

ПРОБЛЕМЫ



ЭСТЕТИКИ

---

*Н. Г. Шахназарова*

*ПРОБЛЕМА НАРОДНОСТИ  
В СОВЕТСКОМ  
МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ  
НА СОВРЕМЕННОМ  
ЭТАПЕ*

---

ПРОБЛЕМЫ



ЭСТЕТИКИ

---

*Н. Г. Шахназарова*

**ПРОБЛЕМА НАРОДНОСТИ  
В СОВЕТСКОМ  
МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ  
НА СОВРЕМЕННОМ  
ЭТАПЕ**



*Москва «Музыка»  
1987*

*Рецензенты:*

*доктор искусствоведения*  
*Г. Л. ГОЛОВИНСКИЙ,*  
*кандидат философских наук*  
*Т. В. ЧЕРЕДНИЧЕНКО*

## Оглавление

Предварительные замечания  
5

К постановке проблемы  
6

Народ — творец искусства  
28

Народ — ценитель искусства.  
К проблеме доступности  
54

Примечания  
83

*Приложение*  
86

Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком.

*К. Маркс*

...есть люди, которые лучше других разбираются в искусстве, которые способны получить от него больше наслаждения. Это все тот же пресловутый «небольшой круг знатоков»... Демократично превратить «узкий круг знатоков» в *широкий*. Ибо искусство требует знаний.

*Б. Брехт*

## *Предварительные замечания*

Название предлагаемой читателю книги может показаться чересчур обязывающим для ее небольшого объема.

Однако в каждой теме есть разные аспекты, разным может быть и уровень их рассмотрения. Автор имеет право на ограничение темы — и в данном случае это право использует, предварительно оговорив в ходе изложения круг рассматриваемых вопросов. Читателю не следует ожидать углубленного научного исследования проблемы народности во всем ее многообразии. Жанр книги точнее всего может быть определен как эстетико-публицистический очерк. Народность как категория эстетики рассматривается здесь прежде всего в ее связи с теми процессами, которые происходят в советской музыкальной культуре.

Задачи данной книги не требовали развернутого исторического экскурса. Из всего обширного наследия автор останавливается только на принципиальных положениях русской классической эстетики и делает это по нескольким причинам.

Во-первых, в русской культуре взаимоотношения искусства, шире — духовной культуры — и народа складывались непросто. Крепостное право, низводящее огромные массы народа до положения рабов, было отменено лишь в 1861 году и долго еще ощущались последствия его многовекового господства. Подавляющее большинство населения было неграмотным. В результате — тво-

рения писателей, художников, композиторов нередко оказывались недоступными тому самому народу, чьи высокие нравственные идеалы, мир чувствований и душевную красоту воплощали. Произведений Пушкина, в том числе и напрямую связанных с народной жизнью, широкие массы народа читать не могли, как не могли слышать опер Глинки, в частности «Ивана Сусанина» — бессмертный памятник народному героизму.

Русские революционные демократы переживали эту ситуацию с горечью и болью. Они стремились разобраться в ней, осмыслить ее с философских, теоретических позиций. Напряженность мысли, убежденность в том, что высокое искусство неотрывно от жизни, сознания, психологии народа, обусловили удивительную проникновенность их суждений о народности искусства.

Во-вторых, последствия этой специфической ситуации не могли не сказаться на процессе развития советской культуры — потому, что пришлось потратить немало усилий и времени на ликвидацию элементарной неграмотности.

В-третьих, советская эстетическая мысль самым непосредственным образом связана с демократической эстетикой русских философов, писателей, критиков. Она унаследовала наиболее прогрессивные ее черты, развив и откорректировав их применительно к условиям новой, социалистической культуры. Естественно, с течением времени такие понятия, как «народ», «народность», и явления, ими определяемые, претерпели значительную историческую эволюцию, которая учитывается в ходе изложения.

### *К постановке проблемы*

Категория народности в советской эстетике — одна из центральных. Но именно как проблема эстетическая,

тесно связанная с художественностью произведений искусства, с их общественной значимостью, понятие «народность» стало предметом пристального внимания русской теоретической мысли XIX века. Во многом этому способствовали процессы, происходившие в русской литературе; именно в этот период она обрела зрелость и самостоятельность. Она утвердила свою национальную самобытность и в высочайших образцах искусства — прежде всего, в творчестве Пушкина, — впервые воплотив жизнь народа и его историю, образы его художественной фантазии.

Первый, кто обратился к анализу понятий «народ», «народность искусства», был Белинский.

Связь подлинной народности с определенным этапом развития русской литературы и определенными ее тенденциями для Белинского несомненна. Об этом он пишет уже в первой своей крупной работе — статье «Литературные мечтания». К идее народности Белинский неоднократно возвращается и в других работах. Перечитывая их сегодня, через полтораста лет, нельзя не подивиться глубине и проницательности его суждений.

Народность литературы для Белинского неотрывна от реализма. Поэтому осознание народности как категории эстетической он связывает с тем периодом русской литературы, который называет «пушкинским». Защита народности есть для него и защита реалистического направления. Одно из важных завоеваний эстетики Белинского — расширение границ понятия «народ». «Наша национальная физиономия всего более сохранилась в низших слоях народа... Но разве одна лишь чернь составляет народ? Ничуть не бывало. Как голова есть важнейшая часть человеческого тела, так среднее и высшее сословия составляют народ по преимуществу»<sup>1</sup>.

Можно спорить, в какой мере справедлива мысль о том, что народ «по преимуществу» составляют среднее и высшее сословия. Но только так в тот период Белин-



ский мог теоретически разрешить реальный конфликт, возникший в художественной жизни России.

Разрешение отмеченного конфликта Белинский, которого интересовала профессиональная литература, видит в том, чтобы «развести» два понятия — изображение «низших слоев народа» и народность как категорию более широкую, чтобы отделить искусство чисто народное от народности как эстетической категории, не сводящейся к непосредственному изображению жизни народа и отличной от псевдонародной литературы. Поэтому Пушкин для него народен, например, не только в «Руслане и Людмиле» или сказках, но всем своим творчеством (в «Полтаве», «Повестях Белкина» и, конечно, «Евгении Онегине» — «энциклопедии русской жизни»). В рассматриваемой нами ситуации великие художники, даже внешне оторванные от народа, неграмотного, лишенного возможности приобщиться к культуре, выступали как носители «рассудка» масс — и этим отличались от создателей псевдонародных поделок, культивировавших их «предрассудки».

Удивительно не только это. В атмосфере сознательной или бессознательной спекуляции на народности, понимаемой как снижение искусства до уровня вкусовых и художественных критериев мещанства, Белинский уже тогда, в 30-х годах XIX века, сумел выявить многие существенные параметры категории народности. Так, он отличает народность от простонародности и тривийности. Борьба за национальное единство для него в то же время есть и борьба против «квасного патриотизма». Он убежден, что народность «не достоинство, а необходимое условие художественного произведения»<sup>2</sup>, осознает, что народное и национальное — понятия не тождественные, хотя и взаимосвязанные. Свое понимание народности Белинский обобщает в следующей формулировке: «Наша народность состоит в верности изображения картин русской жизни»<sup>3</sup>. В различных статьях эта форму-

лировка как бы поворачивается разными гранями: народность как выражение «образа мыслей и чувствований того или иного народа»<sup>4</sup>, как «верность изображения нравов, обычаев и характера» народа<sup>5</sup>, как качество, изначально присущее талантливому художнику («народность в поэте есть такой же талант, как и способность творчества»<sup>6</sup>). Народность для Белинского, таким образом, есть категория в высшей степени содержательная.

Время, исторические ситуации вносили свои неизбежные коррективы в осмысление важнейших эстетических категорий — в частности таких, как реализм и народность. Однако неизменной остается ценнейшая традиция сопряжения этих категорий, традиция, заложенная в русской эстетической мысли Белинским.

Мысль Добролюбова и Чернышевского двигалась в заданном Белинским направлении. (Так, реализм и народность — важная тема диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности».) Их трудами была завоевана новая высота в теоретическом осмыслении народности как эстетического феномена, раскрывались новые его аспекты.

Богатый материал для теоретических обобщений давала творческая практика — не только литературы, но и изобразительных искусств и музыки. В живописи картины передвижников не просто запечатлевали сцены из народной жизни — они открывали внутреннюю значительность своих героев, их духовность и человечность. На смену идиллической красоте крестьянок Венецианова пришла суровая и впечатляющая правда жизни.

Музыка также отразила пафос начатого «пушкинским периодом» движения к народу. Эстафету литературного «пушкинского периода» принял в музыке Глинка. С полным правом эпоха, освященная его гением, вошла в историю русской музыки как «глинkinский период». Проблема народности творчества Глинки много-

кратно исследована в самых разных аспектах. Поэтому в данном случае важно обозначить лишь некоторые ее существенные моменты.

Глинка творил в эпоху формирования национальной композиторской школы. Он стал основоположником этой школы, в глинкинских творениях — симфонических, оперных, вокальных — выкристаллизовывались ее идейно-эстетические и стилевые принципы. Имея в виду выпавшую на долю великого музыканта историческую миссию, закономерно предположить, что ему приходилось решать одновременно множество сложнейших задач. Утверждение права русской школы на существование в качестве явления самобытного и самоценного предполагало не только крупный композиторский талант и высокий уровень профессионализма. Важным было и точное ощущение момента — убеждение в зрелости русской музыки, отчетливое понимание, что свое место в мировом культурном процессе русская композиторская школа может занять лишь в том случае, если сохранит яркость национального лица. Наконец, — и это, может быть, самое главное — способность указать путь достижения этих целей, иными словами, путь дальнейшего развития русской музыки. Он определился в процессе синтеза русской народной традиции с опытом европейской музыки. Опора на русский музыкальный фольклор означала не этнографическое ему подчинение — от последнего Глинку охранял и огромный композиторский дар, и уровень профессионального мастерства, — а свободное проявление творческого духа, изначально связанного с народом.

