

ПРОБЛЕМА ЦЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА В ФИЛОСОФИИ И ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

© А.А.Алмазова

Цель статьи – обнаружить смысл и значение музыкального творчества в истории культуры. Следующие объекты составляют внутренний смысл музыкальных произведений: мир идей, заключенный в пространстве вселенной, материальный предметный мир и душевные переживания личности, а также собственно музыкальный текст или комбинаторика знаков. Главное в аксиологическом анализе – раскрыть суть преобразований на всех названных уровнях в контексте аксиологического пространства своего времени.

Ключевые слова: музыка, творчество, искусство, гений, содержание, форма, интонация, музыкальный текст, мышление, трансцендентная и имманентная ценность.

Проблема значимости и цели музыкального искусства издавна волновала философов. В разные эпохи ученые по-разному отвечали на следующие вопросы. Что есть музыкальное искусство, и в чем его специфика? Какова ценность музыки и ее функции в жизни общества? Что составляет содержание музыки (а также искусства вообще), и как она связана с духовным миром личности? Отражает ли она общественные проблемы своего времени или сущность музыки следует извлекать из нее самой? Любопытно, что в каждую эпоху на эти вопросы давались весьма разные ответы. Имели значение и уровень развития музыкального творчества, и то, чьи интересы она обслуживала. Предназначалась ли для богослужений или играла прикладную роль в повседневном быту, предполагалась ли для исполнения в аристократических салонах или звучала в больших концертных залах. Влияли на разный уровень мнений также личные предпочтения и специальная подготовка авторов, высказывающихся по данной проблеме. В любом случае интересно проследить, как менялись взгляды общества на предмет музыкального искусства и каковы те ценные мысли, которые дошли до нашего времени.

Любопытно то, что все основные объекты музыкального искусства были названы еще в античные времена, главным образом Платоном и Аристотелем. Все последующие философы лишь констатировали и развивали те идеи, которые декларировались античными авторами. В данной статье помимо известной литературы по эстетике, используется вышедшая в 2006 году монография Г.Г.Коломиец «Ценность музыки: философский аспект», в которой собраны высказывания философов, посвященные названной проблеме. Также для автора данной статьи важным

представляется труд «Критика способности суждения» И.Канта и являющийся ответом на его дефиниции трактат «Истина и метод. Основы философской герменевтики» западноевропейского философа XX века Х-Г.Гадамера. В конце статьи приводятся важнейшие идеи музыкальных теоретиков нашего времени: В.В.Медушевского «Интонационно-фабульная природа музыкальной формы», В.Н.Холоповой «Музыка как вид искусства» и М.Г.Арановского «Музыкальный текст: структура и свойства». Не вдаваясь в частности, обусловленные уровнем развития музыки в прошлом, обратим внимание на те аспекты, которые актуальны в наши дни.

Несомненно, одной из уникальных является мысль Платона о том, что музыка имеет двойную ценность – трансцендентную и имманентную. Трансцендентность связывается с идеей блага, которая выходит за пределы понятий этики и означает порядок, меру и единство. Что касается имманентной ценности, то, по-видимому, имелось в виду внутреннее строение самой композиции. Совершенство подобного рода само по себе преходяще и во времена Платона связывалось с такими понятиями, как благозвучие и ладный ритм, отражающие безупречно нравственный дух или простодушие. Антиценностными назывались такие качества звучания, как неритмичность, дисгармоничность, которые сравнивались со злонравием и злоречием. Большое значение философ придавал воспитательной роли музыки. «Человек, воспитанный музыкой, хвалит прекрасное с радостью, принимает его в душу и, питаясь им, становится честным и добрым человеком, а постыдное дело порицает и ненавидит от самой юности» [1: 49].

Платон говорит и о познавательной роли музыки, связывая ее с математикой и астрономией.

Познавать музыку, считал он, значит приблизиться к космосу, идеям не только интуитивно, но и умом. Обладая энергичностью, музыкальная идея, движимая мировой душой, как эманация от идеи прекрасного и идеи блага, способна воплотиться в реальную музыкальную форму. А трансцендентный мир по Платону – это царство идей. Предметы и явления действительности, предполагающие воплощение этих идей, есть мир теней, который не полностью, а лишь частично воплощает заложенные в них идеи. Искусство же, которое служит отражением действительности, называется им тенью теней. При этом важно то, что и жизнь людей, и создаваемое ими искусство являются воплощением или актуализацией трансцендентных идей. Таким образом, содержанием искусства по Платону является, в сущности, отражение мира идей. Одним из первых Платон говорит о роли гения, представляющего собой нечто среднее между богом и смертным. Его значение – быть истолкователем и посредником между богом и людьми.

