

## ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОГО СУЖДЕНИЯ О МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗЕ В ИССЛЕДОВАНИЯХ 20-30-Х ГОДОВ XX ВЕКА В РОССИИ

Тулаева В.В.

*ФГБОУ ВО «Омский государственный педагогический университет», Омск, e-mail: mail@omgpi.ru*

В статье рассматриваются основные подходы к проблеме эстетического суждения о музыкальном образе, распространенные в исследованиях 20-30-х годов XX века в России, что может способствовать пониманию того, как в этот достаточно противоречивый период формировались подходы к проблематике, получившей более углубленное развитие в последующие годы, какой непростой путь прошла музыкальная наука. В рассматриваемый период времени, как наиболее распространенные, можно выделить две основные тенденции в трактовке музыкального образа и суждения о нем. Представители ультрасовременных взглядов утверждали приоритет революционно-классового подхода к музыкальному искусству и, соответственно, социально-программное его толкование. Исследователи, продолжавшие разработку эстетической проблематики, начатую в предыдущие годы, подчеркивали обобщенность, динамичность музыкального образа, необходимость проблемного эстетического суждения, субъективно-личностной трактовки музыкального образа в контексте адекватно воспринимаемого эмоционального тона произведения. Характерным для этого периода стало дополнительное обоснование критериев полноценного восприятия и эстетического суждения в начавшейся в 20-е годы экспериментальной деятельности. В статье предпринята попытка систематизации разнообразных взглядов на проблему эстетического суждения о музыкальном образе на основании анализа различных публикаций этого периода, в том числе в периодической печати.

Ключевые слова: эстетическое суждение, музыкальный образ, анализ музыкальных произведений, специфика музыкального искусства, критерии музыкального восприятия, типы музыкального восприятия, интерпретация музыкальных произведений.

## THE PROBLEM OF AESTHETIC JUDGMENT OF A MUSICAL IMAGE IN THE STUDIES OF 1920-1930s IN RUSSIA

Tulaeva V.V.

*FGBOU VO Omsk State Pedagogical University», Omsk, e-mail: mail@omgpi.ru*

The article discusses the major approaches to the problem of aesthetic judgment of a musical image that were common for studies of 1920-1930s in Russia, which can contribute to the understanding of how in that quite a contradictory period approaches to the scope of problems formed, which were investigated in greater detail in the following years, and how complex the path of the musical studies was. In the discussed period, two major trends in the interpretation and judgment of a musical image can be identified as the most common. Supporters of ultramodern views promoted the priority of the revolutionary-class approach to the musical art and, respectively, its social-program interpretation. Researchers who continued to investigate the aesthetic scope of problems initiated in the preceding years emphasized the generalized and dynamic nature of a musical image as well as the need for an aesthetic problem-based judgment along with a subjective personal interpretation of a musical image in the context of adequately perceived emotional tone of a composition. This period was characterized by additional justification of the criteria of a full perception and aesthetic judgment in the experimental activity that began in 1920s. This article is an attempt to systematize various views on the problem of aesthetic judgment of a musical image based on the analysis of various publications of this period, including ones in the periodical press.

Keywords: aesthetic judgment, musical image, analysis of musical compositions, specificity of musical art, criteria of musical perception, interpretation of musical compositions.

Понимание и решение многих сегодняшних проблем невозможно без их ретроспективного анализа, изучения подходов к ним в разные временные периоды. 20-30-е годы - неоднозначный период, когда продолжали научную деятельность исследователи, начавшие ее еще в дореволюционный период и оставшиеся верными высокому пониманию искусства, его общегуманистической ценности, и понимавшие его специфику. Однако

революционные катаклизмы, грядущий пересмотр взглядов на функции искусства не позволили этим позициям возобладать. Им противостояли новые эстетические теории, имеющие классовую подоплеку, идеологически выверенные. Точного определения эстетическому суждению о музыке в этот период времени не дается, но, исходя из общего контекста публикаций, оно, очевидно, рассматривается как результат музыкального восприятия, как результат осмысления, интерпретации художественного образа. Однако эмоционально-содержательная составляющая самого эстетического суждения понималась авторами по-разному в зависимости от их исследовательской позиции.