Такую историческую миссию выполнить мог только гений. Не случайно Чайковский говорил, что в «Камаринской» Глинки заключена вся русская симфоническая музыка, как «дуб в жолуде». Убеждение Белинского, что каждый художник национален уже в той мере, в какой является сыном своего народа, на примере Глинки конкретизировалось в искусстве музыки. В сфере специфици-

чески профессиональной все эти проблемы, осознанные или интуитивно предвиденные, реализовались в освоении новых для русской музыки жанров, нахождении методов развития тематического материала, близких принципам народного музыкального мышления и т. д.

Историческая ситуация России, в которой жил и творил Глинка, наложила свой отпечаток на его понимание народности. Народное для него во многом отождествляется с национальным. И в этом был свой демократический пафос. Когда на императорскую оперную сцену вышел русский крестьянин и зазвучала «кучерская» музыка, шокировавшая публику партера и лож, стал очевидным подлинный смысл эстетики Глинки: герой из гущи народа, из «простолюдинов» выражает в полной мере и национальный характер, для которого смерть во имя спасения Родины не особый героический подвиг, а естественное веление сердца.

В творчестве Глинки также очевидна диалектика народного и национального. Носителями лучших национальных черт у него являются представители народа, простые крестьяне. В то же время возвышенные черты народного характера трактуются композитором как черты национальные. Это свидетельствует о подлинной демократичности его эстетики, в которой начинается традиция сопряжения понятий реализма (правдивого отражения действительности) — народности (обращения к жизни и истории народа, отражения его мироощущения) — национальности (самобытности высказывания). Традиция, которая в дальнейшем становится доминантой классической русской школы и которая — как эстафета — будет передана советской музыке.

Уже младший современник Глинки Даргомыжский вносит в обозначенную выше триаду новый акцент. Сквозь романтический сюжет «Русалки» отчетливо вырисовывается социальный характер драмы Наташи, а образ Мельника поднимается до впечатляющей своим

реализмом трагедийности. В некоторых же романах социальная конкретность воплощена с резкой сатирической силой («Червяк») и подлинным драматизмом («Старый капрал»).

Однако своей кульминации социальная острота, горькая и трагическая интонация, неизбежная, когда художник обращается к судьбам народа в дореволюционной России, достигает в творчестве Мусоргского \*. В его классических произведениях почти не остается ни романтической окраски, ни тени идиллического любования — реализм его обжигает, народность неотрывна от социальной точности и бескомпромиссности. В своем известном письме к И. Е. Репину он сам с потрясающей силой и точностью сформулировал свое творческое credo: «Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один, цельный, большой, неподкрашенный и без сусального. И какое *страшное* (воистину) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Россию исколоторили чугунки! Какая неистощимая (пока, опять-таки) руда для хватки всего *настоящего* жизнь русского народа! Только ковырни — напляшешься, — если истинный художник» <sup>7</sup>.

В этих замечательных словах — целостная программа, не только эстетическая, но мировоззренческая. «Неподкрашенный и без сусального» — для Мусоргского означало взгляд на судьбу народа прямой и открытый, обнаженную до боли правду. Отсюда — «Светик Савишна», «Песни и пляски смерти», Юродивый из «Бориса Годунова». Чуткость к боли, к страданию и в то же время к нравственной красоте простых людей сближает

---

\* Поскольку прослеживается прежде всего усиление социального аспекта, то здесь не названы произведения, связанные со сказочной, эпической и бытовой тематикой, — такие, как оперы Римского-Корсакова, опера и симфонии Бородина, «Руслан и Людмила» Глинки.

автора этих произведений с Достоевским. Но образ народа видится Мусоргскому и с другой стороны. «Цельный, большой», — пишет он Репину. Так народ в его операх вырастает в грозную силу, способную смести все на своем пути (Сцена под Кромами из «Бориса Годунова»). Мусоргский поднимается до осознания смысла трагедии и смысла истории, сформулированного Пушкиным, — «судьба человеческая — судьба народная». В этом же письме обнаруживается и стилевая доминанта Мусоргского — его интерес к богатствам русской народной речи.

Параллельно с Мусоргским творит другой гений — Чайковский, который воспринимает народ сквозь призму мироощущения русского интеллигента. В его симфонических концепциях (ярче всего в Четвертой симфонии) народ — это сила, которая дает уверенность, устойчивость в борьбе со сложными противоречиями реальной жизни и внутреннего мира. «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радости, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам... Жить все-таки можно»<sup>8</sup>.

В этих известных словах из письма к Н. фон Мекк — акцент на простоте и непосредственности чувствований народа и неизбежный при этом оттенок идеализации (веселящийся, радостный народ), но также — и вера, что можно обрести себя в единении с народом («жить все-таки можно»).

Если работы Белинского обозначили важный этап в теоретическом обосновании и осмыслении проблемы народности, то творчество Мусоргского занимает такое же место в конкретной музыкальной практике. Для Мусоргского народ — это некая целостность, его полномочный представитель и основная сила — крестьянство. Именно к нему, угнетенному и забитому в условиях самодержавия, в течение веков закованному в кандалы

крепостничества, испытывает он глубокое сочувствие, о нем, о его судьбе и о его величии испытывает потребность сказать слово правды. И в такой ориентации нельзя не увидеть соприкосновения с идеями народнического движения, самоотверженно обратившегося к судьбам крестьянства. Мусоргского как художника волновали образы народа, его историческая судьба, Белинский же как теоретик «болеет» судьбами русской культуры. Поэтому он стремился эстетически разрешить ее горькое противоречие — факт существования подлинно народного высокого искусства и его практической недоступности тому самому народу, во имя которого оно создавалось \*.

Эта специфически российская ситуация обернулась трагическим парадоксом в эстетической концепции Л. Толстого. Гениальный художник, творчество которого обозначило целую эпоху в мировой литературе, автор грандиозных историко-социальных полотен, тончайший психолог, раскрывший миру русскую историю, русский национальный характер, нравственное и духовное величие русского человека, пришел в конце жизни к убеждению, что его искусство не доходит до народа (то есть прежде всего до крестьянства), непонятно ему и, следовательно, не оказывает на него никакого воздействия. Иными словами, искусство не выполняет той своей функции, которая предназначена художественному творчеству самой его природой. Больше того. Искусство, издание книг и журналов он считает делом бесполезным. «Ни пахать, ни делать квас, ни плести лапти, ни рубить срубы, ни петь песни, ни даже молиться — не учится и не научился народ из книг. Всякий добросовестный судья, не одержимый верою в прогресс, признается, что

---

\* Примечательна с этой точки зрения разница в акцентах. Белинский расширяет границы понятия «народ», включая в него «средние и высшие сословия». Мусоргский ориентируется на привычное для своей эпохи содержание понятия, но сам народ возвышает до уровня творца истории.

выгод книгопечатания для народа не было», — пишет Толстой в статье «Прогресс и определение образования»<sup>9</sup>. Поистине здесь мы являемся свидетелями того, как чувство нравственной ответственности и глубокой вины перед народом, которым отмечено в высокой степени мировоззрение русских писателей, может привести даже великого художника к крайним, абсурдным, по существу, концепциям.

Гораздо важнее, однако, те завоевания русской теоретической мысли и конкретные художественные концепции, которые оказались перспективными и свидетельствовали о глубине прозрений и теоретиков, и художников. Это — принципиальной важности разграничение народности как эстетического принципа и народного искусства как сферы художественного творчества, теоретическое обоснование того, что подлинная народность далеко не всегда предполагает непосредственную связь с народным творчеством, но есть прежде всего выражение «народного духа». Основываясь на контексте работ Белинского, можно утверждать, что под категорией «народного духа» великий русский критик понимал выражение чаяний, нравственных идеалов, эстетических и этических представлений русского народа. Из такой дифференциации понятий также следует, что народность не отождествлялась с доступностью — не случайно Белинский так резко и непримиримо относился к псевдонародности, к любым попыткам слащавого «сюсюкания», защищая подлинно высокое искусство.

Русская эстетика XIX века — общефилософская в трудах теоретиков, конкретно-практическая в творчестве композиторов-классиков — от Глинки до «Могучей кучки» и Чайковского — стала той основой, на которой строилась в условиях Советского государства эстетика социалистического искусства.

Великая Октябрьская социалистическая революция обозначила рубеж во всех областях жизни. Прочный



фундамент марксистско-ленинской теории социалистического государства и культурного строительства обусловил ясность цели и направление развития. Но это отнюдь не означало абсолютной ясности в способах разрешения всех возникавших проблем. Теория марксизма-ленинизма впервые становилась практикой, что неизбежно предполагало эксперименты, поиски наиболее адекватных цели решений. Все приходилось делать впервые. Впервые создавать государство нового типа и реализовывать марксистско-ленинскую экономическую концепцию. Впервые строить систему взаимоотношений с окружающими молодую республику капиталистическими странами. Впервые на основе взаимного равенства объединить множество национальностей и народностей в целостное многонациональное государство — сложнейшая проблема, решение которой требовало особой чуткости и политического такта. Впервые формировать социалистическую культуру, вдохновенную идеалами народа.

