других жизненных начал. Однако, чтобы подтвердить этот вывод, касающийся уже рациональных сторон мироощущения композитора, необходимо рассмотреть последующие части симфонии.

Не будем подробно останавливаться на каждой из этих частей. Отметим лишь важнейшие с точки зрения мироощущения композитора моменты. Характерно, что в симфонии Шостаковича мотив вступления появляется еще несколько раз в центральных по драматическому значению эпизодах. Так, на стыке III и IV частей он возникает в самый напряженный кульминационный момент, противопоставляя зловещему гротеску только что отзвучавших скерцо торжественное траурное шествие (пассакалью). Наконец, этот же мотив возникает и в кульминационном пункте разработки в финале симфонии, определяя итог драматического развития: после сокращенного проведения побочной темы, которая возвращалась в какой-то мере гротесковую образность II и III частей, воцаряется безмятежное спокойствие. Так подтверждается первоначальное предположение: позитивное начало, выраженное в теме вступления, оказывается ведущим, определяет направленность музыкального развития. Правда, это позитивное начало конкретизируется в образе «внеличностного» характера. Однако композитору важно подчеркнуть возможность активного

¹ Раппопорт Л. Г. Артур Онеггер. Л., 1967, с. 209—210.

² Рустовский Б. М. Симфонии о войне и мире. М., 1966, с. 67.

сопротивления злу, негативному началу. Трагическое не носит здесь односторонне-оптимистической окраски: уверенность в окончательной «победе» над злом читается лишь в «подтексте».

В то же время активность гуманистического начала, страстность в обличении зла отличает мироощущение Шостаковича от мироощущения Онеггера. Наметив в I части симфонии драматический конфликт, французский композитор в дальнейшем не допускает вновь открытого столкновения противоборствующих сил. Так, II часть симфонии концентрирует образы лирического плана, драматизм I части ощущается здесь лишь опосредованно (в кульминационных эпизодах).

Наконец, в III части конфликт проявляется в сопоставлении лирической темы романтического характера и танцевальных образов, нередко осложненных зловеще-гротесковыми интонациями. Но и здесь автор избегает «сцепления» контрастных начал. Поэтому не случайно он выбирает для финала форму рондо, позволяющую лишь варьировать выбранные темы. По этой же причине качественное преобразование танцевального материала, его «освобождение» от черт гротесковости наступает лишь в заключительном эпизоде, когда композитор искусно вплетает в музыкальную ткань тему протестантского гимна. Тщательно подготовленная интонационно (мотивы этой темы фигурируют в музыкальной ткани еще задолго до того, как появляется она сама), эта тема в меньшей степени подготовлена драматургически, возникает как бы «извне» в концепции произведения. Ее выбор ясен: среди многочисленных тем, использованных композитором, не нашлось ни одной, способной войти в «интонационное столкновение» с темами негативного характера, а это, безусловно, является отражением мироощущения композитора. В его контексте лирическая сфера, сфера внутреннего мира личности оказывается абсолютно пассивной, «герметически замкнутой» по отношению к внешнему миру. Зато зло выступает, как пишет Б. Ярустовский, «основной инициативной, движущей силой...»¹.

Попытка выявить различные типы мироощущения композиторов через сопоставление конкретных музыкальных произведений позволяет сделать вывод о том, что эти различия в меньшей мере касаются индивидуальных творческих установок: и тот и другой авторы стремились воплотить в симфоническом жанре ужасы войны, агрессии через субъективно-личностное восприятие. Важнее отметить то, что каждый тип мироощущения отразил соответствующее ему мировоззрение композитора.

У Шостаковича в центре его представлений о прекрасном оказывается не только богатая в духовном отношении, страдающая от зла и насилия личность, но и объективное, волевое, императивное начало, способное противостоять злу, вселить

в человека веру в победу над ним. Именно поэтому автор обретает способность дать обличительную характеристику злу, выявить его различные ипостаси (II и III части симфонии), «опрavдать» светлую образность финала речитативом вступления и траурным шествием IV части, «выстрадать» этот свет долгой и мучительной борьбой.

В отличие от Шостаковича, в основе мировоззрения Онеггера лежит представление о неизбежности страданий человека. Ни внутренние, ни внешние импульсы не в силах избавить его от тяжести переживаний¹. В самом деле, как уже отмечалось выше, появление в коде финала симфонии темы хорального склада является лишь «мнимым» избавлением, ибо драматургически она возникает неподготовленно, внезапно.

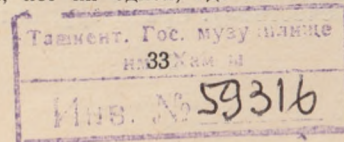
Проделанный выше анализ подтверждает ранее высказанную мысль об идейной содержательности интегральных эмоциональных образований внутреннего мира композитора. В самом деле, если мироощущение функционирует в музыкальном произведении «параллельно» с мировоззрением, то составляющая его «эмоциональная логика» обладает определенным идеологическим смыслом. Таким образом, не прибегая к помощи слова, не изображая конкретных сторон действительности, музыка не в меньшей степени, нежели другие виды искусства, способна воплотить мировоззрение композитора. В музыкальном произведении проявляются не только эстетические и моральные его представления, наиболее тесно связанные с эмоциональной сферой, но — опосредованно-философские, политические и другие воззрения. Анализ мироощущения, так же как и других компонентов социально-психологической структуры личности композитора, открывает для этого хорошие перспективы.

Сказанное вовсе не означает, что на практике возможна лишь «однозначная» взаимосвязь между мировоззрением и мироощущением композитора. При анализе мировоззрения обнаруживается более широкая «шкала» его отношений с мироощущением, что позволяет понять реальную динамику творческого сознания автора, конкретнее определить мировоззренческую направленность его творчества. Этому вопросу, представляющему значительный теоретический интерес, посвящен следующий раздел нашей работы.

Исследуя творческую практику композиторов, можно выделить несколько типов соотношения между мировоззрением и мироощущением. Один из них — соответствие указанных категорий внутреннего мира композитора, при котором объективный смысл

¹ Показательно, что среди лирических тем симфонии, связанных с внутренним миром человека, нет ни одной, где бы не акцентировался момент скорби, страдания.

¹ Ярустовский Б. М. Симфонии о войне и мире, с. 233



творчества, заключенный в индивидуальном мироощущении, соответствует идеологической направленности мировоззрения.

Приведенный выше анализ двух симфонических произведений Онегера и Шостаковича в достаточной мере характеризует этот тип соотношения. Поэтому не будем подробно останавливаться на нем. Отметим лишь, что в сочинениях композиторов подобное соответствие может быть обусловлено разными причинами. Оно возникает в результате не только индивидуального осмысления тех или иных элементов мировоззрения в искусстве, но и непосредственного «вхождения» мировоззрения в творчество, как бы «помимо» мироощущения. Точнее, мировоззрение формирует мироощущение по своему образу и подобию.

Сопоставим в этом смысле Одиннадцатую и Двенадцатую симфонии Д. Шостаковича. Оба произведения посвящены теме революции. Обращаясь к этой теме, композиторы используют разные жанры, различные типы музыкальной драматургии. Д. Шостакович применяет в обеих симфониях принципы программности, таящие в себе как богатые возможности раскрытия музыкального содержания, так и некоторую опасность «подмены» собственно музыкальной логики — логикой литературной. Здесь-то и сказывается, насколько глубоко в произведении воплощена эмоциональная логика мироощущения автора, непосредственно воздействующая на музыкальное мышление и определяющая принципы развития музыкальной ткани.