Цель исследования: проанализировать основные подходы к проблеме эстетического суждения о музыкальном образе в исследованиях 20-30-х годов XX века в России.

### **Материалы и методы исследования**

Исследование основано на изучении и анализе литературных источников, публикаций в периодической печати 20-30-х годов XX века в России с использованием таких методов, как сравнительно-исторический анализ, обобщение, систематизация.

### **Результаты исследования и их обсуждение**

В рассматриваемый период времени многое в искусстве стало подвергаться ревизии, предпринимались попытки создания новых концепций в области искусства применительно к изменившимся социальным условиям. При этом обнаруживается как явное, так и подспудное противостояние между исследователями, продолжающими разработку собственно эстетической проблематики, начатую в прошлые годы, и проводниками «новых взглядов» на искусство. Имеющиеся достижения исследовательской мысли, гуманистический пафос эстетических воззрений нередко игнорировались в угоду сиюминутным требованиям идеологической конъюнктуры. Возникновение таких ультрасовременных теорий было вызвано попытками тенденциозной идеологизации искусства, подмены общечеловеческих ценностей узко понимаемыми классовыми интересами. Сторонники и проводники подобных воззрений стремились пропагандировать революционно-классовое начало в искусстве, причины субъективности восприятия и толкования искусства стали приписывать различиям в классовом самосознании.

Исходя из верной предпосылки, что искусство и музыка в том числе неотделимы от человека с его мыслями, чувствами и представлениями об окружающей его действительности, наиболее решительные сторонники идей идеологизации искусства делают вывод о том, что художник, выражая свою позицию, не может это осуществить без выражения идеологии своего класса. Более того, как отмечает А.А. Громан-Соловцов, «Иногда художник сознательно проводит в своих произведениях идеи своего класса, в других случаях он делает это же самое бессознательно и вопреки своему собственному мнению о художественном

творчестве, которое он может считать "чистым, абсолютным", не имеющим никакого отношения к общественной жизни» [1, с. 5]. Таким образом, помимо того что возможности музыки сводятся в этом случае к отражению господствующей идеологии, присутствует стремление навязать при музыкально-критическом анализе произведения одностороннюю социально-классовую трактовку авторского замысла.

Подобная девальвация музыкального искусства оказывалась возможной в случае, когда эстетические позиции приводились исследователями в строгое соответствие с линией партии. И не случайно, что тенденция к политизации музыки усиливается в 30-е годы, когда было объявлено об обострении классовой борьбы. Именно в этот период музыку все чаще рассматривают как «орудие классовой борьбы», как мощное орудие культурной революции, как инструмент организации масс [2, с. 11].

Музыка при этом часто совершенно не рассматривается как эстетический объект, который может и должен доставлять эстетическое удовольствие слушателю, попытки такого подхода расцениваются как эстетские. Распространенной становится тенденция, предлагающая производить анализ музыкальных произведений с позиций «не только художественной, и даже не столько художественной ценности, сколько политической и идеологической» [3, с. 166].

При выявлении и рассмотрении факторов, влияющих на качество восприятия музыкального образа и суждения о нем, в качестве ведущего также выдвигается именно классовое самосознание. «Слушатель – в зависимости от своей классовой природы, а также от уровня развития, в какой-то мере от личного жизненного опыта, - свяжет с восприятием произведений инструментальной музыки именно те эмпирические представления, которые функционально эквивалентны в его социальной практике представлениям, объективно соответствующим ведущей качественной определенности музыкального образа, а следовательно, и основной идеологической классовой направленности данной музыки» [4, с. 22]. Такой подход являет собой достаточно характерный пример рассмотрения объективного содержания музыкального образа сквозь призму классового восприятия.

Возможно, правильнее будет рассматривать подобные сентенции не всегда как твердую исследовательскую позицию, но скорее как характерную примету своего времени, когда установка на «общечеловеческие ценности» считалась буржуазной традицией, которую необходимо как можно скорее изжить, и все явственнее проявлялась тенденция к политизации всех сторон жизни, любой теоретической концепции, тем более музыкальной, так как музыке отводилась существенная роль в классовом воспитании.