Идеи Платона были развиты Аристотелем, который в отличие от учителя считал, что сущность предметов и явлений материального мира заключена не в идеях, а в них самих. Одним из главных понятий аристотелевской эстетики является энтелехия, т.е. развертывание сущности или становление в связи с определенной целью. Цель искусства – подражание. Это и забава, и времяпрепровождение, и воспитание, и очищение (катарсис). Аристотель различал благое и прекрасное: благо видит цель, прекрасное целесообразно без цели. Высшая цель блага – совершенство, а прекрасного – слаженность, соразмерность, определенность. Ценной представляется мысль Аристотеля о философской сущности музыки, вследствие чего ее содержание бесконечно и оно есть движение. Сквозь завершенность просвечивается незавершенность, стимулирующая богатство воображения у воспринимающего музыку субъекта [1: 61]. Любопытно, что и Платон, и Аристотель были против профессионализма в музыке, который превращает искусство в ремесло, и считали, что благородные люди не должны избирать музыку своей профессией.

Наиболее ценные мысли в последующий период излагаются в трудах философов нового времени Декарта и Лейбница, Канта и Гегеля. Цель музыки, согласно первым из них, – возбуждать разнообразные аффекты. Она обладает удивительной способностью волновать людей, так как является выражением человеческой души. Названными авторами раскрывается сложность проявления природы ценности в искусстве. С

одной стороны, оно обладает собственной ценностью, а с другой – постулируется отношением к объекту воспринимающего субъекта.

Много внимания уделяется вопросу об искусстве в работе И.Канта «Критика способности суждения», на которой следует остановиться особо. «Для суждения о прекрасных предметах нужен вкус, – пишет И.Кант, – а для самого изящного искусства нужен гений...». Гений по Канту – «это талант, дающий искусству правила. Оригинальность есть первое свойство гения. Его произведения являются образцами для подражания» [2: 322]. Искусство же по Канту есть способность изображения эстетических идей. Под эстетической идеей он понимает представление воображения, которое дает повод много думать, и никакое понятие или определенная мысль не может быть адекватна ему. Что же такое воображение по Канту? Это творческий процесс или мышление, большее, чем опыт... И когда опыт кажется слишком будничным, мы переделываем его, чувствуя при этом нашу свободу от закона ассоциации. В результате полученный от природы материал может быть переработан в нечто совершенно другое, то, что превосходит природу... И не стоит по Канту искать связей с явлениями действительности. Сила музыки – в выражении чувств. «Если дело касается душевного волнения и возбуждения, то на следующее место после поэзии, – пишет И.Кант, – я бы поставил музыку. В отличие от поэзии она ничто не оставляет для размышления, но волнует душу» (2:195). Эстетическая идея, согласно Канту, ничего не говорит о самом предмете, но указывает на то, какое действие производит на художника представление о воспринимаемом предмете. Эстетические идеи не могут быть объяснены понятиями, они – плод воображения или рефлексии как творца, так и воспринимающего субъекта. Тайна искусства по Канту – в игре познавательных способностей, которая расширяется до бесконечности. В отношении к искусству способность суждения, считает И.Кант, основывается лишь на субъективной рефлексии, и не может быть речи о постижении истины. В связи со сказанным, хотелось бы указать на противоречие. С одной стороны, гений – продукт творца, несущий интуитивно людям правила, т.е. истину, а с другой, – понятиями эту истину изложить нет никакой возможности. И всякая интерпретация – исключительно рефлексия. На это противоречие указывает Х-Г.Гадамер в своей работе «Истина и метод», на которой мы позже остановимся.

Обратимся к высказываниям в области теории и философии искусства XVIII века Г.Ф.Гегеля. Как и И.Кант, цель искусства, – считает Ге-