С этой точки зрения концепция Одиннадцатой симфонии композитора представляется более убедительной, чем Двенадцатой. Одиннадцатая симфония дает трагедийный поворот теме революции. Каждая из частей симфонии последовательно развивает основной конфликт, причем развивает его так, что становится неизбежным трагический результат столкновения противоборствующих сил. Поэтому в финале симфонии композитор не стремится дать образ окончательной победы, что противоречило бы и исторической, и художественной правде. Звучание в финале тем известных революционных песен «Беснуйтесь, тираны» и «Варшавянка» отнюдь не служит знаком преодоления негативных образов I и II частей. В момент наивысшего напряжения борьбы возникает «тихая» кульминация на теме «Обнажите головы». Спротивление, таким образом, рождается из преклонения перед памятью павших. Возникновение подобных тем в кульминационных моментах симфонического развития — вообще характерно для мироощущения Д. Шостаковича, проявляющегося, в частности, в стремлении фиксировать не мгновенно возникающее позитивное качество, но длительный и сложный процесс его вызревания.

В Двенадцатой симфонии, в отличие от Одиннадцатой, была сделана попытка создания неких «идеализированных» образов «достигнутого» качества, особенно сказавшаяся в финале сочинения («Заря человечества»). Среди других произведений автора

эта симфония выделяется преобладанием эпического начала, последнее в значительной мере снимает импульс драматического развития основных тем¹.

Подобный тип мышления характеризует прежде всего рациональную часть мировоззрения художника. Поэтому Двенадцатую симфонию композитора можно считать произведением, где соответствие мировоззрения и мироощущения достигается за счет своеобразного перевеса мировоззрения — и — несколько одностороннего, неполного выявления его мироощущения. Что же касается Одиннадцатой симфонии, то в этом сочинении осуществился органический синтез обеих сторон внутреннего мира композитора.

Второй тип соотношения между мировоззрением и мироощущением композитора характеризуется разного рода противоречиями. Они обуславливаются прежде всего социально-историческими факторами, но могут быть связаны и с некоторыми индивидуальными особенностями художника.

Отметим вначале те случаи, когда противоречия между мировоззрением и мироощущением вытекают из особенностей самого мировоззрения, из наличия в нем противоречивых сторон². При этом взаимное несоответствие внутренних сторон мировоззрения по-разному проявляется в мироощущении композитора. Оно может лишь «коснуться» мироощущения, не разрушая его цельности и, соответственно, правдивости и художественной ценности самого музыкального произведения. Вместе с тем возможно проникновение противоречивых элементов мировоззрения в глубокие «слои» мироощущения художника, заполнение творческого сознания реакционными идеями, что ведет к частичной или полной утрате художественной правдивости произведения искусства³. Крайние случаи подобного типа соотношения между мировоззрением и мироощущением встречаются в музыке сравнительно редко. Так, религиозные идеи не способны проникнуть в мироощущение композитора так глубоко, как они иногда проникают в мироощущение писателя. Можно согласиться с утверждением Л. Мазеля о том, что в музыке XIX века, например, трудно

¹ Мы говорим, разумеется, не о развитии музыкального материала — в этом отношении симфония являет собой образец мастерства, — но о развитии драматической концепции в целом.

² Мы уже указывали, что среди многообразных типов противоречий, возможных в структуре мировоззрения, наиболее важное значение для понимания художественного творчества имеют противоречия между эстетической программой, с одной стороны, и политическими, нравственными, философскими позициями, — с другой.

³ Г. В. Плеханов убедительно показал в анализе пьесы К. Гамсуна «У врат царства», как последовательно и «до конца» развитая реакционная идея приводит писателя к «колоссальной литературной ошибке» (см.: Плеханов Г. В. Сын доктора Стокмана. В кн. Плеханов Г. В. Искусство и литература, с. 831).

назвать хотя бы одного композитора — представителя клерикальной культуры, в то время как в литературе это возможно¹. Здесь сказывается эмоциональная природа музыки, ее преимущественное внимание к сфере чувств, настроений человека.

В то же время ленинская мысль об отражении противоречий сознания художника в противоречиях творчества, высказанная в статьях о Толстом, имеет важное методологическое значение для изучения не только искусства слова, но и музыки. Попытаемся конкретизировать эту мысль, исследуя противоречивые связи между мировоззрением и мироощущением композитора.

Отметим, прежде всего, что эти противоречия по-разному сказываются в эмоциональной и рациональной сторонах мироощущения. В эмоциональной сфере они проявляются в том, что строй чувств и переживаний, объективно присущий тому или иному музыкальному произведению или творчеству автора в целом, не соответствует идейному смыслу, с которым композитор связывает данные эмоциональные состояния.

Подобную противоречивость между мировоззрением и эмоциональным строем творчества композитора можно наблюдать в музыке А. Скрябина. В самом деле, свойство «полюсности» эмоциональных состояний, присущее творчеству композитора, является, в первую очередь, отражением общественных настроений предреволюционной России. Экстатичность, с одной стороны, и созерцательность, статика, — с другой, ярко характеризуют своеобразную социально-психологическую атмосферу начала века.

Но нельзя забывать и о другой чрезвычайно яркой характеристике, которую дал творчеству Скрябина Плеханов: «Эта музыка представляет собой отражение нашей революционной эпохи в темпераменте и мирозерцании идеалиста-мистика»². Плеханов прямо указывает на идеологические истоки музыкальных замыслов композитора, отразивших философские стороны его мировоззрения. Он был прав, отмечая мистико-идеалистическую основу эмоционального строя музыки Скрябина. Согласно философским взглядам композитора, выраженным в тексте «Предварительного действия», творческий дух проявляется в двух состояниях: в крайнем активизме, экстатичности, воле и, — с другой стороны, — в погружении в самое себя, самозерцании. Правильно определив философско-идеологический фундамент творчества Скрябина, Плеханов, вместе с тем, неправоммерно ограничил эмоциональный строй музыки композитора, свел его к выражению мистического начала. Объективно эмоциональное содержание, отразившееся во многих произведениях композитора,

¹ Обсуждаем сборник «Музыка и современность». — «Советская музыка», 1970, № 9, с. 102.

² Цитируется по воспоминаниям Р. М. Плехановой в кн. «А. Н. Скрябин. Сборник к 25-летию со дня смерти». М. — Л., 1940, с. 75.

вовсе не исчерпывается мистикой, но выходит за ее пределы. Талант направляет художника к жизненной правде и объективное содержание может быть отражено вопреки ложным философским установкам автора. Здесь уместно привести ленинские слова, произнесенные в связи с творчеством Толстого: «если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»¹. Показательно, что А. В. Луначарский называл Скрябина «одним из тех художников, которые чувствуют надвигающуюся грозу, накопление электричества в атмосфере и реагируют на эти тревожные симптомы»². Таким образом, эмоциональный строй музыки Скрябина оказался богаче мировоззрения композитора, хотя в определенной мере отразил его содержание.

Противоречия между мировоззрением и мироощущением могут коснуться также рациональных компонентов последнего, то есть эмоциональной логики музыкального произведения. Примеры такого типа противоречия можно, например, наблюдать в творчестве И. Стравинского. Многие фрагменты балета «Весна священная» отразили одну из основополагающих идей мировоззрения композитора — идею вечности, неизменности процессов, происходящих в природе, сдерживающих действие сил обновления, «брожения». Именно эти черты мировоззрения композитора непосредственно повлияли на его мироощущение и принципы музыкального мышления в таких, например, фрагментах балета, как вступление к I части, где «симфония весеннего произрастания» (Асафьев) строится на постепенном заполнении звукового пространства теми или иными звуковыми комплексами, которые, раз возникнув, уже не меняют своего качества. Мировоззренческая позиция композитора «...оставалась глубоко созерцательной. Он отнюдь не борец и даже не бунтарь. Революция для него — это только стихия, и притом стихия сил разрушающих; эстетически ценная лишь в той мере, в какой они — порождение природы»³.

