

ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОГО СУЖДЕНИЯ О МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗЕ В КОНТЕКСТЕ ПЕРЕОРИЕНТАЦИИ ЗНАНИЙ В СОВЕТСКИХ ЭСТЕТИКЕ И МУЗЫКОЗНАНИИ В 50-60-Е ГОДЫ XX ВЕКА

Тулаева В.В.

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

В статье рассматриваются противоречивые тенденции, сложившиеся в советских эстетике и музыкознании в 50-60-е годы XX века, связанные с проблемой взаимодействия музыкального образа и суждения о нем. 50-е годы – период, когда многие проблемы решались в соответствии с современными идеологическими установками, поэтому нередко критерии понимания музыкального образа и суждения о нем были неспецифическими для искусства вообще и для музыки в частности. Изменение парадигмы в 60-годы способствовало тому, что в эстетике и музыкознании стали формироваться исследовательские направления, рассматривающие проблемы, связанные именно со спецификой музыкального искусства. В отношении эстетического суждения возрождаются и получают дальнейшее развитие представления о необходимости личностной трактовки обобщенного музыкального образа, о необходимости эмоционально-образных суждений, соответствующих особенностям музыкального выражения. Статья основана на анализе не только фундаментальных исследований, но и публикаций в периодических изданиях, авторы которых достаточно оперативно откликнулись на изменение тенденций в эстетике и музыкознании. Это позволяет более полно представить состояние проблемы взаимодействия музыкального образа и суждения о нем в исследуемый период времени.

Ключевые слова: искусство, музыкальное искусство, музыкальный образ, восприятие музыки, эстетическое суждение, анализ музыкальных произведений.

THE PROBLEM OF AESTHETIC JUDGMENT OF A MUSICAL IN THE CONTEXT OF KNOWLEDGE REORIENTATION IN THE SOVIET AESTHETICS AND MUSICOLOGY IN 1950-1960S

Tulaeva V.V.

Omsk State Pedagogical University, Omsk, e-mail: mail@omgpu.ru

The article discusses controversial trends that had formed in the Soviet aesthetics and musicology in 1950-1960s associated with the problem of counteraction between musical imagery and its judgment. 1950s is a period when many problems were resolved according to contemporary ideological guidelines; therefore, criteria of understanding and judging musical imagery were non-specific for art in general and for music in particular. A change in the paradigm in 1960s facilitated the formation of research approaches that studied problems associated specifically with the peculiarities of the musical art. In the aesthetic judgment aspect, it resulted in the revival and further development of the ideas of the need for personal interpretation of generalized musical imagery as well as emotional and imaginative judgments appropriate for the peculiarities of the musical expression. The article is based on the analysis of not only fundamental studies, but also publications in periodic outlets whose authors were responsive to changing trends in aesthetics and musicology. This suggests a deeper understanding of the contemporary problem of counteraction between musical imagery and its judgment in the studied period.

Keywords: art, musical art, musical imagery, perception of music, aesthetic judgment, analysis of musical compositions.

Каждый период в развитии эстетики и музыкознания в нашей стране характеризовался наличием в нем достаточно разнообразных, нередко противоречивых тенденций. Период 50-60-х годов XX в. не был исключением. С одной стороны, практически не разрабатывается собственно эстетическая проблематика, развивающая представления о специфической природе музыкального искусства, акцентируется идеологическая трактовка музыкального образа вне зависимости от того, насколько это применимо, особенно к классическому наследию. С другой стороны, именно в этот период начинают определяться проблемы,

получившие развитие в последующие годы. В частности, проблема специфического предмета искусства, а не только специфической формы художественного выражения. Точного определения таким понятиям, как «музыкальный образ», «музыкальная образность», «суждение о музыкальном образе», «критерии эстетического суждения», исследователи, как правило, не давали, однако то или иное их понимание логично следует из авторской позиции. В рассматриваемый период времени проблемы, связанные с эстетическим суждением о музыкальном образе, не имели, как правило, педагогической интерпретации. Пожалуй, как исключение, можно рассматривать только исследования Мазеля Л.А и Цуккермана В.А., результатом которых стал учебник «Анализ музыкальных произведений» для музыкальных вузов. Однако рассматриваемые ниже взгляды исследователей на проблему суждения о музыке позволяют создать представление о том, какую роль они играли применительно ко всем уровням восприятия и суждения о музыке: рядового слушательского, педагогически организованного, профессионального.