гель, – не в подражании природе, а в отражении идеала. Изображение же идеала рождает новый мир. Поэтому и содержание искусства не следует искать вне искусства. Оно может быть понято только из него самого. Произведение искусства – бесконечная целостность, свобода (прекрасное бесконечно и свободно внутри себя). Поэтому и смысл искусства незавершен и открыт. Гегель выступает против перевода смысла искусства на вербальный язык, в этом случае музыкальное произведение лишается свободы, бесконечности. Он не отрицает необходимости объяснения произведения в педагогических целях или для слушателей. Однако при этом теряется главное качество – цель в самой себе. Ни теория, ни практика не раскрывают полной картины истинности музыкального творения, ибо она окутана тайной. Произведение выражает высшие интересы духа и воли, человеческое и могущественное..., истинные глубины души. Но если человеку не дано в полной мере познать искусство, каково же его назначение? Согласно Гегелю, оно – в удвоении себя, для осознания своего бытия и своего духа. Истина по Гегелю заключена в изображении примиренной противоположности, которая понималась им как расколотость жизни и сознания, характерная для культуры. С одной стороны, тяготы повседневной жизни, а с другой – царство идей, мысли и свободы. Музыка включает в себе глубочайшую задушевность и строжайшую логику, а потому наиболее близка архитектуре. Содержание музыки – внутренний смысл явлений и чувства. Все возможные оттенки чувства становятся сферой выражения музыки [1: 149-153].

Итак, как и все его современники, Гегель считает главным содержанием музыки волнующие художника чувства. Подобно Канту, смысл музыки Гегель видит не в отражении действительности, а в воплощении идеала, которое ярче, богаче и бесконечно в сравнении с самой жизнью. И потому содержание произведения принципиально невыразимо вербальным языком, ибо никакое понятие ему неадекватно. Однако в отличие от Канта, он не отрицает выражения искусством сущности явлений, т.е. истины, и здесь он соприкасается с идеей трансцендентного, постулируемого Платоном. Более подробно, чем его предшественники, Гегель останавливается на проблеме гения и его отличиях от таланта. Общими для гения и таланта по Гегелю являются такие свойства, как: фантазия; природное дарование, специфические задатки; легкость технического воплощения замысла; особое место вдохновения, для которого нужен истинный интерес, вдохновляющий материал; художник полностью

поглощен своим предметом, целиком уходит в него и не успокаивается до тех пор, пока не придает художественной форме законченный характер; художник должен забыть свою собственную особенность, полностью погрузившись в материал.

Вместе с тем талант и гений – ни одно и то же. Талант без гениальности может добиться успехов, но ненамного возвышается над голой виртуозностью (т.е. обладает определенным мастерством). Гений же – это тождество (единство) субъективности художника и истинной объективности (изображения), что и составляет понятие оригинальности [1: 159-160]. Таким образом, Гегель, с одной стороны, провозглашает саморазвитие абсолютного духа (трансцендентное), а с другой – говорит о воплощении духовной жизни (рефлексии) личности.

Согласно Гегелю, одна из сложностей определения содержания и формы состоит в таком их проявлении, как дихотомичность, т.е. неразрывность их существования и возможность при изменении условий поменяться местами. Это дало повод Гегелю вывести следующее определение категории содержания и формы: содержание есть не что иное, как переход формы в содержание, а форма – не что иное, как переход содержания в форму. В своей «Эстетике» Гегель дает картину исторического развития искусства. Смена идеалов ведет за собой и смену стилей. Гегель пишет о скачкообразном характере изменения парадигм в искусстве, когда количественные накопления приводят к новому качеству, и далее подробно исследует три стиля, назревших к тому времени: символический, классический и романтический [3].

Из авторов новейшего времени – XIX века – проблем художественного творчества, и в частности музыки, касаются А.Шопенгауэр и Ф.Ницше. Теоретик воли к жизни А.Шопенгауэр считал, что в искусстве бессознательное освобождается от воли к жизни, и именно в музыке царит мир вечной красоты, образ глубочайшей сущности мира и нашего существа. В соответствии с этим, мир по Шопенгауэру можно было бы назвать воплощенной музыкой. Автор же «Воли к власти», подразумевающий власть над людьми не только в физическом смысле, но и духовном, отдает творцу наибольшие предпочтения перед всеми другими людьми. Музыка предполагает обладание огромной властью, так как действует не только на волю, но и чувства людей.

Пожалуй, наиболее глубоко и шире всех интерпретирует музыку теоретик XX века – композитор, педагог и ученый Б.В.Асафьев. Он выдвигает принципиально новый историко-социаль-

ный подход, связывая художественные процессы с общекультурными. Эмоциональные состояния, согласно Асафьеву, фиксируются в определенных звукокомплексах, называемых им интонациями. Прообразами их ученый считает интонацию человеческой речи и пластику движения тела. Со временем все более увеличивается разрыв между прообразами и музыкальными интонациями, которые абстрагируются, приобретая знаковый характер. Композитор, создавая произведение, каждый раз стремится по-новому переплавить и переосмыслить первичные комплексы. Прочсть выразительное значение этих знаков и логику их последования – значит постигнуть смысл текста [4].