В данном случае ложная по существу философская идея неизменности природных процессов не разрушила «эмоциональной логики» мироощущения. Причина тому — существование своеобразной «взаимобратимости» между мировоззрением и мироощущением, при которой мировоззрение не только влияет на мироощущение, но может само оказаться под воздействием мироощущения. Иными словами, особенности мироощущения И. Стравинского осознанно или неосознанно переносились на философские и эстетические принципы его мировоззрения. Поэтому-то природа была для Стравинского не только объектом

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 206.

² Луначарский А. В. В мире музыки, с. 396.

³ Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского. М., 1967, с. 196

философского наблюдения, но и специфическим «музыкальным» фактом. Способность композитора эмоционально воспринимать природу во многих случаях препятствовала непосредственному проникновению в творчество ложных философских идей.

Необходимо отметить и такие типы творческого сознания композитора, которые дают возможность по-разному интерпретировать соотношение его мировоззрения с эмоциональным и рациональным «слоями» мироощущения. Эти последние могут соответствовать разным элементам мировоззрения композитора, что можно наблюдать внутри одного музыкального произведения. Так, для Шостаковича в Четырнадцатой симфонии социальная характеристика образов является скорее не результатом, но исходным моментом построения симфонического цикла. Замысел многих эпизодов симфонии, как указывалось уже в критической литературе¹, имеет четко выраженный социальный характер. В соответствии с этим в мироощущении композитора, в эмоциональном тоне симфонии выделяется прежде всего социальное начало. Именно поэтому композитор не мог обойтись без ставших уже типичными для его творчества и приобретших устойчивую семантику в восприятии слушателей средств музыкальной выразительности. Так, продолжая традиции, заложенные еще в Пятой, Седьмой, Восьмой симфониях, Шостакович широко использует жанровые средства, а также определенный круг интонаций для обрисовки сил зла (эпизоды «Малагенья», «Начеку»). Тем самым достигается высокая степень социального обобщения в эмоциональной сфере внутреннего мира композитора. Это позволяет сделать заключение о соответствии эмоций автора социально-политическим элементам его мировоззрения.

В то же время логика эмоциональных взаимосвязей, отражающая рациональные стороны мироощущения композитора, придает каждой части симфонии более обобщенный характер. Именно поэтому Шостакович не пытается связать их в единый сюжетный узел, «скрепить» программными связями. Наоборот, предельно обнажая различие между образами симфонии, он выявляет их общность в более универсальном философском смысле, стремится раскрыть общечеловеческое в конкретно-социальном.

Отсюда понятна возможность по-разному интерпретировать соотношение между мировоззрением и мироощущением художника. Если правомерно говорить о соответствии эмоционального строя мироощущения композитора *социально-политическим* элементам его мировоззрения, то рациональные стороны мироощущения, образные связи определяются скорее *философскими* взглядами автора. Эмоциональная логика симфонии отразила

¹ См.: Данилевич Л. Четырнадцатая. — «Советская музыка», 1970, № 1; Сабинина М. Заметки о 14 симфонии. — «Советская музыка», 1970, № 9.

наиболее общие представления композитора о трагических противоречиях действительности, о судьбах прекрасного и безобразного, добра и зла в мире. Именно это мы имели в виду, когда говорили о возможности соответствия рациональных и эмоциональных элементов мироощущения разным сторонам мировоззрения.

Мы наметили некоторые типы соотношения между мировоззрением и мироощущением композитора. Это дало возможность понять динамику его творческого сознания, увидеть в его деятельности взаимосвязь идеологических и социально-психологических факторов. Прделанный выше анализ позволяет более обстоятельно и глубоко рассмотреть вопрос о роли мировоззрения и мироощущения композитора в его творческой деятельности. Этой проблеме посвящается следующая часть работы.

≈ 3 ≈

Отметим, прежде всего, что мировоззрение и мироощущение композитора проявляются не в отдельных средствах выразительности или приемах музыкального мышления, а в целостной системе образов музыкального произведения. Эту мысль мы стремились провести через непосредственный анализ сочинений разных композиторов. Теперь ее необходимо аргументировать теоретически, тем более, что в конкретном исследовании музыкального творчества еще нередко наблюдается тенденция «жестко закрепить» за каждым выразительным средством то или иное идейное или эмоциональное значение. Так, например, Ин. Попов выделяет четыре стилистических приема, достаточных, по его мнению, для обоснования социалистического мировоззрения композитора. К таким приемам он относит: народность музыкального языка, кантиленность, четкость содержательной структуры, диалектическое развитие образной ткани и интонационной сферы от сложного к простому¹. Произвольность в анализе стилистических признаков, а также упрощенное понимание автором связи между ними и мировоззрением композитора здесь очевидны.

На самом деле стилистические средства, мировоззрение и мироощущение связаны между собой далеко не так однозначно, как это представлено в иных музыковедческих работах. Все зависит от того, как используются композитором эти средства. Употребляя отдельные музыкально-выразительные приемы для воплощения того или иного эмоционального состояния, характеристики определенного образа, композитор их еще не наделяет

¹ См.: Попов Ин. Некоторые черты социалистического реализма в советской музыке. М., 1971, с. 123—124.

определенным мировоззренческим смыслом. Иначе невозможно было бы использование одних и тех же средств в разных драматургических концепциях, отражающих разные идейные замыслы. Даже сходные по характеру, эмоциональному смыслу образы могут выражать разные в мировоззренческом отношении концепции, в чем убеждает проделанный выше сравнительный анализ симфонических произведений Шостаковича и Онеггера. Используемые в данном случае элементы стиля имеют лишь технологический, «подсобный» характер¹. Поэтому для воплощения целостного мировоззрения композитор избирает не отдельные музыкально-выразительные средства, но их совокупность, складывающуюся в образную систему музыкального произведения. Взаимодействуя, эти средства «корректируют» друг друга, вследствие чего каждое из них, а также их целостная структура приобретают гораздо более определенное идейное значение. В самом деле, когда Шостакович использует в качестве IV части Восьмой симфонии старинный классический жанр пассакальи, он не становится неоклассиком по своему мировоззрению, ибо этот прием является частным в музыкально-драматической концепции, не определяет ее принципы. В отличие от этого, возрождение старинных форм и жанров в определенный период творчества И. Стравинского связано с его «точкой зрения» на действительность, определяет его идейные позиции. Именно поэтому такие произведения композитора, как Октет, фортепианный концерт, «Царь Эдип», Симфония псалмов и др., можно с полным правом считать неоклассическими не только на основе использования средств, «введенных в оборот» композиторами-классицистами, но и по мировоззрению, попытке найти идеал в строгих конструкциях, порядке старинных форм.

Поскольку идейное содержание проявляется в целостной системе музыкальных средств, основой для суждения о мировоззрении композитора может быть его «работа» с музыкальным материалом, особенности творческого процесса. Мы имеем в виду использование композитором тех или иных форм музыкального мышления в связи с направленностью его творчества на определенные социальные группы слушателей. Эта направленность во многом предопределена жанровыми особенностями музыкального произведения. Так, песенные жанры рассчитаны на более широкую аудиторию, чем симфоническая и, тем более, камерная музыка. Но социальная направленность произведения внутри какого-либо жанра, как правило, зависит от мировоззрения композитора. Учитывая потребности, интересы, а также музыкальные вкусы тех или иных групп слушателей, композитор

¹ Правда, в музыкальном искусстве встречаются такие выразительные элементы, за которыми в длительной музыкально-исторической практике установилось определенное смысловое значение. Однако таких «символических» элементов в музыке сравнительно немного и они не характеризуют в достаточной мере специфику музыкального языка.