Конечно, далеко не всеми исследователями сущность, значение и функции искусства трактовались с такой прямолинейной, узко понимаемой классовой позиции. Показательно,

однако, что вольные или невольные попытки утвердить приоритет общечеловеческих ценностей в искусстве подвергались критике и обвинениям в формализме и эстетстве. Так, например, А.А. Громан-Соловцов пишет, что «даже обращаясь "ко всему человечеству", художник имеет в виду только свой класс» [1, с. 4]. Он же, критикуя Б.В. Асафьева, одним из псевдонимов которого был Игорь Глебов, за недостаток, по его мнению, социологического подхода при анализе музыки, отмечает: «Вопрос о том, что именно говорит композитор своим музыкальным языком и почему, в связи с каким общественным настроением и, следовательно, общественными отношениями он это говорит, - этот вопрос для Глебова не существует» [1].

Не вдаваясь в частности этой, условно говоря, полемики, развернувшейся в те годы, особенно на страницах периодической печати, тем более что музыкально-эстетические воззрения многих исследователей были отчасти противоречивыми, нужно отметить, что именно тогда в музыкальной эстетике возникла целая плеяда исследователей, внесших существенный вклад в понимание специфики музыкального искусства, особенностей его восприятия и интерпретации.

Утверждение жизненной первоосновы музыки, общей с другими видами искусства, неотделимо в этих теориях от одновременного выявления ее специфики, что в конечном счете оказывает значительное влияние на эстетическое суждение. Одним из достаточно типичных моментов в этой связи является определение предмета музыкального искусства, возможностей и пределов его выражения и изображения. Музыка при этом определяется как «мир отношений, мир функциональной зависимости, в котором нет места вещности», как «воплощение или воспроизведение процессов - состояний звучания» [5, с. 19-20], то есть на более углубленном уровне подчеркиваются динамизм, изменчивость, присущие музыке, и невозможность передачи ее средствами статичности, предметности окружающего мира.

Такое понимание музыки исключает при разговоре о ней программные толкования, тем более если они приобретают характер классово-детерминированности. Возражая против попыток привести суждение о музыке в соответствие с конкретными социально-историческими катаклизмами, с общей политической ситуацией в стране, Б.В. Асафьев подчеркивал, что такое прямолинейное публицистическое толкование музыки, с одной стороны, не имеет ничего общего с подлинными революционными устремлениями музыкального творчества как прошлого, так и настоящего, а с другой стороны, невозможно постичь истинного содержания музыки, «идя от ассоциаций немusикального порядка и произвольно наклеивая "литературные" ярлыки революционности на самые безобидные сочинения» [6, с. 35].

Исходя из специфики музыки, многие исследователи отрицали любые конкретные программные толкования музыки, видя опасность не только в идеологических суждениях, но в любой подтасовке под музыку внемузыкальных ассоциаций. Так, например, И.Р. Эйгес, говоря о суждениях о музыке, обращает внимание на то, что «грубое понимание связи собственно-музыкальных представлений с внемузыкальными придает ей характер программной изобразительности» [7, с. 11], подчеркивая, что подобные программные толкования музыки получают все более широкое распространение, становятся прочной традицией.

Сюжетно ориентированные высказывания о музыке особенно распространены среди малоподготовленных слушателей. Как отмечает А.К. Буцкой, именно ими «рисуются всевозможные картины, или даются словесные описания или рассказы того, что было услышано» [8, с. 71]. Тем самым обращается внимание на зависимость качества восприятия от уровня подготовленности слушателя. Причем имеются в виду не только специальные знания, но общеинтеллектуальное развитие человека, его жизненно-социальный опыт. Как отмечает Л.С. Выготский, «искусство никогда не может быть объяснено из малого круга личной жизни, но требует объяснения из большого круга жизни социальной» [9, с. 83].