Б.Асафьев вводит еще одно понятие интонационного словаря эпохи. Историю музыки он рассматривает как постоянную смену словаря, происходящую вследствие интонационных кризисов. И смена интонационной сферы в истории музыки осуществляется не эволюционно, а скачками по принципу диалектики.

Таким образом, музыка развивается в тесной связи с историей общества, отражая сущность происходящих социально-психологических процессов. Б.В.Асафьев, наряду с А.Ф.Лосевым в отечественном музыковедении, впервые заговорил о семиотической природе музыки, где каждый звучащий момент есть символ и где мы имеем дело не с вещами, а представлениями о них, взятыми в отношениях. Каждый момент звучания по Б.Асафьеву сопряжен с предшествующим и последующим. Истолкование же направленности интонационного развития ведет к осознанию концепции. Б.Асафьев обратил внимание на энергичную природу музыки, которая вызывает сильные эмоции и воздействует на слушателя, настраивая на определенные состояния. И чувственное (психологическое), и аналитическое (логическое) определяют гносеологическую ценность произведений музыкального искусства.

Асафьев вслед за Гегелем затрагивает вопросы аксиометрии в музыке, т.е. уровней ценности. Всех композиторов Б.Асафьев подразделяет на две группы. Одни из них называются им традиционалистами, ибо, отражая вкусы и психику класса, идеологами которого они являются, продолжают утверждать накопленный опыт, приспособляя к данному материалу привычные схемы. Другие, ориентируясь на нащупанные слухом звукосопряжения, устанавливают новые принципы формообразования, ищут в непривычном материале соответствующие формы и средства. Музыка должна идти за своим временем, констатирует Б.В.Асафьев [1: 251].

И в древние времена, начиная с пифагорейцев, и в новое время часть философов отстаивает точку зрения, согласно которой в основе музыки лежат числовые отношения. Этой теме немало уделяет внимание А.Ф.Лосев. Число по А.Лосеву есть смысл, а основное качество числа – значимость. Таким образом, чистая музыка по А.Лосеву – это смысл, выраженный в музыкальных формах. Сама музыка – жизнь числа, ибо процесс становления музыки протекает по принципу тождества, повторности и контраста, т.е. числовых отношений. Музыкальный мир – это свободный поток представлений, ассоциаций, зрительных образов, мыслей и чувств. Музыка и математика – одно и то же в смысле идеальности сферы, становление музыки отражает картину мира или микрокосм [1: 212]. Вместе с тем А.Лосев не отрицает, что сущность музыки также эстетическая и потому не может рассматриваться вне человека. Музыкальное пространство и время по Лосеву весьма напоминают концепцию духовной жизни и ее стихию. Таким образом, музыкальное бытие – глубинное слияние объективного и субъективного бытия. С одной стороны, исследователь должен описывать, а точнее, философски осмысливать образы чувственного мира, используя арсенал эстетических категорий, а с другой – жестко следовать заданной производением логике, т.е. соединять мифологию с логикой (символ есть тождество логического и чувственного). Лосев выдвигает понятие диалектического узрения музыки, т.е. распознавания взаимосвязей и взаимообусловленности музыки, ее сопряжения с другими явлениями, в том числе и немusicalными. Таким образом, начав с жизни числа, А.Ф.Лосев соединяет в семиотической природе музыки абстрактное и чувственное, объективное и субъективное, единичное и общее, призывая исследователей к философскому, глубинному познанию, соединяющему музыкальную логику с эстетическими контекстами. Как видим, его понимание по мере исследования сущности музыки все время расширяется и углубляется, в результате подводя нас к семиотической природе музыкального искусства, в которой система связей многообразна и бесконечна [5].

Линию семиотической природы музыкального искусства продолжает осмысливать и развивать западноевропейский философ XX века Х-Г.Гадамер в своей работе «Истина и метод». Признавая тот факт, что искусство коренится в переживании, он выступает против видения в нем только субъективного. Переживание – это то, что было пережито и осмыслено. Поэтому переживание образует по Х-Г.Гадамеру теорети-

ко-познавательную основу для всякого понимания объективного. Причем важное свойство переживания – внутренняя связь с жизнью. Сознание само означает жизнь. Да, были периоды в истории музыкального искусства, когда обходились без всякого эстетического сознания. Речь идет о прикладных жанрах или религиозной музыке, где всем все понятно. Однако подлинное музыкальное бытие – это воплощение идеалов. Изящное искусство представляет собой совершенствование действительности. Говоря о начале творческого процесса, автор констатирует следующее: первичная интенция не различает представления от представленного. И только впоследствии вторичная интенция начинает рассматривать представление в отрыве от представленного. При этом сущностная связь представления и представленного сохраняется и даже входит в него как компонента [6: 186].