выбирает соответствующие им средства и приемы музыкального мышления. Чем разнообразнее эти потребности, чем шире социальный состав аудитории, которой автор адресует свое произведение, тем более общезначимыми средствами он пользуется. И наоборот, ограниченность социального состава публики заставляет композитора прибегать к более «локальным» специфическим приемам музыкального воздействия, значимым только для данных групп слушателей. На этом основании можно говорить с «социальной общительности» художника, о широте его взглядов и идеалов, как существенных характеристиках мировоззрения.

Истории музыкальной культуры известны такие композиторы, которые адресовали свое искусство самой широкой демократической аудитории. Их мировоззрение складывалось, как правило, в годы общественного подъема, активизации политических движений, когда обнаруживалось единство устремлений различных социальных слоев. Такой демократической направленностью отличалось мировоззрение Бетховена. Не случайно в Девятой симфонии, ставшей, по выражению Р. Роллана, самым правильным и глубоким зеркалом мышления Бетховена¹, композитор обращается к тексту оды Шиллера «К радости». Это поэтическое произведение привлекло его идеями счастья, свободы, братства всего человечества. Не случайно и то, что в качестве тематического материала финальной части симфонии предстает мотив, обобщивший многовековые народно-песенные и хоровые традиции. «Связь финала Девятой симфонии с песенными и хоровыми жанрами еще раз подчеркивает идею коллективности, всеобщности, которая руководила композитором при создании „симфонии миллионов“»². Все средства музыкальной выразительности, начиная от построения формы «крупным штрихом», кончая выбором наиболее типичных интонационных средств, использует композитор для воздействия на аудиторию.

Со сменой классицизма романтизмом музыкальное искусство постепенно ограничивало возможности своего воздействия на широкие массы слушателей. Характерно, что композиторы романтической и послеромантической эпох нередко осознавали трагический характер этой ограниченности, стремились ее преодолеть. В одних случаях это приводило к созданию грандиозных симфонических концепций, к попыткам «построить в них мир» (Г. Малер), в других случаях — к возрождению монументальных бетховенских форм (И. Брамс³), в третьих — к осознанию «спасительной» роли искусства для человечества, к сочинению «симфоний Вселенной» (А. Скрябин). Но во всех случаях

¹ См.: Роллан Робен. Собр. соч., т. 12. М., 1957, с. 134.

² Николаева Н. С. Девятая симфония. В сб. «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен». М., 1967, с. 329.

³ Известно, что немецкий дирижер Г. Бюлов даже называл Первую симфонию Брамса Десятой симфонией Бетховена.

масштабность формы, ее социальная направленность вступали в противоречие с субъективно-лирическим по существу характером музыкального содержания. И потому не удивительно, что музыковеды до сих пор спорят, принадлежит ли творчество Брамса музыкальному классицизму (или «неоклассицизму» XIX века) или оно исчерпывается романтическими тенденциями. В творчестве Скрябина отмеченное противоречие сказалось в «сосуществовании» противоположных по своим масштабам форм (лирические миниатюры, прелюдии, мазурки, поэмы и — грандиозные симфонии, «Поэма Экстаза», «Прометей»), в эмоциональном противопоставлении «томлений духа» его активной организующей силе, даже в философских колебаниях между субъективно- и объективно-идеалистическими интерпретациями мира. Важнейшая причина этих противоречий заключена в противоречивости мировоззрения композиторов, в конфликте между его широкой социальной направленностью, с одной стороны, и субъективно-романтическими идеалами — с другой¹. В силу социально-исторических условий развития буржуазного искусства в мировоззрении композиторов все более преобладала вторая тенденция, препятствуя созданию общезначимых музыкальных форм.

В дальнейшем композиторы, творящие в условиях буржуазной культуры, все реже обращаются к широкой демократической аудитории. Гуманистические традиции, развивавшиеся в произведениях композиторов классицистов и романтиков, постепенно теряют свое значение. Многие буржуазные композиторы XX века убеждены в бесперспективности попыток найти путь к взаимопониманию между людьми, в том числе между художником и публикой. Это взаимопонимание оказывается возможным лишь на уровне коммуникаций с себе подобными, с самими художниками, что отражает, по существу, элитарный характер их мировоззрения. Появляются новые, принципиально отличающиеся от прежних нормы музыкального мышления (атонализм, додекафонный и серийный методы творчества, алеаторика, сонористика, пуантилизм и т. д.), предельно затрудняющие восприятие слушателей, их коммуникацию с композитором.

Нельзя в то же время абсолютизировать этот способ общения композиторов с публикой. Есть немало авторов, которые ищут связей с аудиторией в обновлении национальных традиций (Барток, Кодаи, Яначек, Шимановский и др.). Однако эти, по существу демократические устремления не всегда последовательно претворяются в искусстве. В условиях буржуаз-

¹ Понятие романтизма в данном случае означает не определенное направление искусства, а мировоззренческую установку художника, в центре которой оказывается идеальная личность, противопоставленная окружающему миру.

ной культуры некоторые композиторы выделяют роль крестьянских элементов в народном творчестве, сознательно, демонстративно противопоставляя их городскому фольклору. Причина этого заключается в ограниченности мировоззрения композиторов, в их представлении о том, что культура капиталистического города является единственным и главным фактором, приводящим к отчуждению между людьми, разрушающим индивидуальность человека, отрывающим его от жизни народа, от неких субстанциональных основ бытия. Все эти критические элементы сочетаются с идеализацией крестьянских пластов фольклора, наиболее архаических его элементов, олицетворяющих якобы все животворное, прогрессивное в жизни людей.

Лишь в условиях социалистической культуры композитору удается реализовать в полной мере демократическую направленность своего творчества. Это не означает, что творец теряет ощущение «своей» аудитории: социалистическая культура предполагает большое разнообразие музыкальных вкусов людей, «сосуществование» различных с точки зрения художественных интересов групп слушателей¹. Демократический характер творчества означает, что один тип слушателей, один тип аудитории не противопоставляется другому, наоборот, автор свободно адресует свое творчество то одной, то другой категории слушателей. Эта свобода в обращении с аудиторией соответствует определенному характеру мировоззрения композиторов. Одной из существенных черт этого мировоззрения является представление о единстве основных жизненных позиций и интересов различных социальных слоев. Эта черта особенно ярко характеризует партийность мировоззрения композитора — одну из наиболее важных идейно-эстетических предпосылок социалистического музыкального искусства. Перед эстетиками, музыковедами стоит задача огромной важности — раскрыть значение ленинской теории партийности для музыкального творчества.

Партийность художественного мировоззрения означает осознанное, открытое выражение композитором своих идейных позиций, слияние его взглядов, интересов с интересами партии, всего народа. Это означает также активное, страстное отношение художника к жизни, стремление воздействовать на самую широкую аудиторию, формировать ее взгляды и убеждения. Поэтому партийность мировоззрения предполагает внимание композитора к актуальным темам современности, затрагивающим коренные интересы людей, вызывающим их активный отклик. Как пишет А. Н. Сохор, «советская музыка решительно преодолела „дистанцию времени“». Продолжая живо интересоваться историей, она вместе с тем непосредственно обратилась

¹ См. Сохор А. Н. Композитор и публика в социалистическом обществе. В кн. «Музыка в социалистическом обществе», вып. 2. Л., 1975.

к современным темам и сюжетам»¹. В этих темах отразились не только трудовые и военные подвиги советских людей, но и становление характера, мироощущения человека нового общества, его восприятие действительности.