Цель исследования: проанализировать проблему эстетического суждения о музыкальном образе в контексте переориентации знаний в советских эстетике и музыкознании в 50-60-е годы XX века.

Материалы и методы исследования

Исследование основано на изучении и анализе литературных источников, публикаций в периодической печати 50-60-х годов XX века с использованием таких методов, как сравнительно-исторический анализ, обобщение, систематизация.

Результаты исследования и их обсуждение

50-е годы XX века во многом являли собой отход от принципов прогрессивной русской и советской эстетики. Начиная с 30-х годов преимущественное положение в теории искусства стала занимать трактовка гносеологических функций искусства, которая и являлась центром теоретических рассуждений на протяжении многих лет, но, пожалуй, именно в 50-е годы эта тенденция достигает своего апогея. Показательно в этом отношении само сопоставление понятий искусства и отражения, являющееся следствием стремления соотнести искусство и ленинскую теорию познания.

Непосредственная связь музыки с отражением действительности приводит к тому, что музыкальное искусство предстает как способ «предметно и картинно, в образно-эмоциональной форме показывать людям то, что было или могло быть, что есть или может быть, и вместе с наукой подсказывать людям то, что может осуществляться ими» [1, с. 6]. Естественно, что сравнение с наукой в отношении точности, рациональности и понятийности содержания не могло не привести к требованию, чтобы суждение о музыкальном образе было зафиксировано «в понятиях, в логических категориях» [1, с. 17].

Показательно для этих лет не только акцентирование гносеологической функции искусства в ущерб всем остальным, но и подчеркивание идеологической, классовой направленности этого познания, что, естественно, отражалось и на требованиях к эстетическим суждениям об искусстве. «Произведения искусства не могут быть поняты без учета его классового характера» [2, с. 159]. Следствием такого понимания музыки является толкование ее как проявление мыслей и чувств, социально детерминированных. Из искусства при таком подходе исчезает не только личностное, но и собственное эстетическое начало. Как писал Г.Н. Апресян, «большевистская идейность советского искусства не терпит эстетского любования художественными средствами – она ведет непримиримую борьбу против любых проявлений эстетства» [3, с. 43].

Любой выход при истолковании произведений искусства за рамки, предписанные требованиями идеологической конъюнктуры, в сторону «художественности» объявлялся эстетством. Как и в прежние годы, считается нормальным и необходимым явлением переоценка наследия прошлого, интерпретация произведений мировой классики в обязательной согласованности с требованиями современности. Примечательно, что не только в 50-е, но и в 60-е годы обнаруживаются попытки, с учетом музыкальной специфики, тем не менее трактовать даже общечеловеческие проблемы с позиции «прогрессивной современности», признавая одновременно сложность этой задачи. «Правда, в музыке с ее особым вниманием к наиболее обобщенному выражению настроений, мыслей и жизненных явлений труднее, чем в других видах искусства, показать отличие в разработке таких "вечных" тем, как тема счастья, радости, горя, скорби, ликования и т.п., в настоящее время и в прошлом. Но это вовсе не означает, что мы возвращаемся в круг одних и тех же эмоций» [4, с. 19]. Поэтому естественным и единственно верным представлялось стремление привести эстетическое суждение о музыкальном образе любого произведения в соответствие с современным пониманием искусства, пусть даже и вопреки самой его сущности и природе.

Несмотря на тенденцию к коррелятивности и унификации эстетических оценок, в теоретических построениях проблема субъективности восприятия все же оставалась, но господствовала попытка выведения субъективных различий в восприятии музыки и суждении о ней из классовых различий в мировоззрении воспринимающих и творцов искусства. «Что же касается субъективных различий во взглядах на музыку, относящихся к важным, существенным сторонам музыкальных произведений, их идейной сущности, то эти взгляды определяются общественным бытием и интересами различных классов», - писал В.В. Ванслов в работе с показательным названием «Об отражении действительности в музыке» [5, с. 144].