Вместе с тем у каждого произведения – свой мир. Закон интеграции – понимать текст из него самого. Однако это не означает, что не следует учитывать те мотивы, которые вызвали определенные переживания. «Все детали текста следует понимать, исходя из контекста, – пишет Х-Г.Гадамер, – их взаимосвязи и из единого смысла, на который сориентирован текст в целом» [6: 223]. То, что мы называем действительностью, определяется им как непреображенное, искусство же представляется как снятие этой действительности в ее истине, то есть такой, какая ни есть, но должна быть. «То, что собственно познается в произведении искусства и к чему в нем стремятся, – степень его истинности, т. е. насколько в нем можно познать и узнать нечто и себя самого» [6: 15].

Однако по мере образования структуры каким-то образом произведение обретает внутри себя свой критерий и не соразмеряется ни с чем из того, что вне его. Оно выходит за пределы всякого сравнения (в том смысле, было ли это на самом деле), т.к. истина более совершенна. Преобразование – это преобразование в истинное, а не очарование в смысле колдовства, чувственное же – истечение и отблеск истинного, внутреннее единство идеала и явления (совпадение чувственного и сверхчувственного).

Главный вопрос по Х-Г.Гадамеру заключается в том, каким образом происходит взаимодействие сенсорного и концептуального видов информации. И тут же находит подсказку: немецкий перевод слова символ означает осмысленный образ. Следовательно, направленность интонационного развития и составляет концепт. Итак, художественное произведение, считает ученый, есть случай символической репрезента-

ции жизни. Однако собственное бытие произведения искусства состоит в том, что оно становится опытом, способным преобразовать субъект. Необходимо рассматривать понятие познания шире, чем это делал Кант, считает Х-Г.Гадамер, так, чтобы и художественный опыт мог быть понят как познание [6: 143]. Искусство – это нечто большее, нежели само сознание способно воспринять, в нем есть нечто сакральное. Однако это не означает, что следует абстрагироваться от всяких связей с жизнью. Вместе с тем произведение не предстает нам лишь в своих жизненных связях. Эстетика понимается ученым как история мировоззрения, история истины в том ее виде, в каком она отражается в зеркале искусства. «Искусство есть познание, – пишет Х-Г.Гадамер, – и опыт произведения искусства показывает, что это познание заслуживает доверия» [6: 142].

Итак, Х-Г.Гадамер выступает за рассмотрение многообразных связей текста как с миром трансцендентных идей, так и с жизненными реалиями, как с чувствами, так с сознанием и истиной.

Характер связи между музыкой и действительностью освещается и углубляется в трудах отечественных музыковедов-исследователей второй половины XX – начала XXI веков. В.А.Цуккерман в одной из своих работ «Музыкальные жанры и основы музыкальных форм» выводит четыре объекта действительности, находящихся отражение в музыке. Это – во-первых, прикладная музыка, сопровождающая социум и человека от процессов труда и быта до разнообразных массовых торжеств и шествий. Во-вторых, звуковые явления в окружающем нас мире: голоса природы, быта, цивилизации (от машинной техники до электроники). В-третьих, не ограничиваясь переработкой слуховых ощущений, музыка заявила о своем праве воплощать зрительные впечатления: описание ландшафтов и жизненных процессов, в которых качества предметов ассоциируются с качеством звуков (день и ночь, блеск огня, молнии, меча, стук маятника часов, ощущение тишины и времени). Однако главное предназначение музыки по В.Цуккерману – воплощение внутреннего мира человека или эмоций, являющихся реакцией на явления жизни. Если для современников это отклик на все то, что его трогает сегодня, то для потомков становится художественным памятником прошлых времен, не менее ярким, чем картина эпохи Возрождения или античная статуя. В не меньшей мере доступно музыке воплощение характерных черт национальной психики, формирующейся веками окружающей обстановкой, в которой существует данный народ, особенностями его бы-

та, отношения к природе и друг к другу. В музыке, как и других видах искусства, так или иначе выражаются идеи политические, этические, философские, отражается мировоззрение художника, его отношение к окружающему миру, и в этом смысле она глубоко идейна. (Идея в искусстве, говорил А.Я.Зись, – это всегда не только мысль, но и любовь, и ненависть, симпатия и антипатия, энтузиазм или негодование, радость или печаль). Содержание типизируется в жанре, пишет В.А.Цуккерман, и далее рассматривает специфику жанров музыкального творчества в их историческом развитии и особенности формы [7].