Партийность мировоззрения композитора проявляется и в тех случаях, когда он раскрывает, казалось бы, отвлеченную морально-философскую тему, но подходит к ее решению с точки зрения наиболее острых проблем современности. Так, Д. Шостакович не в каждом своем сочинении обращается к актуальному материалу и сюжетам, как это было, скажем, в его программных сочинениях 60-х годов (Одиннадцатая, Двенадцатая, Тринадцатая симфонии). Однако каждое новое сочинение композитора воспринимается советской аудиторией как событие не только музыкальной, но и всей культурной жизни: в них обнаруживается ответ на «вечные» и в то же время назревшие в самой жизни вопросы, например, на вопрос об ответственности личности за социальное зло, о возможности и необходимости его преодоления и др.

Партийность мировоззрения композитора проявляется не только в его идейных убеждениях, но и в способности воспринять и воплотить передовые настроения и чувства, которыми охвачены массы людей. Чем полнее отражаются в творчестве эти настроения, тем более глубокое воздействие на аудиторию оказывает музыкальное произведение. Это не означает, что композитор вольно или невольно подчиняет свое индивидуальное мироощущение чувствам и настроениям масс, теряет свободу и творческую оригинальность, как об этом упорно говорят буржуазные критики. Не только для художественной литературы, но и для любого другого вида искусства, в том числе и музыки, справедливы слова писателя Л. Соболева: «Партийность литературы — это *естественный* строй мысли и чувств писателя, тесно связанного с судьбами своего народа. Партийность литературы — это *органическая* способность художника видеть жизнь в том ее историческом развитии, которое выражено философией коммунизма. Партийность литературы — это *желание* писателя всеми средствами своего таланта и ума открыто и убежденно бороться за торжество великого дела, изложенного в Программе партии, — построение нового общества...»².

Особенно ярко единство эмоциональных устремлений художника и всего народа, как высшее проявление его творческой свободы, сказывается в годы великих общественных потрясений, — революций, войн, когда установка на духовное сплочение становится жизненной потребностью масс. Подобная установка

¹ Сохор А. Н. Партийность, народность, интернационализм советской музыки. Л., 1973, с. 11.

² Соболев Л. Писатель и время. М., 1960, с. 19 (курсив мой. — А. Р.).

проявилась в творчестве советских композиторов в годы Великой Отечественной войны. Музыкальное творчество обрело самую широкую аудиторию, предназначалось всему народу. Не только широко известные сочинения Д. Шостаковича (Седьмая «Ленинградская», Восьмая симфонии), С. Прокофьева (Шестая симфония, опера «Война и мир», 6-я и 7-я фортепианные сонаты), А. Хачатуряна (Вторая симфония), но и произведения более скромных по дарованию композиторов выполняли эту важную миссию¹.

Мы наметили некоторые возможности анализа мировоззрения композиторов, исходя из их индивидуального мироощущения, а также социальной направленности творчества. Возникает вопрос: как обнаружить мировоззрение композитора в том случае, когда «социальный адресат» не столь очевиден, как в вышеприведенных примерах, а индивидуальное мироощущение не сформировалось? История музыкальной культуры знает немало примеров ограниченного проявления индивидуального начала в творчестве (скажем, в экспериментировании над музыкальным материалом), либо его отсутствия, при котором творчество превращается, по существу, в повторение уже найденных принципов музыкального мышления, приемов выразительности. Поэтому наряду с оригинальным, «индивидуализированным» творчеством существуют и другие его разновидности. Так, известный французский композитор и музыковед Ж.-Л. Мартине высказал мысль о существовании трех тенденций в музыкальном искусстве. Первая тенденция — «...авангардизм. Представители этого течения... озабочены поисками чисто звуковой новизны. Для них много важнее сама „фоника“, нежели то содержание, которое она способна нести. Вторую „академическую“ тенденцию представляют композиторы, доверяющие только традиционным средствам». Наконец, «Третью... группу представляют композиторы, которые... умеют по-современному переосмысливать народный материал, широко используют и всевозможные технические новинки, но при этом никогда не забывают о содержании...»².

Ж.-Л. Мартине выделяет содержательные аспекты в творчестве композиторов, которые «переосмысливают материал». Это не означает, однако, что музыкальные произведения, принадлежащие композиторам первых двух групп (если принять такое условное деление), лишаются всякого содержания. Видимо, содержательность этих произведений специфична и не предполагает раскрытия индивидуального мироощущения автора, мира его мыслей и чувств. В одних случаях она может ограничиться разработкой новых музыкально-выразительных средств, в других — «усвоением» (часто — механическим) эмоционального

¹ См. об этом: Ярустовский Б. М. Симфонии о войне и мире.

² «Советская музыка», 1971, № 5, с. 143.

и интеллектуального содержания, выработанного другими композиторами.

Точно так же отсутствие индивидуального мироощущения в творчестве некоторых авторов не свидетельствует об отсутствии у них вообще определенного мировоззрения и мироощущения. Дело в том, что искусство отражает не только индивидуальное, но и общественное мироощущение, выработанное совместной деятельностью многих людей и раскрывающее типичные для них чувства и настроения (например, национальные, классовые и т. п.). Мировоззрение формируется не в индивидуальном, а в «надындивидуальном» опыте человека, выявляя общность его взглядов со взглядами других людей. Поэтому композитор может «воспроизвести» определенное мировоззрение даже в том случае, если оно не проходит через индивидуальные стороны его личности. С другой стороны, и попытка «изобретения» средств музыкальной выразительности в некоторых случаях обретает мировоззренческий смысл. Поскольку исследование этих типов мировоззрений не может опираться на анализ индивидуального мироощущения художника, более подробного изучения заслуживает вопрос о характере использования музыкального материала, то есть того интонационного строя, который объективно сформировался или формируется в музыкальном искусстве. В зависимости от этого можно различать определенные *типы деятельности* композитора, связанные с его мировоззрением.

Остановимся вначале на том типе деятельности, который основан на «репродукции» определенного содержания и воспроизводит присущую этому содержанию мировоззренческую установку. Как правило, этот тип деятельности строится на использовании наиболее общих, в достаточной мере «стершихся» от активного употребления музыкально-выразительных средств. Чаще всего подобные средства были в свое время новаторскими, оригинальными, отражали индивидуальность их творца. Но затем, как это часто бывает в искусстве, открытие становится традицией и, будучи использовано массой композиторов среднего масштаба, превращается в некий «нейтральный» интонационный фонд. Появляются сочинения, наиболее ярко выявляющие сущность этого фонда и служащие, таким образом, его проводниками, распространителями в «общественном музыкальном сознании». Такие произведения формируют и соответствующую потребность публики. Вкус слушателей унифицируется, теряет индивидуализированный оттенок.

В соответствии с этим происходит и слуховое освоение музыкального материала; оно отличается консервативностью, неподвижностью, жесткостью закрепленных за ним ассоциаций и значений. Поэтому и композитор, использующий эти средства в связи с укрепившимися за ними значениями в массовой музыкальной практике, теряет свое индивидуальное восприятие мира.

Вот как описывает крайние формы подобного типа деятельности Б. Асафьев: «Момент изобретения тут почти отсутствует, точно так же, как и процесс музыкального мышления. Созвучия сопоставляются друг с другом привычной стезей...»¹.

Описываемый тип композиторской деятельности возможен и в том случае, когда автор «объектом» своего творчества выбирает нормы, выработанные в собственной художественной практике. При этом индивидуальный стиль композитора, формировавшийся вместе с оригинальным содержанием, впоследствии эксплуатируется им самим, однако индивидуальной значимости уже не несет.