Понимание жизненной первоосновы музыкального искусства трактовалось очень широко и безотносительно к особенностям и возможностям музыкального выражения и

изображения. В том случае, когда исследователи, подобно В.В. Ванслову, подразумевали под музыкальным образом «отображение в музыкальном произведении типического характера человека, картины природы, а также отображение народа, страны, эпохи» [5, с. 27], то подобный подход, хотя и претендует на раскрытие специфики музыки, не раскрывает даже специфических особенностей искусства вообще, в отличие, скажем, от науки. Как следствие такого подхода было эстетическое суждение с точки зрения преимущественно гносеологической функции искусства.

Оправданию подобных эстетических суждений о музыкальном образе служила и другая концепция, которая, признавая способность музыки очень ярко и глубоко передавать человеческие переживания, тем не менее делала акцент на предметности и картинности музыкальных образов, достаточно прямолинейно связывая музыку и окружающую действительность. В частности, Ю.А. Кремлев подчеркивал, что «непосредственными прообразами музыкальных звуков являются только звуки действительности» [6, с. 140]. Такое сведение музыкальных интонаций к изобразительно-звуковой стороне действительности представляет музыку крайне односторонне, обедняя это богатое, многоместимое искусство. Как следствие, это приводит к таким же односторонним, узким суждениям о музыкальных образах преимущественно программно-изобразительного, иллюстративного характера.

Подобный подход к музыкальному искусству с программной установкой, приведение эстетического суждения в соответствие с требованием идеологической конъюнктуры, явно преобладая в этот период, все же не был единственным. В исследованиях, разрабатывающих частные проблемы эстетики и музыкознания, можно встретить и другой подход, продолжающий и развивающий лучшие традиции прошлых лет. Так, например, в трудах Л.А. Мазеля и В.А. Цуккермана доминирует подход к аналитическому суждению о музыкальной образности произведения, который предполагает исходить только из особенностей самого произведения, а не каких-либо априорных предпосылок и установок музыковедческого или какого-либо другого толка. Такой вид анализа В.А. Цуккерман называл «предвзятым», который «исходит из желательных выводов вместо того, чтобы приводить к ним» [7, с. 73].

Постепенно ситуация стала меняться. В недрах эстетики начинают вызревать проблемы, означающие смену ориентиров. Одна из них – проблема специфического предмета искусства, зафиксированная прежде всего в книге А.И. Букова «Эстетическая сущность искусства» (1956). Это исследование привлекало внимание к эстетике как самостоятельной философской дисциплине. Начиная с середины 50-х годов эта идея прочно входит в теорию, что имело безусловное значение и для формирования специфически музыкальных критериев понимания музыкального искусства и его интерпретации.

Возможности музыкального искусства по-прежнему связываются с задачами отражения действительности, но постепенно расширяется трактовка самих аспектов отражения действительности. Право на жизнь получает позиция, продолжающая и развивающая идеи прогрессивной эстетической мысли прошлого. Так, специфика музыкальной образности рассматривается в том плане, что «она отражает прежде всего эмоциональное состояние человека и именно через него дает возможность познать и эстетически "пережить" те или иные стороны действительности» [8, с. 282]. Таким образом, в понимание музыки возвращается эмоционально-личностное начало и эмоционально-личностное же постижение музыкального образа, что и должно передавать суждение о нем.

Примечательно, что стала подчеркиваться возможность и необходимость не только познания, но самопознания через искусство. Распространенным становится вывод о том, что «в центре действительности у художника всегда стоит человеческая личность... Поэтому искусство всегда общеинтересно, оно всегда для того, кто его воспринимает, есть не только познание, но и самопознание» [9, с. 93].