Важными, раскрывающими сложную природу формы в музыкальном творчестве являются и многочисленные труды доктора наук, профессора Московской консерватории В.В.Медушевского. Предметом его исследования является двойственная природа музыкальной формы. Одна из важнейших идей его докторской диссертации «Интонационно-фабульная природа музыкальной формы» заключается в разделении понятия формы на два уровня – смысловой или интонационно-фабульный и аналитический или композиционный. Он справедливо говорит о том, что, к сожалению, теория музыки строится в движении не от смысла к звукам, а от звука к смыслу, т.е. против течения. Между тем образность – решающий критерий совершенного исполнения. Идеальный музыкант и слушатель свободно читают историю человеческого духа по книге интонаций. Поскольку человеческий дух неотделим от социальной жизни, то, следовательно, и о социальной обстановке, и о проблемах, волнующих общество и художника, т.е. о мироощущении могут рассказать нам музыкальные сочинения. Совершенствование интонационно-смыслового анализа, считает ученый, позволит ярче увидеть в музыке картину развития человеческого духа, материализованного в интонационной форме. Главная функция анализа, по его мнению, состоит в постижении мира и человека в зеркале музыки. В центре искусства, считает автор, находится личность и мир его окружающий. Высшая же функция искусства – выражать становящуюся сущность человека, комплекс его представлений о себе и месте в мире [8: 340, 287]. По отношению к великой музыке, считает ученый, нужно говорить не о гедонистической, а об эвдемонической функции (эвдемонизм – это учение о счастье), помогающей человеку искать путь к счастью и смыслу жизни [8:300]. И еще об одной функции – способности музыки воплощать внутреннюю полифоничность, беседу различных голосов души человека – пишет В.Медушевский.

Таким образом, музыка становится источником информации в области науки психогностики – учения о характерах и темпераментах. Что такое характер, как не свернутая множественность реакций на мир?! Музыка и культуру способна свернуть в интонацию. До размеров интонации уменьшаются, считает ученый, культурные стили, жанры, эпохи вместе с их социально-мировоззренческим содержанием, культуры национальные, исторические, индивидуально-стилевые.

Иными словами, развивая интонационную теорию Б.Асафьева, В.Медушевский необычайно расширяет познавательную или информативную функцию музыкального искусства до свернутой истории и культуры человечества. Он еще глубже проникает в семиотическую природу музыки и наделяет искусство способностью прозревать жизнь, видеть истинный смысл каждой эмоции, каждого характера, каждого деяния.

Данную позицию разделяет и В.Н.Холопова в своей монографии «Музыка как вид искусства». В отличие от В.Медушевского, который рассматривает глобальные вопросы формы, она занимается проблемой содержания и трактует ее необычайно многогранно и многоаспектно. Внутри понятия содержания ею предлагается следующая иерархия, охватывающая девять уровней:

1. Содержание музыки в целом;
2. Содержание идей исторической эпохи;
3. Содержание идей национальной художественной школы;
4. Жанровое содержание;
5. Содержание композиторского стиля;
6. Содержание музыкальной драматургии;
7. Индивидуальный замысел произведения, его художественная идея;
8. Интерпретация музыкального произведения: исполнительская, композиторская, музыкально-ведческая;
9. Содержание музыкального произведения в восприятии слушателя [9].

Необходимо сказать, что это самая обстоятельная характеристика содержания в музыке. Ничего подобного в отношении именно теории музыкального содержания ранее не наблюдалось. Принимая иерархию В.Холоповой как целостность в максимуме, мы все же задаем себе некоторые вопросы. Многое из того, что В.Медушевский отнес к области формы, у В.Холоповой перерастает в область содержания. Стиль, например, как совокупность формообразующих принципов или жанр как образная и структурная типизация в музыке во все времена рассматривались как категории формы. Она допускает рас-

ширительное толкование каждого из уровней, но выступает категорически против выхода за пределы крайних границ.