Несмотря на некоторые различия в принципах отбора материала, в выборе «источников творчества» (общие стили, сформировавшиеся в творчестве разных композиторов, стили, выработанные в собственном творчестве), все описанные выше разновидности деятельности имеют общую черту: основным стимулом деятельности композитора объективно является не индивидуальное претворение этих источников, а формальный повтор уже найденного, рождение некоего стилистического стереотипа. В том случае, когда в качестве этого стереотипа выступают не отдельные выразительные средства, а их целостная система, мы вправе говорить о своеобразном «заимствовании» композитором художественного мировоззрения. Следует признать, например, что независимо от характера индивидуальности и масштабов дарования все композиторы-классицисты XVIII века отразили в своем творчестве один тип *художественного мировоззрения*. В творчестве не только Гайдна, Моцарта, Бетховена, представляющих высший этап развития классицизма, но и Ф. Э. Баха, композиторов чешской школы (Ф. К. Мичи, Й. Мысливечка, Я. Стамица, Ф. С. Рихтера) проявился классический идеал целостности, конструктивности, законченности, не позволяющий композитору резко нарушить законы классических пропорций. Все это в конечном итоге соответствовало определенной этической концепции. Согласно этой концепции человек способен воспринимать противоречия действительности, подчас даже трагические. Однако он еще не утратил веру в возможности гармонического их разрешения. Даже бетховенское мировоззрение, сформировавшееся в гораздо более противоречивую эпоху французской буржуазной революции, порождает искусство, которое «...при всем отличии от классицистов предшествующего столетия... приникнуто той верой, силой, упоением радостью жизни, которые пришли к концу в музыке „послереволюционного века“»². Именно поэтому можно считать композиторов-классицистов выразителями одного худо-

¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 34.

² Конен В. Д. К проблеме «Бетховен и его последователи». В сб. «Бетховен», вып. I. М., 1971, с. 23.

жественного мировоззрения (хотя и разных этапов его формирования), несмотря на то, что представители раннеклассического периода были склонны к стереотипическому мышлению, эксплуатировали уже найденные формы, в то время как для Гайдна, Моцарта, раннего Бетховена это не характерная черта. Таким образом, воспроизводя выработанную в творческой практике целостную систему выразительных средств, композитор воспроизводит и мировоззрение, выраженное в данной системе, хотя это мировоззрение также оказывается своеобразным «стереотипом» идеалов и взглядов.

Близок уже охарактеризованному выше и другой тип «работы» композитора с музыкальным материалом вместе с присущей ему мировоззренческой тенденцией. Этот тип деятельности также основан на пассивном воспроизведении музыкально-выразительных средств. Однако характер этих средств говорит не о консерватизме деятельности, но скорее даже о своеобразной ее «мобильности», «приспособляемости» к возникающим нормам музыкального мышления. Эти нормы сами отличаются неустойчивостью, изменчивостью и чаще всего формируются в бытовой музыкальной практике, отражая временные, скоропреходящие тенденции общественного музыкального сознания. Они, как правило, функционируют в наиболее мобильных музыкальных жанрах (таких, как песня, танцевальная пьеса) и уже из этих жанров проникают в симфоническое, камерно-инструментальное и оперное творчество. Лишь немного в этих жанрах остается в музыкальной практике, продолжая доставлять художественное наслаждение, основная же масса подобной музыкальной продукции отживает вместе с исчезновением породившей их социальной тенденции. Это явление чрезвычайно характерно для западной культуры. Негативные стороны описываемого типа творчества получили название современной «массовой музыкальной культуры».

Характер выразительных средств «массовой культуры» определяет и мотивы их использования композитором. Если в первом из отмеченных нами типов творчества — назовем его «стереотипическим» — основным мотивом является более или менее прямолинейное следование выработанным устойчивым нормам музыкального мышления, несмотря на все колебания музыкальных вкусов, то во втором случае деятельность стимулируется выгодой использования рождающейся и умирающей «музыкальной моды». Эта деятельность, как и «стереотипическая», связана с мировоззрением композитора. Объективно подобное творчество становится близким мировоззрению тех слоев публики и композиторов, вкусы которых в наибольшей степени формирует «массовая музыкальная культура».

В процессе создания и восприятия этого типа культуры развиваются эстетические вкусы с преобладанием потребительского элемента. При потребительском отношении внемузыкаль-

ные факторы восприятия господствуют над собственно музыкальными. Конечно, бытовым, танцевальным, песенным жанрам, составляющим «ядро» «массовой культуры», свойственна определенная «бифункциональность», сочетание утилитарной и собственно эстетической функций. Однако несоблюдение пропорций между этими функциями, превращение музыкального явления в шумовое или своеобразный физиологический раздражитель разрушают художественное восприятие. В то же время в современной музыкальной практике Запада факторы внемузыкального характера все чаще преобладают при восприятии так называемой «поп-музыки» «бит-музыки», продукции многочисленных молодежных музыкальных ансамблей и т. д. Как пишет один из исследователей «массовой культуры», «потребители... рассматривают ее лишь как источник приятных или возбуждающих чувств... декоративный фон, а не как серьезное дело, будящее гражданскую и эстетическую активность»¹.

Композитор, творчество которого не выходит за рамки «массовой культуры», объективно идентифицирует себя со своими слушателями, подчиняется их вкусам, эстетическим позициям. Его мировоззрение легко впитывает потребительские идеалы, становится таковым по своему существу, характеру.

Правда, потребительские тенденции не исчерпывают содержания буржуазной «массовой культуры». Как отмечалось в теоретической литературе (в частности, музыковедческой), «массовая культура» — явление сложное, сочетающее порой противоположные идейные тенденции². В мировоззрении создателей этого типа культуры могут содержаться и философские, и эстетические, и политические идеи самого широкого плана. Некоторые произведения (особенно в песенном жанре) отражают важные темы протеста против войн и насилия, борьбу за мир и т. д. При этом, однако, композиторам не всегда удается передать подлинный общественный смысл этих тем. Стремясь максимально приблизить эти темы к слушателям, они используют порой наиболее стереотипные средства, лишённые всякой оригинальности, вызывающие в слушателе привычный круг эмоций и ассоциаций. Массовый слушатель остается убежденным в своей «причастности» к наиболее острым политическим и социальным вопросам современности и в то же время удовлетворен тем, что восприятие этих тем не вынуждает его отстаивать определенную общественную позицию. Музыка в этом случае лишь заполняет его досуг, служит некой «шумовой приправой» к повседневному бытию. Как пишет В. Житомирский, «песня, способная откликнуться не только на боль и тоску, но и стать вестником надежды... явилась и развивалась в обличьях своего

¹ Карцева Е. Массовая культура в США и проблема личности. М., 1974, с. 17.

² См.: Житомирский Д. В. Музыка для миллионов (к методологии вопроса). В сб. «Современное западное искусство». М., 1972.

времени, в той или иной степени слившись с элементами модной эстрады, отстаивая себя и одновременно подыгрывая дешевому вкусу»¹. В той мере, в какой композиторы отстаивают самобытность своего мышления, в какой творчество действительно задевает гражданские чувства людей, мировоззрение композитора свидетельствует о передовых демократических позициях. И наоборот, в контексте потребительского мировоззрения эти идеи приобретают своеобразный «игровой» характер. Они являются значимыми не в силу своего содержания, но как средство «игры» на массовом вкусе, в орбиту которого по тем или иным причинам попадает важная актуальная тема.

О формировании подобного типа мировоззрения композиторов свидетельствует музыкальная практика капиталистических стран. Многие творцы «поп-музыки» в США, Англии, Франции, ФРГ не боятся выражать в песенном творчестве антибуржуазные и даже антиправительственные идеи (конечно, до определенного предела), вследствие того, что сами эти идеи воспринимаются не в содержательном, а в утилитаристском духе, отражают характер породившего их потребительского мировоззрения. Не случайно ловкие дельцы умеют использовать оппозиционные тенденции некоторых фестивалей поп-музыки в духе гигантского бизнеса.