В процессе становления этой новой культуры были свои особенности и противоречия. Во-первых, к власти пришел и вершил свою судьбу народ — и не вообще «народ», а рабочие и крестьяне. Отсюда — акцент на классовой идеологии, которая пронизывала всю деятельность молодого государства, в том числе и политику в области культуры. Во-вторых, — как следствие народо-властия — происходило грандиозное, не имевшее прецедента в истории двунаправленное движение искусства навстречу народу и народа к искусству. Оно обнаруживает себя в различных формах. Новый зритель, слушатель — рабочие, крестьяне, — которые ранее не имели возможности общаться с подлинным искусством, — теперь эту возможность получили. Неожиданно для себя артисты и музыканты обрели аудиторию благодарную, восторженно откликнувшуюся на красоту. «Принимает меня публика, скажу, как никогда, — писал Ф. И. Шляпин, — я стал иметь успех больший, чем когда-нибудь...

Голос звучит, как давно уже не звучал, молодо, легко и звучно»<sup>10</sup>. Народ этот еще многого не понимал, воспринимал искусство скорее интуитивно, чем сознательно. Поэтому просветительство становится в первые годы Советской власти одной из первоочередных задач культурной революции. Размах его поражает — ведь еще стоял вопрос, жить или не жить молодому государству, страна переживала тяжелейший период разрухи, продовольственных трудностей, активной и кровопролитной классовой борьбы. И тем не менее по всей стране организовывались народные театры, школы, филармонии, концерты. Только за четыре осенних месяца 1918 года в Петрограде состоялось 106 симфонических концертов, из них 23 — «народных». В Москве летом 1918 года оркестр Большого театра дал 40 концертов в разных районах города. Выступали перед рабочими и крестьянами квартеты, оркестры народных инструментов, хор Пятницкого и т. д. Ежемесячно 12 спектаклей в разных районах Москвы давала передвижная народная опера, созданная в 1919 году музыкально-театральной секцией Московского совета депутатов.

Волна просветительства — движение искусства в самую толщу масс — захватила не только столицы, но и другие города. Половину концертов одного из первых послереволюционных симфонических сезонов Нижнего Новгорода бесплатно посетили рабочие. Циклы симфонических концертов проводились в саратовском Рабочем дворце. В Ростове-на-Дону открывается оперный театр<sup>11</sup>.

Особое значение этот процесс демократизации искусства имел для республик — бывших окраин царской России. Здесь создавались общеобразовательные школы, призванные ликвидировать неграмотность\*, и специали-

---

\* В Белоруссии 88 % населения не умело прочитать документ и расписаться под ним, в Туркестане грамотой владели 1,8 %, как правило, представители духовенства, на территории нынешнего Казахстана 98 % населения было неграмотным.

зированные учебные заведения — фундамент будущей культуры. Уже в 1918—1919 годах в Ташкенте и Верном (ныне Алма-Ата) функционируют народные консерватории с филиалами в разных районах (в Ташкенте, в старом городе — средоточии местного населения). Открываются музыкальные школы и училища (в Душанбе, Ходженте и др.). Бесплатные «народные концерты», народные консерватории, народные театры, народные филармонии, самодеятельные кружки (драматические, музыкальные, хореографические), самодеятельные оркестры народных инструментов, ансамбли народных певцов — все организационные мероприятия правительственных учреждений были направлены на развитие культуры, на максимальное приближение искусства к народу.

В республиках этот процесс сопровождался расцветом национального искусства: оно возвысилось, вышло на концертные эстрады, неизменно вызывая восхищение своим многоцветием и богатством. С первых же лет после революции создаются комиссии, отделы, институты, цель которых — собирание народного творчества, записи, систематизация образцов музыкального фольклора и — в республиках Советского Востока — профессионального искусства устной традиции. Вот только несколько примеров: организация музыкально-этнографической комиссии при Наркомпросе Узбекистана (1919), Института белорусской культуры, подотдела музыки при армянском Институте науки и культуры (1925), музыкально-этнографического кабинета при АН Украины (20-е годы), Самаркандского Института музыки и хореографии (1928) и т. д. Плоды их деятельности не замедлили сказаться. Уже в 20-х годах появляются сборники записей фольклора, часть которых вошла в классический фонд советской музыкальной фольклористики \*.

---

\* Например, сборники, составленные А. Затаевичем («1000 песен киргизского (казахского) народа», 1925; «500 казахских песен

Интенсивное изучение искусства многочисленных народов Советского Союза неизбежно предполагало его пропаганду — взаимное познание стало необходимым условием осуществления на деле равенства всех культур, провозглашенного основой государственной политики. Характерно с этой точки зрения, что многие выступления представителей братских республик на Первом всесоюзном съезде писателей представляли собой исторические эссе, раскрывающие художественные традиции и достижения той или иной культуры за время ее существования. А в области музыки первые послереволюционные десятилетия поражают обилием концертов, смотров, олимпиад народных исполнителей и хоровых коллективов\*. Народные коллективы, концертные группы с огромным успехом выступают и за рубежом\*\*

Приведенные данные известны, они разбросаны по разным работам, посвященным истории советской музыки и музыкальной культуры. Количество их можно было бы бесконечно умножить, но и эти отдельные примеры дают представление о масштабах совершавшегося процесса демократизации. Им затронуты разные сферы деятельности — образование, просветительство, научные исследования, пропаганда; охвачен огромный географический диапазон — практически вся страна, от столицы и «до самых до окраин». Происходил он с необычайной интенсивностью — культурная революция начиналась сразу же и быстро набирала темп. Наконец, факты эти

---

и киев» 1931), К. Квиткой («Українські народні мелодії», 1922), В. Успенским и В. Беляевым («Туркменская музыка», 1928).

\* Хоровая олимпиада и концерт рабочих хоров на Украине (1925), слет киргизских и казахских акынов в Верном (1919), съезд азербайджанских ашугов (1928) и т. д.

\*\* С искусством белорусских дударей и казахских певцов познакомились посетители Парижской выставки 1925 года, Узбекская этнографическая группа М. Кари-Якубова выступала в ряде европейских городов, украинская капелла «Думка» — во Франции (1919) и т. д.

свидетельствуют и о том, с какой готовностью откликнулись на новые правительственные начинания народные массы. Они дождались своего часа,— когда можно было не просто реализовать художественные потенции (эта потребность в народе никогда не угасала), но и сделать собственные творческие достижения всеобщим достоянием. Искусство шагнуло к народу в надежде приблизить тот час, о котором мечтал поэт,— час, когда народ «не „Милорда“ глупого, Белинского и Гоголя с базара понесет». Народ ответил на этот призыв, с жадностью приобщаясь к недоступным ему ранее художественным сокровищам.

Не следует, однако, думать, что победа идеи демократизации, взаимное движение друг к другу народа и искусства протекали спокойно и бесконфликтно. Отнюдь нет. Как и во всех других областях, в сфере культуры приходилось одновременно решать множество проблем. Процесс демократизации происходил в рамках процесса революционного преобразования общества, освобождения народов от различных форм политической, экономической, культурной зависимости, ликвидации неграмотности и т. д. Картина художественной жизни послереволюционных десятилетий поэтому поражает своей пестротой и динамичностью. «Старое» искусство, нередко третируемое как «буржуазное», сосуществовало с самыми смелыми экспериментами в поисках форм и средств, способных выразить содержание новой пролетарской идеологии. Бурлили страсти и вокруг конкретных произведений, и вокруг художественных идей, концепций, групп и группировок. Пафос разрушения («до основания») и пафос созидания («мы наш, мы новый мир построим») захлестнули и область культуры.

Многочисленные, возникавшие на практике вопросы переплелись в запутанный клубок. Революция выдвигала на повестку дня создание революционного искусства — отсюда концепции пролетарского искусства, ис-

куссства-плаката, искусства-митинга. Революция отряхивала со своих ног прах старого мира — отсюда демонстративно провозглашенное наиболее радикально настроенными деятелями культуры пренебрежение к классическому искусству как искусству буржуазному, требование сбросить тысячелетнюю культуру «с корабля современности». Революция открыла дорогу расцвету национального искусства — и с особой остротой вспыхнули споры о том, каким путем должно оно развиваться. Наконец, — и это, может быть, один из самых влиятельных факторов — постепенно, но кардинально переосмысливается само понятие «народ». По меньшей мере, две причины имели здесь определяющее значение.

Во-первых, изменилась социальная структура народа. Уже со второй половины XIX века и особенно — с последней его четверти в России все большую силу набирал рабочий класс. Вчерашние крестьяне, приходя на фабрики и заводы, становились пролетариями, что во многом меняло их общественное сознание. Это изменение чутко зарегистрировано искусством — первая картина, посвященная рабочим, — «Кочегар» Ярошенко знаменовала вхождение в жизнь этого класса как реальной общественной силы. В романе Горького «Мать» героем и творцом истории становится уже не просто рабочий, а пролетарий-революционер, чья жизнь посвящена делу социального переустройства мира. Пролетариат был движущим фактором революции, ее руководителем и силой, ее осуществлявшей. Но пролетариат, рабочие — это городской слой населения. Таким образом, старое представление о народе как о крестьянстве по преимуществу расширялось.

Значительные изменения во взаимоотношениях музыкального искусства и народа чутко уловлены Б. Асафьевым и сформулированы в статье «Кризис музыки»: «Когда настала революция, крах почувствовался не сразу. Еще была своя публика. Но вот произошел

жестокий отбор: „публика“ исчезла. Пришли новые люди. По традиции сентиментального народничества их, конечно, попробовали кормить русской народной песней, забывая, что если для интеллигентной публики городов песня составляла стилизаторски интересную область, то для массы она либо с детства „прившаяся деревенщина“ либо давно изжитая и забытая сфера звучаний, для восприятия которой нужно *перевоспитать* слух, уже испорченный трактирно-граммофонной музыкой и бала-лаечными аранжировками»<sup>12</sup>.