Выделение в искусстве личностного начала определяло подход и к проблеме эстетического суждения. Субъективность эстетического суждения понималась как необходимое условие для выявления объективной образности произведения. Акцент же делался на том, что любое изменение музыкального образа при восприятии и суждении обязательно должно исходить из некоторой его идеальной константности. «Девярых симфоний Бетховена столько же, сколько индивидуальностей ее слушали и слушают», – пишет А.Ф. Лосев [10, с. 99], подчеркивая, что это «и есть субъектность, без которой немыслима никакая музыкальная объектность» [10, с. 100]. Изменения в восприятии музыкального образа не относятся к его определяющей сути, но лишь к отдельным его сторонам, деталям, что передает, как правило, эстетическое суждение о результатах этого восприятия.

Для рассматриваемого периода времени характерно возникновение, вслед за Германией, Англией, экспериментальной эстетики. В основной массе экспериментов анализ осуществлялся на основе высказываний испытуемых. Содержание и характер эстетических суждений становятся центром внимания исследователей.

Если в прошлые годы в России особенности и критерии музыкального восприятия и, естественно, эстетического суждения формулировались на основе только теоретических построений, то в 20-е годы появились новые данные, прежде всего благодаря работам С.Н. Беляевой-Экземплярской. Формирующиеся представления об идеальной модели

музыкального восприятия и суждения получили дополнительное обоснование в экспериментально-практической деятельности, которая ведется в эти годы уже в одном русле с исследованиями зарубежных ученых.

Анализ слушательских оценок, причин их различия позволил выявить три основных типа восприятия по характеристике особенностей суждения. В терминологии С.Н. Беляевой-Экземплярской, это субъективный тип, при котором слушатели «начинают обрабатывать свои переживания в некоторые сочиненьица» [11, с. 113], их нельзя представить как результат действительного понимания музыкального произведения, так как связь такого суждения с воспринимаемым музыкальным произведением или отсутствует полностью, или проявляется крайне незначительно. Второй – объективный тип восприятия, когда слушатель характеризует музыкальное произведение как «самостоятельный предмет со стороны его общих свойств [11, с. 111], то есть так, как можно характеризовать и неэстетический объект. И, наконец, тип восприятия, названный ею активно-реагирующий. Именно он представляет проявление высшего уровня восприятия. Характер суждения, являющийся результатом этого типа восприятия, С.Н. Беляева-Экземплярская определяет как «не рассматривающий объекта обособленно, но все время сочетающийся с ним в своей реакции» [11, с. 107]. Таким образом, только в последнем случае можно говорить о действительном постижении музыкального образа, когда эстетический объект при восприятии и словесной оценке закономерно соотносится с индивидуальными особенностями личности воспринимающего.

Характерным для различных исследователей становится тот факт, что даже не ставя своей целью систематизировать, обобщать типы восприятия и особенности словесных реакций, они тем не менее все чаще обращаются к характеристике различных типов восприятия и, соответственно, эстетических суждений при том, что этим явлениям и не даются в большинстве случаев точные, конкретные формулировки. Так, например, нередко обращался к различиям типов восприятия и Б.В. Асафьев, выделяя пассивное и активное восприятия и подчеркивая роль и значение последнего для понимания образности музыкального произведения: «Пассивно воспринимаемая музыка гипнотизирует чувство и завораживает волю, актуальное постижение ее, наоборот, усиливает и интенсивность переживаний, и раскрывает перед человеком богатый мир слуховых образов» [12, с. 67].

Для исследователей, понимающих восприятие как сотворческий процесс, характерно акцентирование зависимости качества восприятия и эстетического суждения от уровня музыкального и общего развития и подготовленности слушателя. Сотворчество предполагает сложную работу припоминания, включение ассоциаций, так как музыка дает импульс к возникновению гаммы чувств и мыслей. Вся эта работа, которую Л.С. Выготский называет «вторично творческим синтезом» [13, с. 290], требует определенной подготовки, отмечая, что

понимание художественного произведения требует «специальной выучки, выработки особенных умений воссоздания художественных произведений» [13, с. 306]. Об этом же пишет и Б.В. Асафьев: «Чтобы люди могли почувствовать музыку, надо очень много труда: им надо усвоить или бессознательным путем длительной привычки впитать в себя целую систему сочетаний, на основе которой сочиняется столь простая и, по-видимому, общедоступная музыка» [14, с. 110].