Нужно отметить, что основополагающими для выведения критериев эстетического суждения о музыкальном образе можно считать подходы к анализу музыкальных произведений, сформулированные применительно к музыкальной критике и музыковедению, поскольку они заключают в себе общее направление, в рамках которого должен вестись разговор о музыке. Поэтому большое значение в этом плане имеют принципы и методы анализа музыкальных произведений, разработанные советскими музыковедами.

В советском музыковедении можно выделить два основных подхода к анализу произведений. Направленность анализа, предложенная С.С. Скребковым, характеризуется превалированием в нем технологического, рационального подхода.

Другой подход к анализу музыкальных произведений начали разрабатывать еще в 30-е годы Л.А. Мазель и В.А. Цуккерман. Но, пожалуй, именно на 60-е годы приходится его широкое распространение. Этот метод анализа получил название целостного, «который на объективной научной основе раскрывает содержание произведения в единстве с формой. При этом имеется в виду форма уже не только в тесном смысле слова – как композиционный план произведения, - но и в широком - как организация всех музыкальных средств, применяемых для воплощения содержания произведения» [10, с. 8]. Таким образом, целостный анализ имеет целью постижение основных закономерностей художественного музыкального мышления, раскрытие индивидуального своеобразия произведения и исходит из свойств музыки как искусства, общих принципов художественного воздействия. При этом средства художественной выразительности рассматриваются во взаимодействии, использование же их связывается с содержанием музыки.

Целостный анализ понимается авторами достаточно широко, они обращают внимание и на целесообразность анализа музыки в контексте разнообразных явлений реальной и художественной действительности, непосредственно с ним связанных, подчеркивая, что «для глубокого понимания содержания и формы произведения, его значения и смысла требуется также выход за пределы этого произведения и даже за пределы музыки и вообще искусства» [10, с. 10].

Принципы и методы такого анализа получили достаточно широкое распространение не только в среде музыкантов-теоретиков, поэтому при рассмотрении проблем, связанных с эстетическим суждением, с оформлением результатов восприятия музыки, ее осмыслением, о них можно говорить как об общеэстетической тенденции. Дальнейшее развитие проблем целостного анализа создает перспективное направление на последующие годы.

Пристальное внимание Л.А. Мазель и В.А. Цуккерман уделяют вопросам, связанным со словесным оформлением заключений научно-художественного анализа. Их выводы одинаково применимы для всех сфер восприятия, поскольку результаты любого восприятия могут быть переданы наиболее полно только с помощью слов. При этом подчеркивается обязательная художественная образность словесного суждения, недопустимость диссонирования его с музыкой, которой оно вызвано. «Раз речь идет о произведении искусства, то рассказ о нем должен хоть в какой-то мере нести на себе отблеск художественности», - пишет В.А. Цуккерман [11, с. 8].

В принципе не отрицая возможность и даже необходимость эстетического суждения, исследователи постоянно подчеркивают преимущество музыки в передаче всей полноты и всех тонкостей настроений человека, его душевных переживаний. Но в случае эстетического суждения речь не идет о том, чтобы перевести образное содержание музыки на язык слов, поскольку подчеркивается неразрывность содержания и формы в искусстве, что более глубоко и детально будет рассматриваться в последующие годы. Как пишет Е.Г. Гуренко, «мы не можем воспроизвести, изложить своими словами содержание произведения искусства... Мы можем, насколько это в наших силах, охарактеризовать некоторые мысли и чувства, воплощенные композитором в его произведении» [12, с. 58]. Таким образом, оправданной и необходимой признается интерпретация, не пытающаяся перевести музыкальный образ на язык слов, что не только не нужно, но и принципиально невозможно, но содержащая его эмоционально-смысловую оценку.