В буржуазной культуре корни этого типа творчества произрастали еще в искусстве XIX века. В этом смысле любопытный пример представляет творчество Д. Мейербера. По словам И. Соллертинского, — «...он действительно типичный композитор буржуазной монархии Луи Филиппа... Там, где добивают последние остатки феодализма, он вместе с буржуазной революцией: отсюда антиклерикальные антимонархические тенденции „Гугенотов“. Но прогрессивность его сразу выдыхается, когда буржуазная монархия реализована». Конечно, было бы упрощением толковать творчество Мейербера лишь как пассивное воспроизведение современных ему социально-политических тенденций: чтобы отразить эти тенденции, нужен был незаурядный композиторский талант. Не случайно лучшие произведения Мейербера живут на оперной сцене до сих пор. В то же время композитор нередко подчинял свой талант потребности выгодно использовать актуальный жизненный материал. Соответствующее этой потребности мировоззрение выдает в авторе «... выпуклый тип музыканта-дельца, музыканта-предпринимателя»².

¹ Житомирский Д. В. Музыка для миллионов, с. 100.

² Соллертинский И. И. Исторические этюды. Л., 1963, с. 127. В свое время Б. Асафьев также отмечал возможность «дельческого» типа творчества. Он указывал, что «интонационный словарь любой эпохи в руках „композитора-дельца“, „фабриканта на пошлый вкус“ неизбежно обращается в потребительское месиво» (Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 359).

В социалистическом искусстве отсутствует почва для появления подобного типа творчества, однако отрицать влияние некоторых негативных тенденций «массовой культуры» было бы неверно.

В советской печати уже критиковались подобные тенденции в жанрах легкой музыки¹. Необходимо лишь добавить, что эти же тенденции могут проникать и в симфоническую, а также в камерно-инструментальную музыку. Подобные музыкальные произведения направлены не на воспитание эстетической восприимчивости к разным формам художественного мышления, а наоборот, на пассивное подчинение «наличному» уровню восприятия слушателей. И если этот уровень не поднимается выше стереотипного пассивного восприятия, столь характерного для «массовой культуры», то и в мировоззрении композитора происходит своеобразная «деградация» подлинных этических и эстетических ценностей человека. Подобные тенденции в социалистической культуре заслуживают самой серьезной критической оценки и — прежде всего — с идейной стороны.

Таким образом, описанные типы деятельности своеобразно отражают мировоззрение композитора, хотя его индивидуальное мироощущение не служит «средоточием» между мировоззрением и творчеством.

Рассмотрим с позиций мировоззрения еще один тип деятельности композитора, по существу, противоположный двум описанным выше. Эта противоположность проявляется в том, что композитор не только не воспринимает пассивно тот или иной музыкальный материал, но сам стремится к его созданию, к «изобретению» выразительных средств. Подобный тип деятельности интенсивно развивается в музыкальной культуре XX века, преобладает над использованием традиционного, сложившегося музыкального материала. Появление в музыке нашего столетия атонализма, додекафонии, сериализма, алеаторики, сонористики ясно говорит о существенных преобразованиях веками складывавшихся систем музыкального мышления. Не отставившись на их технологических характеристиках, отметим лишь, что важнейшим признаком этой деятельности является ее направленность на обновление *всей системы* музыкального языка, господствующей в данный период, либо ее существенных элементов. Этот тип деятельности гораздо ярче, чем описанные выше, проявляет индивидуальность творца. Правда, это индивидуальное начало здесь ограничено утверждением творческой свободы, точнее, свободы использования художником материала искусства, а не всей совокупности эмоциональных и интеллектуальных характеристик его личности. Кроме того, художник реализует себя в данном случае через единичные,

¹ См., например: Генина Л. Я гляжу ей вслед... — «Советская музыка», 1972, № 4.

уникальные по своей природе акты творчества. Все это препятствует формированию в его внутреннем мире того «слоя» творческого сознания, который мы называем мироощущением, поскольку мироощущение, обобщая не единичные, а устойчивые проявления творческой личности композитора, отражает целый комплекс социально-психологических характеристик его внутреннего мира.

В то же время нельзя отвергать определенный идейный смысл анализируемого типа деятельности. Конечно, не следует во всяком эксперименте видеть конкретное содержание. Эксперимент — абсолютно необходимое условие развития искусства, его языка. Однако неверной является и другая крайность. Нередко открытая, устойчивая, демонстративная неприязнь композитора к традиционному музыкальному материалу связана с его отрицательным отношением к тем художественным нормам, которые якобы «отжили» в музыкальной практике. Подлинного утверждения, то есть того позитивного утверждения, которое связано с удержанием всего ценного, накопленного в предшествующий период развития, здесь нет или почти нет. Деятельность эта носит скорее не индивидуальный, а индивидуалистический характер и объективно отражает индивидуалистическую направленность мировоззрения самого композитора. Томас Манн в романе «Доктор Фаустус» убедительно показал связь между самодовлеющим поиском языковых возможностей музыки и индивидуалистическим мировоззрением композитора. Не случайно этот роман вызвал столь ожесточенные нападки Арнольда Шёнберга, узнавшего в главном герое романа Адриане Леверкюне самого себя.

Современная музыкальная практика и эстетика Запада также подтверждают существование непосредственной связи творчества таких композиторов, как К. Штокгаузен, П. Булез и др. с их индивидуалистическим мировоззрением, открытым провозглашением ничем не ограниченной свободы художника в обществе¹.

Все охарактеризованные выше типы деятельности реализуют мировоззрение композитора, хотя в их процессе не всегда формируется индивидуальное мироощущение. В тех же случаях, когда мировоззрение функционирует через мироощущение, изменяется и характер «работы» автора с музыкальным материалом. Типичным становится не просто повторение или изобретение музыкально-выразительных средств, но их включение в более широкий индивидуальный контекст личности композитора. Поэтому повтор оборачивается здесь обновлением традиции, экспе-

¹ См. об этом подробнее в следующих работах: Шнеерсон Г. Авангард шестидесятых годов. — «Советская музыка», 1970, № 9; Шнеерсон Г. Сериализм и алеаторика — «тождество противоположностей». — «Советская музыка», 1971, № 1.

римент же органично сочетается с использованием устойчивых традиционных выразительных средств.

Мировоззрение композитора определяет также соотношение между различными типами деятельности, между разными принципами подхода к музыкальному материалу в его творческой практике. Решающую роль здесь играют социально-исторические условия развития той или иной художественной культуры. Так, в музыкальном творчестве прошлых веков, как правило, преимущественно развивался какой-либо один тип деятельности и соответствующий ему тип мировоззрения композитора. На протяжении первоначальных этапов развития музыкального искусства, в эпоху Средневековья и Ренессанса, в деятельности композиторов господствовали стереотипы музыкального мышления. По существу самосознание упомянутых эпох не выработало представления о личности человека. Личность художника также рассматривалась как полноправный «заместитель» общего унифицирующего начала. Даже в XVII веке искусство «...все еще оставалось глубоко традиционным и самый высокий автор не выходил за определенные рамки»¹. Эта же мысль конкретизируется С. Скребковым через категории музыкального стиля: «...прочные художественные нормы средневековой унисонно-гетерофонной логики еще не позволяли выходить творческому воображению композиторов на просторы музыкально-самобытного полифонического мышления. Также и в отношении формообразования традиционная логика продолжала держать композиторскую мысль в границах вариационно-куплетной структуры...»². Поэтому не случайно наши представления о художниках ранних эпох развития искусства ограничены лишь несколькими именами. Среди творцов музыкальной культуры Ренессанса исследователи наиболее часто упоминают Гийома Машо, Франческо Ландино, Жоскена Дебре, Палестрину, Орlando Лассо, наиболее ярко сконцентрировавших в своем творчестве типичные черты искусства своего времени. Господство стереотипов музыкального мышления в произведениях этих авторов позволяет подчеркнуть, прежде всего, не различие, а сходство их этических, эстетических, художественных позиций.