Во-вторых, изменилось социальное положение и социальная функция широкого слоя населения, обозначаемого понятием «народ». Народ, который ранее ждал как милости образования и доступа к искусству, который мог надеяться лишь на нравственные побуждения и практические действия лучших представителей русской аристократии и интеллигенции, теперь не просил, а требовал; он понимал, что искусство, как и все материальные и духовные блага, ему принадлежит по праву.

Ситуация при этом складывалась сложная и диалектически противоречивая. В искусство пришли массы в основном неграмотные или малограмотные, не имеющие опыта общения с «высоким искусством». Но они осознавали себя солдатами революции и — соответственно — защитниками передовой революционной идеологии. И все события и явления жизни оценивались ими с позиций этой идеологии, которая иногда проявлялась в форме прямолинейно-плакатной. В то же время эти массы обладали собственным эстетическим опытом и эстетическим потенциалом. Должно ли искусство ориентироваться на этот эстетический опыт, подлаживаться под него, или следует развивать эстетические потенции народа, поднимать его до понимания художественных шедевров, созданных мировой культурой? Различные ответы на эти вопросы с поразительной наглядностью обнаруживает искусство 20-х годов. Оно дает широкую панораму экспериментов,

поисков форм искусства как народных (в смысле доступности широким слоям), так и революционных (в смысле отражения революционных идей).

Творческая эволюция таких художников, как Прокофьев и Маяковский, примечательна в этом сложном переплетении тенденций. Гениальная художественная одаренность выражала себя в смелой ломке сложившихся художественных представлений — в стремлении найти формы искусства, адекватные революционным социальным преобразованиям. Постепенно отходя от опытов, демонстративно опровергающих классические каноны, их искусство обретало черты гармоничности. Сохранялся его новаторский пафос, но при этом отчетливо начинала ощущаться преемственность традиций. А одновременно с этим продолжало развиваться искусство, крепко связанное с русской демократической культурой, с великими традициями реализма XIX века.

Публицистика 20-х — начала 30-х годов с чуткостью барометра фиксировала все шатания, колебания теоретической мысли, которая или поддерживала чисто левацкие крайности, или останавливалась в недоумении перед очередным театральным, живописным, музыкальным, архитектурным экспериментом, или боролась за сохранение подлинных художественных ценностей прошлого. Фокус, стянувший к себе все эти дискуссии и споры, заключался в ответе на вопрос — что нужно народу, какое искусство он ждет, какое искусство оценит. Народ, пришедший к власти, народ, определяющий культурную политику, стал главным «потребителем» художественного творчества, главным его ценителем и главным судьей.

Необходимы были серьезные усилия, теоретическая и практическая работа в государственном масштабе, чтобы сохранить ценности культуры прошлого в качестве достояния общенародного, чтобы доказать, что преемственность культурных (прежде всего художественных)



завоеваний не может и не должна прерываться. Уже в 1920 году, через три года после революции, идеи, определившие взаимосвязь культуры дореволюционной и послереволюционной, и основу, на которой должна строиться культура нового общества, были сформулированы В. И. Лениным: «Не *выдумка* новой пролеткультуры, а *развитие* лучших образцов, традиций, результатов *существующей* культуры с *точки зрения* миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»<sup>13</sup>. «Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая практическим опытом диктатуры пролетариата как последней борьбы его против всякой эксплуатации, может быть признана развитием действительно пролетарской культуры»<sup>14</sup>. Отчетливость классовой позиции (точка зрения победившего пролетариата) в этих высказываниях В. И. Ленина не исключает, а, наоборот, предполагает обязательную преемственность как условие создания новой социалистической культуры. В пропаганде и реализации этих основополагающих принципов заметную роль играла деятельность Луначарского. Она поражает широтой своего диапазона. Луначарский пишет работы по проблемам эстетики и социологии музыки, популярные брошюры, рецензии, выступает перед концертами, раскрывая слушателям смысл и содержание исполняемых произведений. Он разъясняет значение просветительской политики Советского государства, отстаивает ленинские принципы культурной политики. Луначарский сыграл огромную роль в том, чтобы сохранить достояния прошлого для новой музыкальной культуры. С его именем

связаны и судьбы ряда выдающихся артистов, и отдельных художественных ценностей — от коллекции старинных музыкальных инструментов до музыкальных театров и консерваторий <sup>15</sup>.

Таким образом, теоретические принципы, на которых должна была создаваться новая социалистическая культура, отчетливо сформулированы в партийных документах. Однако на практике все оказалось гораздо сложнее. Не удавалось избежать заблуждений, шатаний из стороны в сторону, попыток обосновать теорию особой «пролетарской» культуры и реализовать ее. Установки Пролеткульта В. И. Ленин охарактеризовал как «теоретически неверные и практически вредные» <sup>16</sup>, но их духовными наследниками стали, в сущности, различные ассоциации деятелей пролетарской литературы, музыки (РАПП, РАПМ и т. д.). Подлинная, широко понимаемая народность зачастую сводилась к узко трактованной классовости. Лишь постановление ЦК ВКП(б) от 1932 года, на основании которого были распущены все многочисленные группировки и организованы вместо них творческие союзы, положило конец разногласиям в области культуры. Оно не гарантировало от последующих ошибок вульгарно-социологического толка, от злоупотребления критерием примитивно понятой классовости, но помогало действительно бороться с подобными тенденциями. Ибо союзы объединяли всех художников, «поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в строительстве социалистической культуры» <sup>17</sup>.

В докладе на Первом всесоюзном съезде писателей Горький не случайно уделил особое внимание роли народа в создании культуры: «Мощь коллективного творчества всего ярче доказывается тем, что на протяжении сотен веков индивидуального творчества не создано ничего равного „Илиаде“ или „Калевале“ и что индивидуальный гений не дал ни одного обобщения, в корне

кого не лежало бы народное творчество, ни одного мирового титана, который не существовал бы ранее в народных сказках и легендах», — так полемически остро сформулировал свою позицию Горький<sup>18</sup>.

Народность не может рассматриваться только как категория чисто эстетическая. Она, как и проблема национального, имеет ярко выраженный социологический аспект. Эстетическая природа категории народности обусловлена той глубинной связью искусства с жизнью народа, о которой писал еще Белинский. Ее социологический аспект определяется, по меньшей мере, двумя обстоятельствами. Первое — динамичность понятия «народ». Как отмечалось уже, к концу XIX века традиционное понимание народа как крестьянства перестает быть адекватным реальности — постепенно набирал силу рабочий класс. После Октябрьской революции акценты в соотношении этих двух слоев переменились: количественно преобладало крестьянство, но как общественная, политическая, идеологическая сила господствовал рабочий класс (народ теперь не «крестьянство плюс рабочие», а «рабочий класс плюс крестьянство», Советское государство — государство рабоче-крестьянское). С каждым годом отчетливее начинает осознаваться и значение интеллигенции в структуре нового общества. Дальнейшее развитие отмечено постепенным стиранием резких классовых различий, что и дало основание ввести новое социологическое понятие «советский народ». Таким образом, структура «народа» меняется в зависимости от общественно-экономической, социальной и политической структуры общества\*.

Второе обстоятельство, которое вводит категорию на-

---

\* Эту динамичность в контексте русской классики, влияющую на отношение к искусству, отметил Б. В. Асафьев: «В истории русской интеллектуальной культуры само содержание понятий *народ*, *народность*, *народное* в отношении к содержанию искусств тоже непрестанно эволюционировало и изменялось»<sup>19</sup>.

родности в сферу социологии,— неоднородность понятия «народ» даже в ситуации его наибольшего единства по отношению к художественному творчеству. Здесь сказывается влияние множества факторов. Например, характера труда: труд умственный, более располагающий к контактам с формами художественной деятельности,— или труд физический, по своему типу от них отделенный. Воздействия условий жизни — жизнь в крупных городах открывает большие возможности в этом смысле. Или направленность воспитания и традиций, сложившихся в семье, в своем общественном кругу и т. д. Каждый из отмеченных моментов не абсолютен — он подвижен, подвержен эволюции в процессе развития общества и самой отдельной личности. Так, человек может перейти от труда физического к труду умственному или обладать способностью вносить эстетическое начало в любой труд. Он может не иметь семейных традиций общения с искусством, но приобрести их в процессе индивидуального развития. Жить в провинции, но по уровню эстетической культуры и напряженности духовной жизни превосходить многих столичных жителей. Интеллектуальная развитость также отнюдь не всегда предполагает и художественную отзывчивость.

И тем не менее, учитывая все оговорки, указанные факторы в той или иной степени оказывают влияние на систему взаимоотношений «народ — искусство»: на формы и особенности восприятия искусства, способ его функционирования и — по принципу обратной связи — на содержание и формы искусства, обуславливаемые характером эстетической потребности.

Подвижность, изменчивость социальной структуры, содержательной наполненности понятия «народ» оказывают воздействие и на то, как осмысливается проблема народности в разные исторические эпохи и в разных видах искусства — в частности в музыке, которая нас в данном случае интересует. Из всей множественности

взаимосвязей искусства с народной жизнью остановимся только на двух аспектах и определим их условно — «народ — творец искусства», «народ — ценитель искусства». Первый предполагает рассмотрение роли народного творчества для музыкального искусства, второй — проблем, возникающих в связи с восприятием музыки.