Такой подход уже сам по себе содержал установку на необходимость воспитания грамотного слушателя. Этому могло способствовать правильно организованное в педагогических условиях восприятие музыки, при котором создавались бы условия для наибольшего приближения к идеальной модели восприятия и суждения, основные критерии которой были сформулированы в эстетике, музыкознании, музыкальной психологии.

**Заключение.** Возникшие с началом революции новые веяния, проводники которых стремились пропагандировать революционно-классовое начало в искусстве и, соответственно, социально-программное его толкование, становились официальной линией. К разработке собственно эстетической проблематики исследователи постепенно обращались все меньше и меньше. Тем не менее в рассматриваемый период времени в эстетике и музыкознании существовал определенный плюрализм мнений и существовала целая плеяда исследователей, продолжающих и развивающих разработку проблематики, начатую исследователями прошлых лет. Основные подходы к восприятию и эстетическому суждению определялись теоретическим обоснованием того, что окружающая действительность воплощается в музыкальном произведении в обобщенном, эмоционально опосредованном виде, что музыка воспроизводит не статичность, предметную вещьность окружающего мира, но процесс движения, его динамику. Акцентировалась недопустимость конкретно-предметного толкования музыки, тем более проецирование его на бытовую повседневность с идеологическим уклоном, но необходимость интерпретации произведения на обобщенно-проблемном уровне.

Выделение в искусстве личностного начала во многом определяли такие позиции по отношению к полноценному восприятию и суждению, как необходимость субъективно-личностной интерпретации музыкального произведения, но обязательно в контексте точно воспринятого эмоционального тонуса, анализа формообразующих элементов только в связи с раскрытием образной целостности произведения. Характерно и то, что критерии полноценного восприятия и суждения, сформировавшиеся в эстетике и музыкознании, получали дополнительное обоснование в результате начавшейся в 20-е годы экспериментальной деятельности в области музыкальной психологии. Эти критерии соответствовали тому типу восприятия, при котором слушатель не рассматривает объект

отстраненно, со стороны его общих структурных свойств, и не облакает свои чувства в некие фантазии, но когда музыкальный образ при восприятии и словесной оценке закономерно соотносится с личными особенностями самого воспринимающего. Такую модель музыкального восприятия и суждения можно считать результатом последовательного разностороннего рассмотрения проблем сущности музыкального искусства, целей и особенностей его восприятия.

### Список литературы

1. Громан-Соловцов А.А. На музыкально-критическом фронте // Музыка и Октябрь. 1926. № 2. С. 4-8.
2. Городинский В.М. Советскую музыку на высшую ступень // Музыкальный альманах. 1932. С. 6-13.
3. Корев С.И. О задачах и методах музыкальной критики // Музыка и современность. 1928. С. 165-173.
4. Грубер Р.И. О реализме в музыке // Советская музыка. 1934. № 6. С.13-24.
5. Асафьев Б.В. Ценность музыки // De musica. 1923. С. 5-34.
6. Асафьев Б.В. Задачи и методы современной музыкальной критики // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 30-43.
7. Эйгес И.Р. О предрассудках программности в музыке // Музыкальная нодь. 1924. № 9. С. 8-12.
8. Буцкой А.К. Непосредственные данные музыки. Харьков, 1925. 135 с.
9. Выготский Л.С. Психология искусства. М.,1987. 572 с.
10. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. М., 1927. 388 с.
11. Беляева-Экземплярская С.Н. О психологии восприятия музыки. М., 1924. 116 с.
12. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М-Л., 1965. 152 с.
13. Выготский Л.С. Педагогическая психология. М., 2005. 671 с.
14. Асафьев Б.В. Кризис музыки//Музыкальная культура. 1924. № 2. С. 106-112.