Между тем за пределами первого уровня вполне может иметь место информация, связанная с уровнем трансцендентного. Анализ музыкальной драматургии, о которой пишет В.Холопова, трудно представить без анализа интонационной драматургии. Не очень ясно, что имеется в виду под идеями исторической эпохи, то ли исторические события: то ли социально-психологический контекст, то ли философская картина мира. Вполне понятно желание исследователя подвергнуть ревизии традиционные понятия содержания и формы. Но размышления и В.Медушевского, и В.Холоповой о форме и содержании скорее подтверждают дихотомичность гегелевского определения названных категорий как переход из одного в другое. Есть в монографии и попытка определить критерии объективной ценности в музыкальном творчестве. В 11 главе, названной «Ценность в музыке» (вместо заключения), она предлагает квадратуру ценностных критериев, согласно которым произведения европейского музыкального искусства обладают следующими критериями значимости: 1) позитивность, 2) крупность, 3) оригинальность и 4) полнота выражения [9]. Несомненно, все названные критерии имеют отношение к ценности. Но если задаться вопросом об уровнях ценности в музыкальном творчестве, то возникает немало вопросов. Не вполне ясно, например, что подразумевается под позитивом: нравственные критерии, идейные или политические (идеологические), и насколько крупно, оригинально и полно должно быть выражено нечто, чтобы обрести статус немеркнувшего шедевра. Все это – понятия очень относительные и спорные.

В заключении обратимся к выдающимся трудам в области синтактики как раздела музыкальной семиотики М.Г.Арановского, который подробнейшим образом исследует процессы собственно музыкального мышления. Тема исследования автора – имманентная структура аналитической музыкальной формы. Музыка, считает он, если она рассматривается в рамках общих проблем языкознания, одна из знаковых систем. Между единицей знака и единицей текста пролетает зона трансформации, и эту зону создает контекст. Контекст по М.Арановскому – «это точка зрения на события, которые свершаются в тексте» [10: 51]. Текст же следует представлять «не как законченный, замкнутый продукт, а как идущее на наших глазах производство» [10: 58]. Основные компоненты текста – структура и смысл. Любой процесс есть действие, в нем со-

вершаются события, а цепь событий образует сюжет. Сюжет имеет свои стадии и приходит в итоге к некоторому результату. Музыка не только выразительна, здесь есть и персонажи. Ко всему этому можно применить понятие нарративности, которое призвано обобщить единство: обозначаемого, выражаемого и рассказываемого от чисто музыкальных событий до музыкальных аналогов, символов и иконических знаков реальных событий. Все это сближает его с дискурсом.

Он считает, что высшая и конечная цель любого художественного произведения состоит в передаче отношения к окружающему миру, а это связано с раскрытием системы идей и комплекса эмоций. Однако процесс перерастания жизненных эмоциональных импульсов в имманентную музыкальную конструкцию осуществляется через множество стадий опосредования. Среди звеньев опосредования М.Арановский называет жанры, типовые структуры, нормативы членения, музыкальный язык. Этот процесс и составляет музыкальное мышление. И далее подробно останавливается на структурных моментах, различая повтор, вариантность, вариационность и деривацию (структура, образованная от предыдущей) строгую и свободную. Автор выделяет логические связи между элементами: цепная связь (пересекающиеся множества на основе общих элементов), преобразование, трансформация, транспозиция и т.д. В сущности, ученый раскрывает семиотическую природу музыкального творчества и анализирует синтаксические структуры музыкального языка. Во взаимодействии двух встречных процессов, идущих с одной стороны, от собственно музыкальной семантики к верхним этажам системы, а с другой – от экстрамузыкальных стимулов к нижним ее ярусам, образуется план содержания и план выражения [10: 128]. Итак, суммируем все изыскания аксиологии в музыке, о которых говорилось выше.

Четыре объекта составляют содержание музыкального искусства. Один из них – трансцендентный мир, или мир идей (эйдосы), заключенный в пространстве и времени вселенной. Второй – окружающая человека действительность, материальный предметный мир и духовная деятельность личности. Третий – математические понятия или космический язык чисел. И четвертый – красота, связанная с гармоничной упорядоченностью звуков, то есть имманентная сущность музыкальной формы.

Трансцендентно, прежде всего, явление самого мира природы и человека, а, следовательно, и всего того, что с ними связано. Трансцендентна и гегелевская идея саморазвития абсолюта, выраженная в процессе функционирования приро-