## *Народ — творец искусства*

Музыка занимает особое место в художественном опыте людей и — шире — во всей духовной жизни. Она сопровождает человека практически на протяжении всей его жизни. Можно сказать, что человек рождается с музыкой в душе, хотя и сам не всегда об этом подозревает. Поэтому так легко он поддается грусти или радости, слушая музыку. В самой ее природе совмещаются внутренне противоречивые начала. Музыкальное искусство соприкасается с высотами философского интеллектуализма. Но оно же может быть и максимально доступным.

Человек, свободно ориентирующийся в живописи, литературе, театре, зачастую бывает неподатлив воздействию музыки. В то же время простой крестьянин, не видевший в своей жизни ни одной картины и не прочитавший ни одной книги, тонко чувствует красоту и эмоциональную наполненность народной песни. В свою очередь ему могут быть непонятны, эмоционально его не затрагивают симфонии, квартеты и другие жанры профессионального искусства\*.

Строгая логика структуры, изощренность композиторской техники, многие особенности которой обусловлены непредметностью и специфичностью искусства, рассчитанного на слуховое восприятие, делают музыку удобным

---

\* Под профессиональным искусством здесь и в дальнейшем имеется в виду музыкальное искусство европейской традиции.

объектом для спекулятивных концепций. А конкретная чувственность интонирования, наоборот, непосредственно воздействует на внелогичном уровне восприятия.

Художественная специфика выразительных средств музыки в известных случаях используется для построения элитарных теорий, отрывающих искусство от народа. И в то же время в ней содержатся предпосылки для отождествления эстетической категории народности с фольклорностью. В последнем случае мы вновь сталкиваемся со своеобразной противоречивостью, характерной для многих аспектов музыкального искусства. С одной стороны, подобное отождествление неизбежно сужает смысл народности, с другой стороны — оно имеет под собой серьезные основания, ибо связь с народным творчеством особенно существенна для музыкального искусства. В этом отношении музыка в процессе исторической эволюции также выделилась среди большинства своих «собратьев», как особый феномен.

В своем генезисе все традиционные виды искусства в той или иной мере обязаны происхождением гению народа — тем художественным открытиям, которые он интуицией и практической сметкой постигал в своем творчестве. Исторически можно проследить и первичные корни этих искусств, и этапы их эволюции к профессиональному самоутверждению. В литературе, даже в эпоху максимального обособления языка «ученого» и языка народного — например, в двуязычную эпоху европейского средневековья (латынь — местные языки) — народный говор постепенно просачивался в письменную литературу, пока наконец не обретал права гражданства. Так, например, итальянский язык утвердился как язык общенациональный в творчестве Данте. Однако, в свою очередь, язык письменной литературы, следуя уже собственной логике, отделялся от живой разговорной речи, хотя и постоянно пополнялся ее ресурсами. И все же с момента окончательного оформления *профессиональной*

литературы, живописи, архитектуры нить, *непосредственно* связывающая их с народным творчеством, постепенно истончалась.

Исключение составляет декоративно-прикладное искусство, связь которого с народной традицией не прерывается. Культивируются не только сами формы, много веков бытующие в народных промыслах (в России, например,— дымковская игрушка, жостовские подносы, вологодские кружева и т. д.), но и их элементы (орнамент, колорит, рисунок), которые входят в систему современных произведений декоративно-прикладного назначения. Другие искусства уже на ранней стадии истории культуры обрели особую функцию в жизни, создали собственную эстетику и художественные законы жанров, которых не было в искусстве народа. Они могут сохранять — и сохраняют — память о своей предыстории в виде кардинально переосмысленных элементов декора и строительных форм в архитектуре, драматургических ситуаций, жанровых моделей в театре и литературе (например, традиции диалектных вкраплений в письменную речь или типических характеристик жанров притчи, сказки, эпоса). Или же в большой степени приближаться к народным образцам в случаях сознательной стилизации образности, стилистики, типа мышления. Художественные искания некоторых эпох, обусловленные более глубокими причинами общественного развития, неизбежно обращаются к бессмертным образам и жанрам народного творчества — они оказываются наиболее подходящими для выражения жгуче актуальных проблем времени. Так в XX веке возрождается интерес к мифу или притче в литературе, драматургии, театре (один из ярких примеров — творчество Б. Брехта, оказавшего огромное влияние на весь современный театр).

У музыки в этом отношении иная судьба. Во многих своих чертах профессиональное музыкальное искусство практически сформировалось на основе фольклора. Для

нас, воспитанных на опыте европейской традиции \*, его генетическая связь с народным творчеством не всегда осознается. Между тем, как показывают исследования, там зарождались многие коренные закономерности и элементы музыкального языка, постепенно познавались выразительные возможности музыки как вида искусства: ее способность разворачивания во времени (структурные закономерности), особенности ее ритмической организации (временные соотношения), черты ладовой оформленности (постепенная кристаллизация лада — устоев и неустоев — в недрах примитивных вначале попевок) <sup>1</sup>. Выявлялись и отшлифовывались возможности и средства эмоционального воздействия музыки путем постепенного отбора и закрепления в качестве типичных тех попевок, интонаций, структур, принципов разворачивания, которые давали необходимый в данном случае эмоциональный эффект. Конкретность и определенность функционального назначения народных мелодий, их прямая связь с бытом и жизнью — не просто музицирование для эстетического наслаждения, а обращение к музыке в связи с теми или иными жизненными ситуациями (пляска, оплакивание, свадебный обряд, грусть по любимому, радость встречи, тяжесть или счастье труда, социальный протест и т. д.) — способствовали кристаллизации жанров (песни лирические, трудовые, игровые и т. д.) с соответствующими им средствами выразительности. Кроме того, благодаря непосредственности эмоционального излияния, которым так часто сопровождается процесс создания народных мелодий, в них с достаточной ясностью выявлены и приметы национальной психики: особенности

---

\* Такая оговорка необходима, так как в профессиональном искусстве внеевропейской традиции (например, народов Востока) ситуация складывалась иначе — связь с формами и интонационной — ладовой, метроритмической — структурой фольклора здесь настолько очевидна, что часто жанры профессионального искусства устной традиции называют народно-профессиональными.



восприятия окружающей действительности, характер эмоциональной реакции на нее. Все эти черты и элементы музыкального мышления не осмыслились народом теоретически, они не зафиксированы в научных трактатах и не приведены в строгую логическую систему. Но, основываясь на многовековой практике и устойчивой традиции, народ, как правило, отбирал именно те жанровые, мелодические и структурные формы, которые в каждом данном случае оказывались единственно необходимыми и возможными.

Может показаться, что в коллективном творчестве осознаются только первичные закономерности музыки. Действительно, осваиваются основные формы контраста — запевала и хор, запев и припев; простейшие структуры, быстро усваивающиеся и запоминающиеся, — куплетность, рондальность; интонации, легко воспринимаемые слухом. Ограничены принципы мелодического развертывания и развития: в основном это опевание отдельных звуков, секвенцирование, вариантность, многократное повторение краткого мелодического зерна, часто состоящего из двух-трех звуков (особенно в плясках народов Востока) и создающего иллюзию вращательного движения. В более развернутых построениях типа макомов, мугамов у народов Среднего Востока — принцип сюитной цикличности, форма, разворачивающаяся не по принципу сквозного развития, а чаще всего регулируемая закономерностями структуры лада внутри каждой из частей. Все это в той или иной мере использовано в жанрах европейской традиции профессионалами, но развито и усовершенствовано иногда до такой степени, что подлинные истоки осознаются с трудом.

Однако наряду с этим мы встречаемся в народной музыке с такими откровениями, которые и до сих пор не перестают изумлять профессионалов степенью совершенства и — в известном смысле — утонченностью мастерства: система подголосков русской песни, сложней-

шее и тончайшее «плетение» которых было так распространено в деревнях; изысканнейшая система ладов и ошеломляющая полиритмия в музыке ряда восточных народов; сложнейшая полифония грузинских хоров или терпкое секундовое двухголосие литовских сутартинес. Для каждого народа подобное искусство — естественная музыкальная среда, в которой он чувствует себя свободно и непринужденно, легко справляясь с немислимыми порой для «образованных» музыкантов трудностями.

Музыкальный фольклор и до сих пор остается живым и активно функционирующим компонентом культуры. Меняются его типы и жанры, формы социального бытования — под влиянием изменений в структуре общества, в быте и трудовой деятельности. Одни жанры уходят в тень, становясь предметом эстетического любования и теоретического изучения; другие рождаются вновь, фиксируя сдвиги в сознании, жизни и вкусах людей. Тем не менее интерес к фольклору не угасает, его воздействие на профессиональное искусство продолжается и периодически вспыхивает с новой силой. Однако формы осознания роли фольклора, отношение к нему, типы взаимодействия фольклора и композиторского творчества исторически подвижны и зависимы от эволюции профессионального искусства.

Предпосылки дифференциации народного и профессионального искусства можно, видимо, обнаружить с момента зарождения классового общества. Для эволюции европейской музыки существенное значение имели два фактора: с одной стороны, преемственная связь с античной традицией, с другой — воздействие восточной (прежде всего — арабской) культуры. Уже в древневосточных рабовладельческих государствах обособляется сфера религиозной (храмовой), придворной и народной музыки. Разделение функций неизбежно сказывается и на характере музыкального искусства. В древних цивилизациях, в античном обществе возникают профессиональные орга-

низации певцов, танцоров, музыкальное искусство становится предметом научных исследований, иными словами, закладываются основы профессионального отношения к музыке. Однако решающим фактором в процессе дифференциации этих ветвей музыкального искусства стало зарождение и распространение христианства — с того момента, когда оно из стихийной идеологии бедных, отверженных и гонимых обретает статус государственного института с разветвленной сетью организаций, обладающих огромной властью и возможностями морального, мировоззренческого, административно-политического и эстетического воздействия.