В связи с этим исследователями акцентируется значение эстетического суждения для лучшего понимания и сознания собственных чувств и эмоций, возникающих под воздействием музыки. Приблизиться же к осознанию образного строя произведения позволяет органичное соединение непосредственного восприятия с анализом. «Если восприятие позволяет сказать

"я так слышу", то правильный анализ позволяет обосновать "почему я так слышу"» [10, с. 642]. Таким образом, необходимость осмысления собственных впечатлений актуализирует и проблему самопознания через искусство, о необходимости которого всегда говорили прогрессивные музыканты и исследователи прошлого, такие, как, например, Асафьев Б.В., Выготский Л.С., Лосев А.Ф., Серов А.Н. Мысль о том, что искусство «всегда для того, кто его воспринимает, есть не только познание, но и самопознание» [9, с. 93], все чаще включается в круг теоретических рассуждений. То есть в 60-е годы уже постоянно акцентируется значение эмоционально-личностного, оценочного суждения.

Заключение. В период 50-60-х годов прослеживается отчетливая переориентация эстетических взглядов. В 50-е годы понимание музыкальной образности и, соответственно, суждения о ней было достаточно конкретным, по большей части внеэмоциональным, что должно было соответствовать прямолинейному объединению эстетики, музыкознания и теории познания, практически без учета музыкальной специфики (Апресян Г.Н., Астахов И.Б., Ванслов В.В., Кремлев Ю.А., Скатерщиков В.К. и другие). Такая вульгаризация музыкального искусства и его интерпретации, стремление нивелировать эстетические оценки не могли способствовать истинному пониманию сущности, природы, значения музыки, но, скорее, извращали это понимание, извращали критерии эстетического суждения.

В 60-е годы в эстетике и музыкознании формируются тенденции, способствующие пониманию специфики музыкального искусства (Мазель Л.А., Орджоникидзе Г.Ш., Харчев А.Г., Цуккерман В.А. и другие). В отношении эстетического суждения это привело к возрождению и дальнейшему развитию представлений о нем как об обязательно выявляющем собственное понимание музыкальной образности каждым слушателем. Эстетическое суждение должно было соответствовать специфике музыки, заключающейся в обобщенном выражении чувств и переживаний человека в развитии, динамике, воплощении внешних событий сквозь призму эмоционального к ним отношения. В этой связи акцент делается на том, что суждение о музыке должно отражать высокую степень обобщенности музыкального образа, быть обязательно эмоционально-образным, художественно выразительным. В круг суждений о музыке должен вовлекаться самый широкий круг проблем, связанный с эмоциональной жизнью человека во всех ее связях с объективной реальностью. При этом эстетическое суждение должно быть обращено не к отдельным сторонам музыкального образа, но, насколько это возможно, передавать его нерасторжимую цельность. Такой интерпретации музыки, целесообразности технического анализа только в неразрывной связи с раскрытием музыкальной образности произведения способствовали идеи и принципы целостного анализа музыкальных произведений. Тенденции, сформировавшиеся в этот период, получали творческое развитие и преломление в исследованиях различных отраслей

эстетики и музыкознания в последующие годы, наметилось их педагогическое преломление (Медушевский В.В., Назайкинский Е.В., Остроменский В.Д., Раппопорт С.Х., Сохор А.Н. и другие).

Список литературы

1. Апресян Г.Н. Музыка как вид искусства // Вопросы музыкознания. 1954. Вып. 1. С. 5-39.
2. Астахов И.Б. О специфике искусства и литературы // Вопросы философии. 1951. № 2. С. 156-166.
3. Апресян Г.Н. Искусство как общественное явление // Советская музыка. 1951. № 9. С. 39-44.
4. Скатерщиков В.К. Современность как проблема и современность как жизнь. М., 1960, № 10. С. 18-23.
5. Ванслов В.В. Об отражении действительности в музыке. М., 1953. 236 с.
6. Кремлев Ю.А. Вопросы советской музыкальной эстетики // Звезда. 1949. № 2. С. 138-145.
7. Цуккерман В.А. О теоретическом музыкознании // Советская музыка. 1956. № 4. С. 72-76.
8. Орджоникидзе Г.Ш. К вопросу о специфике музыкального мышления // Вопросы музыкознания. 1960. Т. 3. С. 282-301.
9. Харчев А.Г. Искусство как ценность // Проблема ценности в философии. 1966. С. 81-97.
10. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. 749 с.
11. Цуккерман В.А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970. Вып. 1. 559 с.
12. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск, 1982. 256 с.