ды, общества и искусства. Роль искусства при этом заключается в донесении до человека божественной или абсолютной истины. Носителем истины является не просто человек, но гений, наделенный определенными «божественными» полномочиями, т.е. выступающий в роли посланника абсолюта. Согласно И.Канту, он несет людям новые правила, которые следует считать образцом и на которые следует ориентироваться другим. Это трансцендентное начало в искусстве и есть, думается, та тайна, та сакральная энергетическая сила, которую невозможно в полной мере разгадать, ибо она задана абсолютом и лишь отчасти расшифрована гением. Вот почему содержание произведения гения бесконечно, и оно есть движение. Вместе с тем гений или талант не только избраны свыше (пассионарны), но живут в человеческом обществе. И потому не свободны от тех проблем, которые существуют на том или ином этапе развития социума. Гений, как наиболее чуткое (чувствительное, рефлексивное) и прогрессивное (ибо он видит истину) существо, как правило, более, чем кто-либо, болен проблемами своего времени. Он не может не сказать того, что призван донести до обычных людей. Порой помимо своей воли, в борьбе с самим собой и своим окружением он высказывается, и весь его жизненный интерес (интенция) сосредоточен на мысли о том, как об этом сказать ясно и точно. Благодаря воображению, которое у гения крайне сильно развито, в процессе творчества он так увлечен идеалом, что становится совершенно свободным от действительности и настолько далеко уходит от нее, что порой трудно представить, что же явилось поводом или импульсом, какие проблемы общества так взволновали художника. Идеал энергетически столь впечатляюще выражен гением, что воспринимающий искусство всецело поглощен новыми идеями и новыми эмоциями. В свою очередь, последние столь неожиданны и неоднозначны, что трудно найти им адекватные понятия, и ни одна вербальная характеристика не может в полной мере выразить и объяснить это чудо гения. Вот почему, думается, большая часть философов выступает против познания произведения через вербализацию и логические характеристики. Однако научное понимание искусства не может обойтись без теоретического осмысления созданного. Спустя некоторое время представление упорядочивается, становится объяснимо и логично. Иной взгляд на мир порождает принципиально новый концепт, преобразующий имманентную структуру художественного произведения. Заявленные автором законы структурирования и система взаимосвязанных между собой

средств и приемов, составляют имманентный смысл произведения, и он есть величайшее открытие. От него и следует отталкиваться в процессе интерпретации текста следующими поколениями. Сам художественный текст подскажет, какие идеи витали в воздухе и какого рода импульсы вызвали соответствующие эмоции. Главное в аксиологическом анализе – определить суть художественного открытия и его значимость в контексте самого вида искусства и в контексте культуры в целом.

Исследование музыки в каждую эпоху исходит из уровня развития музыкального творчества. Все большее отдаление от интонационной природы в современный период ведет за собой наибольшее внимание к чисто музыкальной специфике языковой структуры, которая и становится главным объектом анализа. Сюда следует отнести и постмодерн нашего времени, когда возникают новые неведомые ранее смыслы творчества и иные базовые ценности. В фокусе интересов его представителей – вторичная художественная система, исследующая не реальность, а мифы прошлого и будущего. Виртуальная действительность, исходящая либо из прошлых практик и дискурсов, (ориентирование на интертекст), либо трансперсонального опыта, выдвигает иные принципы не рецептивной герменевтики, а структурно-интеллектуальных игр и деконструкции как метода исследования. Однако во все времена в периоды социального кризиса происходило нечто подобное. Проходило время, и новый виток развития приводил к возвращению гуманистических идеалов и отражению духовного потенциала личности. Искусство в сущности своей является выражением смысла бытия, и музыкальное творчество, наряду с другими видами искусства и литературой, призвано показать не только основные этапы развития человека и социума, но способствовать преобразению мира и человека в культурном пространстве.

1. *Коломиец Г.Г.* Ценность в музыке. – Оренбург: ИПК ГОУ, 2006. – 579 с.
2. *Кант И.* Критика способности суждения. – М.: Искусство, 1987. – 367 с.
3. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
4. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Интонация. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
5. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.; *Он же.* Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1995. – 940 с.
6. *Гадамер Х-Г.* Истина и метод. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

7. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.
8. Медушевский В.В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: дис. ... д-ра искусствования. – М., 1981. – 381с.
9. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. – М.: Москов. гос. консерватория, 1994. – 258 с.
10. Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: Музыка, 1998. – 344 с.

VALUE OF MUSICAL CREATIVE WORK AS A PROBLEM IN PHILOSOPHY AND ART

A.A.Almazova

The main objective of the article is to show the place and significance of musical creative work in the history of culture. The inner meaning of musical compositions constitutes the following objects: the world of ideas in the space of the Universe, material physical world and personal spiritual experiences, music and combinations of signs. The main goal of the axiological analysis is to disclose the transformational core at all the above mentioned levels in the axiological context of its time.

Key words: form and content, genius, music art, creation, intonation, music, mental activity, transcendent and immanent value.

* * * * *

Алмазова Аида Абдрахмановна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии философского факультета Казанского федерального университета.

E-mail: aida_almazova@mail.ru

Поступила в редакцию 31.10.2011