Светская музыка европейского средневековья создается еще по законам фольклорного творчества и не отделяет себя от него. Фольклор был неотъемлемой частью музыкального быта и деревень, и замков, и средневековых городов, источником слуховых впечатлений, интонационных накоплений. Искусство трубадуров, труверов, миннезингеров обозначает границу, где фольклорное мироощущение переходит в авторское, профессиональное. Но их произведения еще очень близки народным напевам, а зачастую и используют их. С церковной музыкой обстояло иначе. Здесь впервые в очень своеобразной и локальной форме реализована эмансипация духовной деятельности — эмансипация, которая в дальнейшем часто обретает односторонний и уродливый характер. С утверждением церковной музыки в качестве самостоятельной области искусства творчество народных масс в разных его формах стало оцениваться как низшее и греховное и подвергаться гонениям. Вот только несколько выдержек из церковных постановлений: «Да не входят в церковь гистрионы и мимы для игры на тимпанах, кифарах и прочих музыкальных инструментах» (Ланский собор, 1528); «Все те, кто танцует перед святыми церквами, мужчины, переодевшиеся женщинами, или женщины, переодевшиеся мужчинами, будут под-

вергнуты трехгодичному наказанию» (Церковный собор в Брагансе, 572 год); «Музыканты и фигляры не люди, как все прочие, ибо они лишь вид людей имеют и почти мертвым подобны» (из Саксонского зеркала, IX век); «Запрещайте песни и пляски женщин в церкви; избегайте дьявольских песен, которые простой народ поет в ночные часы над мертвыми, и народного смеха и хохота» (из послания Льва IV к епископам, IX век).

Тем не менее и в эту, казалось бы, неприступную, хорошо охраняемую крепость проникали напевы, интонации, «речения» музыкального быта. Они просачивались прежде всего через церковных певчих — выходцев из народа, хранивших в памяти знакомые с детства музыкальные образцы. Да и сам ритуал, цель которого заключалась в максимально сильном воздействии на заполнявших церковь прихожан, неизбежно подводил к необходимости включения в строгие песнопения таких музыкальных элементов, которые были связаны с интонационным опытом широких масс.

Расцвету европейского профессионального творчества в наибольшей степени способствовало введение нотации. С фиксацией нотного текста окончательно разошлись пути народного и профессионального искусства — они стали дифференцироваться как две формы художественной деятельности, различающиеся и по специфическим особенностям, и по общественной функции. Фольклор сохранил свои родовые характеристики — устность и коллективность творчества, а также обусловленные такой формой бытования специфически музыкальные черты<sup>2</sup>. Профессиональные жанры развивались по своим собственным законам, музыка в них все больше осознавала себя как самоценное искусство, способное выразить и обобщающие философские концепции, и тончайшие лирические переживания отдельной личности.

С возможностью нотной фиксации музыки стала особенно заметной роль личности художника-творца, его

индивидуального стиля. И наконец, следующее звено этой цепи — обусловленная значением индивидуального начала «обратная связь»: композитор начинает оказывать все более сильное влияние на дальнейшее развитие и совершенствование выразительных возможностей музыкального искусства. Стремясь воплотить в своем творчестве то, что было близко его мироощущению, он напряженно ищет и адекватных художественных средств выражения.

Культура европейских городов с яркой музыкальной «окрашенностью» их быта, развитая церковная музыка, не просто доступная широчайшим массам народа, но регулярно и настойчиво «вводимая» в их слуховой опыт во время богослужений, — все это определило тот факт, что структурные и мелодические принципы профессионализировавшейся музыки приобретали все большую общезначимость. Слух, воспитанный на многократном прослушивании церковных месс или церковных же органических импровизаций, с легкостью воспринимал и светские произведения композиторов, основанные, в сущности, на тех же структурных и ладово-мелодических принципах. В то же время сама общезначимость этих принципов обуславливалась тем, что она базировалась на многовековом опыте. Даже во времена Баха трудно еще говорить об отчетливом различии интонационного содержания искусства профессионального и народного — так глубоко был пронизан музыкой быт эпохи, с такой легкостью узнавали слушатели в самых серьезных и развитых жанрах — торжественной мессе, кантате, увертюре — знакомые мелодии, ритмы, интонационные формы. И тем не менее профессиональная музыка все более неуклонно отделялась от народной. Причем разделение это происходило не только по способу создания музыки (композитор или народ), но и по особенностям ее бытования (при дворе, в салонах, в концертных залах — и в народном быту).

Если подойти с позиций более широких, то возникновение и развитие профессионального творчества следует рассматривать и в другом аспекте — как ответ на потребности исторического художественного прогресса. На определенном его этапе возникает и становится все более актуальной необходимость в углубленном осмыслении процессов действительности, в воплощении общественно-исторических идеалов, в их активной и целеустремленной защите. А это — привилегия индивидуального творчества Нового времени, одаренной личности, концентрирующей в себе мысли, чувства, психологию, мировосприятие народа, класса, той или иной социальной группы. В профессиональной музыке впервые происходит размежевание создателя и исполнителя, имевшее поистине революционные последствия для судеб европейского профессионализма (отчуждение произведения от творца, рождение института исполнителей, расцвет инструментальных жанров и т. д.).

Противопоставленные друг другу по функциям, жанрам, средствам выразительности, возможностям отражения мира и воздействия на него, музыкальный фольклор и профессиональное творчество, однако, не разрывают окончательно нитей, их связывающих. Взаимосвязь двух пластов музыкального искусства осознается и реализуется в те или иные исторические эпохи по-разному в зависимости от множества факторов. Имеет значение характер социальной структуры (например, степень «отделенности» одних классов от других, города от деревни), характер и направленность эстетических воззрений. Так, до эпохи романтизма композиторы не воспринимали музыкальный фольклор как особый феномен, требующий специальных усилий для претворения в профессиональных жанрах. Слух их естественно и органично впитывал впечатления окружающего музыкального быта, который включал не только композиторское творчество предшественников и современников, но также ис-

кусство интонационное, искусство городских ремесленников и крестьян.

В той или иной форме впечатления эти материализовались в музыкальной ткани произведений — кантат, симфоний, опер, квартетов — как элемент стиля эпохи. Трансформированные композиторским гением, они в контексте его произведений входят в структуру индивидуального стиля. И тогда мы начинаем отличать Гайдна от Моцарта, хотя понимаем, что и в том и в другом случае имеем дело с искусством определенного стиля — венского классицизма — и определенного художественно-исторического периода. Черты эстетики этого стиля и этой эпохи в их творчестве очевидны.

Эстетика классицизма, основанная на идее универсализма, мыслила себя в категориях, в которых понятие «фольклор» не фигурировало. Для художника не считалось особой проблемой (доблестью или недостатком) включение в свои произведения мелодий или интонаций славянских, венгерских, немецких, итальянских, французских, протестантского хорала или задорной народной песни.

XIX век знаменует иной уровень осознания взаимосвязей профессионального искусства с искусством народа. Заметным рубежом стала Великая французская революция 1789 года, которая впервые заставила по-иному осмыслить значение искусства масс для композиторского творчества. Революция вносит в музыкальное сознание ритмы марширующих людей, захвативший их героический пафос, ораторские интонации народных трибунов (творчество Керубини).

В эпоху романтизма, сменившую бурные дни революционного энтузиазма и в жизни и в искусстве, обращение к образам народных преданий, народной поэзии становится характерной приметой эстетической концепции — здесь и «тоска по былому», и в то же время «реалистическое признание права на своеобразие за всем, что

когда-либо существовало со своим местным колоритом и своей атмосферой»<sup>3</sup>.

Осознание фольклора как концентрата народно-национальных ценностей создает в музыке важнейшую предпосылку зарождения и окончательного формирования категории национального стиля. Для молодых композиторских школ, возникающих в XIX веке,— Восточной Европы, Скандинавии, Испании, Латинской Америки — обращение к фольклору, претворение его в профессиональных жанрах становится одной из форм национального самоутверждения, одним из способов обрести индивидуальный облик, подчеркнуть самобытность своей культуры.

«Я черпал богатые сокровища в народных напевах моей родины и из этого до сих пор не исследованного источника норвежской народной души пытался создать национальное искусство», — писал Э. Григ, основоположник норвежской национальной школы<sup>4</sup>. Почти теми же словами выразил эстетическую доминанту своего творчества классик русской композиторской школы Римский-Корсаков: «Я прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества»<sup>5</sup>. Аналогичные высказывания композиторов разных национальностей можно бесконечно умножить. Таких признаний не встретишь у представителей более старших по опыту школ Центральной и Западной Европы — французских, немецких, итальянских музыкантов, — для них связь с национальной традицией осознавалась не на уровне претворения фольклорных особенностей, а на более обобщенном уровне выражения национальной традиции, национального мироощущения. Так, «чисто французскую традицию», которую для него олицетворяет Рамо, Дебюсси видит как «сотканную из чарующей, хрупкой нежности, из верного выражения чувств, из точной декламации в речитативе... точности и собранности формы»<sup>6</sup>. Фоль-



клор как критерий национальной традиции в приведенной характеристике Дебюсси, как и в других его высказываниях (а также высказываниях итальянских или немецких композиторов), как правило, не принимается во внимание.