Последующие эпохи развития музыкального искусства характеризуются все большей «терпимостью» по отношению к разным типам деятельности композиторов и соответствующим им типам мировоззрения. Особую роль в этом сыграл романтизм. Провозгласив творческую свободу художников, он обострил борьбу разных форм художественно-творческой деятельности, представляющих разнообразные идейные позиции. Это столкновение консервативного и романтического мировоззрения выразительно описал Луначарский, представляя взгляды двух фран-

¹ Луначарский А. В. В мире музыки, с. 371.

² Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, с. 58.

цузских музыкантов XIX века Д'Энди и Лалуа: «Боже сохрани пренебрегать правилами,— говорит Д'Энди.— Боже сохрани оторваться от традиции: она хранительница веками проверенных разумных, прекрасных форм и приемов.— Боже сохрани опутывать себя правилами и считаться с традицией. Свобода, полная свобода, произвол гения — вот атмосфера, которой дышит подлинный художник,— отвечает Лалуа»¹.

Но особенно противоречиво различные типы творческой деятельности композиторов развиваются в XX веке, отражая крайнее обострение идейной борьбы. Об этом свидетельствует вся современная музыкальная практика, концерты и фестивали современной музыки, теоретические дискуссии и т. д. Отметим поляризацию элитарной и массовой музыкальных культур в капиталистических странах, особенно в их отношении к социалистической и демократической «культуре для масс». Характер использования композитором музыкально-выразительных средств в первых двух случаях (эксперимент в элитарной культуре, традиционализм — в массовой) в определенной мере регламентирует его мировоззрение: оно обретает соответственно индивидуалистический или потребительский характер. В отличие от этого социалистическая и демократическая культуры предполагают творческую инициативу композитора для выражения разнообразных идей и взглядов, соответствующих интересам прогрессивных слоев общества. В творчестве наиболее талантливых советских композиторов эксперимент и традиция вовсе не рассчитаны на внешний эффект, а направлены на выражение идейных позиций и внутреннего мира композитора.

С этой точки зрения большой интерес представляет творчество композиторов некоторых национальных школ, которые стремятся соединить веками развивавшийся фольклорный материал с приемами музыки XX века (в частности, с элементами додекафонного и серийного письма, некоторыми полифоническими средствами и т. д.). Одним из наиболее ярких примеров подобного синтеза является Третья симфония азербайджанского композитора К. Караева. В этой симфонии отмеченный выше синтез дает возможность ощутить интеллектуализм мировоззрения композитора, определяющий и его отношение к фольклорным традициям. Не случайно столь большое место в симфонии заняли полифонические формы. Особенно выделяется в этом отношении финал, fuga из которого, по выражению одного исследователя, «играет громадную роль в музыкальной драматургии цикла и является как бы идейным выводом всей симфонии»². Так любой художественный материал (как «элитарный», так и массовый, традиционный) может органично включиться в мировоззрение для выражения актуального, жизненного содержания.

¹ Луначарский А. В. В мире музыки, с. 34—35.

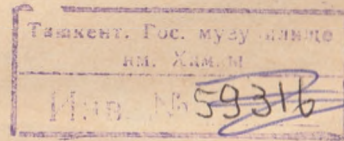
² Данилов Д. Кара Караев. Третья симфония. В сб. «Советская симфония за 50 лет». Л., 1967, с. 147.

Мы попытались осветить некоторые проблемы, связанные с мировоззрением композитора. За пределами нашего рассмотрения остался целый ряд теоретических вопросов. Среди них: влияние мировоззрения на талант композитора, роль отдельных элементов мировоззрения в музыкально-творческой деятельности и некоторые другие. Основное внимание в данной работе уделено социально-исторической характеристике мировоззрения композитора, критике идеалистических и вульгарно-социологических концепций творческого процесса, а также анализу связей между мировоззрением и психологическими компонентами творчества, с одной стороны, и системой выразительных средств музыкального искусства — с другой. В результате проведенное исследование приводит к следующим выводам.

Мировоззрение композитора, как и любого художника, отражает идеологические стороны его сознания, оказывает решающее воздействие на музыкальное творчество. В системе элементов, составляющих мировоззрение, центральное место принадлежит эстетическим взглядам, преломляющим политические, этические, философские и др. взгляды композитора. Именно поэтому наиболее адекватным образом мировоззрение проявляется не в теоретических положениях и публицистических высказываниях творца, но в художественной ткани музыкального произведения, что дает основание различать такие понятия, как мировоззрение художника и художественное мировоззрение. При этом фундаментом для суждения о художественном мировоззрении композитора служат не отдельные использованные им выразительные средства и приемы мышления, но их система, определяющая образный строй музыкального произведения.

Еще одна специфическая черта художественного мировоззрения состоит в том, что оно воздействует на образную систему не прямо, но опосредованно — через социально-психологическую структуру личности творца. Поэтому внутренний мир композитора представляет подвижную динамическую систему идеологических и социально-психологических элементов, которые формируются в его творческой деятельности.

В связи с этим особым вниманием заслуживает вопрос о соотношении между мировоззрением и мироощущением композитора, одном из важнейших элементов социально-психологической структуры его личности. Влияние мировоззрения на мироощущение сказывается в том, что эмоционально-психологический настрой творчества обладает объективно присущими ему идеологическими аспектами. Своеобразная «идеологичность» эмоций позволяет говорить о мировоззрении композитора и в том случае, когда он не прибегает к словесной конкретизации своего замысла. На этой основе возможно подвергнуть критике идеалистические представления о природе музыки, согласно которым



это искусство не способно отражать идеи, не обладает социальным содержанием. На самом деле анализ мировоззрения композитора помогает понять социальный смысл музыкального творчества, увидеть в нем отражение идеологии и психологии эпохи.

Если в творчестве композитора индивидуальное мироощущение не формируется, то его деятельность сводится к воспроизведению систем музыкально-выразительных средств, сложившихся в творчестве тех или иных авторов, либо, наоборот, к эксперименту, к «изобретению» оригинального музыкального языка. В первом случае мировоззрение композитора приобретает «стереотипический» характер, механически воспроизводит идейное содержание, выработанное в тех или иных типах творчества или отдельных музыкальных произведениях. Во втором случае мировоззрение отражает негативную позицию композитора по отношению к сложившимся нормам музыкального мышления. Устойчивость, осознанность, демонстративность этой позиции нередко вытекают из индивидуалистических воззрений композитора на социальную жизнь и место художника в ней.

Мировоззрение композитора проявляется не только в социально-психологическом строе его сочинений, в системе выразительных средств музыкального произведения, но определяет также социальную направленность его творчества на те или иные группы слушателей. В социалистическом искусстве наиболее последовательно реализуются демократические и гуманистические установки мировоззрения композитора, его творчество обретает активный, действенный характер, формируя воззрения и чувства самых широких масс слушателей. Социалистическое мировоззрение композитора определяет огромную воспитательную силу музыкального искусства.

Охватывая, таким образом, целый комплекс социальных, идеологических, психологических вопросов музыкального творчества, проблема мировоззрения требует дальнейшего углубленного исследования на базе марксистско-ленинской эстетической науки.

27 к.