Однако к середине XX века и в «старых» школах возникает тоска по утраченной фольклорной основе. Она выражает себя в возрождении интереса к народному творчеству — интереса, которым отмечена музыкальная жизнь многих европейских государств второй половины XX века. В 50-х годах старейшина английской музыки Р. Воан-Уильямс высказал убеждение в том, что «музыку, как и язык, питают ее корни», и потому «каждый английский ребенок должен знать народные мелодии так же хорошо, как и свой родной язык, независимо от того, нравятся они ему или нет»<sup>7</sup>.

Советская музыка наследовала эстетические принципы русской классики — народность, демократизм, национальную почвенность. Прежде задавленные великодержавной политикой царизма, национальные культуры начинают интенсивно развиваться. Социалистический строй открывает для этого все пути — от системы государственно-организационных мероприятий до дружеской творческой помощи более опытных специалистов.

В своих границах Советский Союз как бы повторял тот цикл, через который уже прошла мировая музыка европейской традиции. Высочайший уровень — образно-содержательный и художественный — делал русскую музыку своеобразной моделью для молодых профессиональных культур. Они же, в свою очередь, как и ряд европейских школ, начинали с освоения собственного фольклора и претворения его в жанрах профессионального искусства. Кардинальное отличие русской советской композиторской школы от «старых» европейских школ заклю-

чалось в том, что для нее связь с фольклором, шире — национальной традицией, — оставалась основой ее эстетики.

Неверно было бы, однако, представлять систему «профессиональное искусство — фольклор» замкнутой и статичной. Наоборот, она разомкнута, подвижна, фиксирует те революционные изменения, которые происходят в структуре общества (эти изменения, в свою очередь, обусловлены причинами политико-экономическими). Так, захлестнувшая капиталистический мир урбанизация практически свела на нет традиционную фольклорную форму бытования музыкального искусства. И та ностальгия, о которой шла речь, выражает себя в настойчивых попытках возродить классические жанры европейского фольклора. Знаменательна с этой точки зрения организация международных фестивалей фольклорного и самодельного искусства в различных городах Европы. Интерес к ним огромен. Они собирают многотысячную аудиторию, которая в течение нескольких дней знакомится с народным искусством всех континентов планеты. Концерты, парадные шествия по городу проходят в атмосфере праздничности и всеобщего энтузиазма. Зараженные красочностью, непосредственностью и самобытностью фольклора Азии, Африки, Латинской Америки, европейцы стремятся возродить старинные формы народного и традиционного искусства (в том числе и формы карнавальные). Так, в концертах Конфоланского фестиваля 1982 года, отметившего 25-летие существования КИОФФ (Международной организации фольклорных фестивалей), были представлены народные танцы разных провинций Франции, средневековый танец итальянской воинской корпорации, по городу шествовали бельгийцы в старинных карнавальных костюмах \*.

---

\* Организация таких фестивалей не всегда бескорыстна: зачастую (в капиталистических странах) очевиден и известный ком-

Претворение опыта городского музицирования всегда было лишь одной из сторон — и не самой главной — русской культуры. Важнейшим же «поставщиком» классических образцов фольклора в России оставалась деревня. Во-первых, Россия до революции была по преимуществу страной аграрной. Во-вторых, имела значение и специфика крестьянства как социальной общности. Уклад крестьянской жизни с ее неторопливым течением, периодичностью в труде и быту, круговоротом дней, месяцев, времен года не мог не повлиять на формы и содержание крестьянского фольклора. Сравнительная замкнутость и изолированность от внешних влияний обусловила и множественность локальных диалектов даже в рамках одного региона; относительная устойчивость психологии, эстетических вкусов способствовала необычайной отшлифованности, чистоте стиля.

Индустриализация страны, бурно развивавшаяся после революции, внесла в сложившуюся веками ситуацию кардинальные перемены. Начнем с того, что в деревню пришла техника. Активизировался привычный ритм деревенской жизни. Стали более тесными и многоаспектными связи с городом. Расширились культурные горизонты. Изменился быт деревни, нарушились условия, в которые естественно вписывался и в которых органично функционировал традиционный фольклор. Но дело не только в этом. Огромное влияние на массовое музыкальное сознание стало оказывать радио (а в последние десятилетия — телевидение). Радио вплотную приблизило к народу серьезную музыку, но оно же ввело в повседневный обиход популярные жанры — массовую песню, танцевальную и эстрадную музыку. Их интонации — броские, доступные — легко «цепляются» за слух, оседают в памяти, создавая основу нового инто-

---

мерческий интерес, но, думается, их объективное значение этим не снижается.

национного фонда. Другая сторона этого процесса — засорение слуха до такой степени, что «чистый» традиционный фольклор становится редкостью, а для молодежи — незнакомой сферой.

Структура фольклорного музыкального сознания видоизменяется также при помощи широко развитой сети самодеятельности. Как показывает практика, роль самодеятельности может быть оценена двояко. Благодаря ей вовлекается в сферу искусства множество людей. Они приобщаются к профессиональной культуре, активно соучаствуют в процессе исполнительского воссоздания музыки. Здесь расширяется художественный кругозор, воспитываются эстетические критерии, реализуется творческая потребность. Просветительский и стимулирующий эстетическое чувство характер самодеятельности очевиден. В то же время в самодеятельности, за очень редким исключением, очевидны и отличия от фольклорной традиции. Ибо, как правило, характерное для фольклора самовыявление здесь, в данную минуту, по данному поводу подменяется почти профессиональной исполнительской работой. Стимулом же становятся смотры, концертные выступления, конкурсы. Самодеятельность выходит на эстраду.

Все это противоположно народному музицированию, ибо традиционный фольклор, как известно, создавался «не для третьего лица»<sup>8</sup>, не для концертного исполнения — он вплетался в жизнь, быт, ритуал, трудовой процесс. Это и дало основание В. Гусеву определить фольклор как «искусство и неискусство»<sup>9</sup> одновременно. Здесь нет возможности рассматривать объективные причины сложившейся ситуации — важно лишь зафиксировать факт ее существования.

Таким образом, выполняя свою функцию вовлечения широкого круга людей в сферу художественной деятельности, самодеятельность тем не менее не может компенсировать постепенную утрату чисто фольклорной тради-

ции. В случае же неумелого или бездарного ее копирования, искажения в целях концертной броскости — еще и способствует пропаганде псевдонародного под личиной подлинно народного.

Изменения, которые произошли в жизни и быту советской деревни, коснулись самого существа процесса народного музицирования. Переместились акценты во взаимоотношениях народного и профессионального искусства. Условия труда и быта современной деревни — сближение их с городом (индустриализация труда, возможность более широкого приобщения к городской культуре) — не способствуют развитию музыкальной традиции, которая в прошлом дала классические образцы крестьянского фольклора. Теперь не только композиторы черпают в деревне, но и деревня многое берет от массовой и эстрадной музыки, от классики, от всей музыкальной жизни большой страны, жизни, вошедшей в быт каждой деревни благодаря радио, телевидению, выездным концертам, встречам с композиторами и т. д.

Монопольное положение деревни как создателя интонационного фонда, таким образом, сильно поколебалось. И не только по указанным выше причинам, но и потому, что, как было отмечено выше, расширилась база этого фонда — за счет городского фольклора, а в последние десятилетия — самодетельной «авторской» песни. Тем не менее тяга к традиционному фольклору не исчезает. Наоборот, интерес к нему становится более осознанным и целенаправленным, потребность все более неодолимой, — об этом свидетельствует современная история музыкального искусства. Своеобразную модель этой истории являет собой советская музыка.

За время существования нашего многонационального государства сформировался ряд композиторских школ, для которых основой, естественно, служит национальная традиция и прежде всего — фольклор. В свою очередь, русская школа, давно выдвинувшаяся как один из наибо-

лее влиятельных факторов мирового музыкального процесса, не порывает связи с фольклором, а в последние десятилетия, наоборот, укрепляет их. Невольно напрашивается аналогия с развитием музыкального искусства в мировом масштабе. После второй мировой войны возникают новые независимые государства — освобождаясь от многовекового колониального гнета, они создают собственное музыкальное искусство, базирующееся на опыте национальной традиции. «Старая» же Европа, выстроившая грандиозное здание профессионального творчества, вдруг вновь начинает интересоваться собственными глубинными истоками.

Советская музыка дает пример не только бережного и настойчивого интереса к фольклору. Ее опыт обнаруживает многообразие, многоаспектность связей фольклора с профессиональным творчеством. Здесь и простое цитирование, и использование отдельных компонентов ладового мышления, ритма, инструментария, тембров, принципов развития как факторов структуры и динамики композиционных опусов; и претворение глубинных закономерностей, выявляемое лишь тщательным анализом. История советской музыки демонстрирует и эволюцию системы взаимоотношений «композитор — фольклор». В процессе формирования и постепенного достижения зрелости музыкальной культуры многих народов Советского Союза она прочерчивается отчетливо. Первый этап становления профессионального искусства, как правило, связан с произведениями, в которых личность композитора вуалируется яркостью фольклорного или близкого ему по стилю тематизма. Прелесть таких опусов — в их откровенном этнографизме, своеобразном моделировании процесса народного творчества в рамках профессионального жанра, очаровательной безыскусности (пример — опера «Ануш» А. Тиграняна).

Профессиональная же зрелость отмечена определяющей ролью личности композитора, его творческой ини-

циативой — фольклорный источник трансформируется в зависимости от индивидуальной художественной задачи, таланта, эстетической позиции. Пример тому — композиторские школы советских республик, их путь от первых простейших обработок народных мелодий до сложнейших партитур, в которых принципы народного мышления претворены на его самом глубинном уровне. Пример тому — и постепенное изменение охватываемого композиторской мыслью объема фольклорного наследия не только вширь (новые жанры), но и вглубь (жанры старинные вплоть до архаических).

На первый взгляд, может показаться непонятным этот неумирающий интерес к народному творчеству, которое сознанием человека эпохи НТР, покорения космоса и создания роботов воспринимается как нечто архаическое. Да и фольклор отнюдь не безграничен в своих возможностях и — более того — весьма ограничен. Можно отметить, в частности, «застойность» его форм, специфичность и кажущуюся простоту музыкальной структуры, выразительных средств, влияющих на возможности отражения действительности. Система мышления здесь диалектически сопрягает черты, определяющие и «силу» и «слабость» народного творчества. Оно часто имеет несомненные преимущества перед профессиональным искусством в непосредственности и свежести эмоциональной реакции, характерности и выразительности интонационного строя, неприхотливости структуры, а потому — в активности воздействия на самые широкие массы людей.

Вместе с тем столь могущественный в отображении конкретных эмоциональных состояний, переживаний, образов фольклор оказывается бессильным в создании многогранной и динамичной картины действительности, в развернутом и «аргументированном» воплощении целостной концепции. Относительная устойчивость народного мышления способствовала кристаллизации таких норм и

принципов, которые наиболее полно отражали мироощущение данного народа. Но особенности фольклора двигали и определенные рамки для средств эмоционального воздействия. Выработанные конкретным народом, вызванные к жизни своеобразием его темперамента, психики, мировосприятия, жизненного опыта, они нередко оказываются эмоционально «нейтральными» для эстетического опыта другого народа. Включенные же в структуру и систему музыкально-выразительных средств профессионального искусства, они обретают общезначимость и обобщенность. Даже лирические миниатюры, связанные часто с конкретным текстом (например, романсы), достигают огромной степени музыкальной общезначимости.

В этой связи возникает любопытный вопрос. Где более сильна степень общезначимости и степень индивидуализации? В народном творчестве, не имеющем индивидуального творца, опирающемся на веками складывавшиеся в практике миллионов безвестных художников традиционные попевки, ладомелодические и структурные нормы? Или же в творчестве художника-профессионала, всегда неповторимо своеобразном, несущем печать яркой творческой индивидуальности? В народном творчестве, в котором объект отражения — вся окружающая действительность, а отражающий субъект — коллективный творец, масса, народ? Или в профессиональном искусстве, субъект которого — определенная личность с неизбежной для нее субъективностью восприятия? Ибо, как бы ни проходили через сердце художника все страдания мира, но личность его слишком ярко запечатлевается в произведении: это именно он видит так мир и именно он так к нему относится.

Казалось бы, ответ на такой вопрос должен быть достаточно очевиден из самой его постановки. Но в действительности он не так прост. Опыт многовекового существования музыкального искусства убеждает в обрат-



ном — обобщенное по методу творчества, по средствам выразительности, не обладающее приметам индивидуальности, народное искусство оказывается и наиболее локально воздействующим. Радиус же действия индивидуализированного творчества композитора, например Чайковского, неизмеримо более широк, оно обретает статус общезначимого языка.

Постепенное обособление личности, специфическое для процесса развития европейской художественной культуры, находит своеобразное отражение в музыкальном искусстве. Композитор концентрирует в себе все в большей степени художественный талант, интеллект, «рассудок» масс. Он становится выразителем идей художественного и социального прогресса. Ему доступен опыт общечеловеческой деятельности, духовной и материальной, он способен его осмыслить, обобщить и использовать в определенных целях. В этом смысле личность композитора, подобного Баху, Бетховену или Глинке, не имеет аналогов в народном искусстве ни по широте и общезначимости идейных концепций, ни по оснащенности всеми видами эстетического «оружия», ни по меткости и осознанной направленности его использования. Искусство индивидуального художника, если рассматривать его в более специальном аспекте, опирается на широчайшую платформу: черпая из глубин народного творчества, оно впитывает в себя также все то, что достигнуто и накоплено мировой музыкальной культурой.

Поэтому оказывается, что в профессиональном творчестве осмыслены и приведены в систему самые фундаментальные и общие законы музыкального искусства: с наибольшей полнотой используются возможности его развертывания во времени, создания «объемности» (многоголосие), интонационная природа (потенции мелоса, приобщение его к речевой интонации) и многое другое <sup>10</sup>.

Мировое профессиональное искусство создало нетленные шедевры, в которых запечатлены сила и красота

человеческого духа, богатейший мир страстей, этические и эстетические идеалы людей самых различных эпох. Оно раскрыло также такие стороны действительности, человеческой натуры и человеческих чувств, которые недоступны никакой другой форме художественного познания — в том числе и фольклору. Оно утвердило мощь яркой индивидуальности, силой своего гения проникающей в сокровенные тайны и мира социального, и внутреннего мира личности. В течение веков оно формировало наши эстетические и этические представления.

Так какая же потребность заставляет композиторов вновь и вновь возвращаться к фольклору, казалось бы, пройденной ступени эстетического и мировоззренческого развития? Особенно если учесть при этом, что профессиональное искусство оформилось и самоутвердилось, доказало не только свою жизнеспособность, но и необходимость для духовного опыта человечества, что оно обнаружило способность и потенции развития на собственной основе?

Ответ на этот вопрос не может не быть многозначным — он должен охватить разные уровни и разные аспекты. Среди этих аспектов наиболее очевидно стремление к национальному своеобразию. В народных песнях, танцах, инструментальных наигрышах постепенно отшлифовывались элементы стиля, наиболее отчетливо репрезентирующие национальные особенности музыкального мышления — ладоинтонационного, мелодико-ритмического. Именно эта сторона привлекает композиторов, которым в тех или иных целях важно подчеркнуть самобытность, индивидуальность облика своего искусства. В условиях социального гнета стремление к яркой национальной определенности становится и одной из форм борьбы за национальную независимость, утверждением самоценности народа и его культуры. С подобным чувством гражданской гордости включил Шопен польский фольклор в мировую культуру — и убедительности этого

подвига способствовали его гениальная одаренность и высочайший художественный уровень его творений. Этим стимулом вдохновляется и творчество молодых школ, которые завоевывают свое место новизной и свежестью национального облика,— достаточно сослаться на Бартока, явившего миру через свои произведения подлинные ценности венгерского крестьянского фольклора.

Национальное самоутверждение — только один из стимулов обращения к фольклору и одно из следствий. Есть и другое, не менее важное. «Наилучшим образом служит человечеству тот, кто, будучи связан корнями со своим народом, развивает его духовные и нравственные ценности до такой высокой степени, что, поднявшись над ограниченностью собственной нации, он оказывается способным обогатить все человечество».

Автор этих слов Р. Воан-Уильямс<sup>11</sup>, следовательно, убежден в необходимости сохранения связей со своим народом: но он также понимает, что духовные ценности народа (а сюда входит и музыкальный фольклор) могут обогатить все человечество при условии их высокого развития. О связи фольклора с национальным самосознанием пишет и американский музыковед С. Финкелстайн: «Является ли использование народной музыки в произведении признаком поверхностной аффектации, или же это наделяет его национальным характером, идущим от самых глубинных корней?»<sup>12</sup> Подобные вопросы постоянно дискутируются во многих странах. Следовательно, и сегодня картина мировой культуры остается сложной и противоречивой — тенденция к стиранию национальных различий в общественно-политической и духовной жизни, в частности в искусстве, сочетается с тенденцией к национальному самоутверждению даже у самых развитых с точки зрения современной цивилизации народов. И здесь взоры композиторов вновь обращаются к неисчерпаемому роднику национального духа — фольклору.

Еще один, не менее очевидный аспект — обогащение

музыкального языка, его выразительных средств. В своем примитивном виде эта тенденция может обернуться элементарным иждивенчеством, — когда яркостью фольклорного тематизма композитор скрывает творческую беспомощность и инерцию мышления. Ее язвительно высмеял Барток: «Он (композитор. — *Н. Ш.*) ломает себе голову, но ни одна мелодия не приходит ему на ум. Тогда он обращается к находящемуся под рукой сборнику народных песен, берет оттуда одну-две народные мелодии, и — тотчас же, без всяких мук творчества — возникает симфония»<sup>13</sup>.

Но не подобные случаи имеются в виду. Речь идет о стремлении композиторов — в том числе композиторов гениальных — найти в народной музыке средства достижения свежести, оригинальности и острой выразительности. И тогда в синтезе высокой одаренности, подлинного профессионального мастерства и чуткого вслушивания в фольклор рождаются новаторские, революционные для музыкального искусства прозрения, открываются неведомые ранее перспективы. Одним из первых в данном контексте сразу же напрашивается имя Стравинского. Уже в «Весне священной» композитор обнаружил взрывчатую энергию в простом оstinato — энергию, которая оказалась движущей пружиной драматургии развернутого музыкального повествования. В произведениях композиторов прошлых эпох не было достигнуто такого магнетического ритмического воздействия. «Весна священная» знаменует начало целой эпохи в музыкальном мышлении. Прием оstinato — инструментального, хорового, вокального, — многообразно трактуемый, стал одной из характерных примет современной, в том числе и советской музыки. В операх Прокофьева «Война и мир», «Семен Котко» (знаменитое «Пити-пити» в сцене смерти Андрея Болконского и не менее знаменитое «Нет, то не Василек» сошедшей с ума Любки) прием оstinato придает музыкальному изложению высокий накал трагизма.

В хоровой фреске эстонского композитора В. Тормиса «Заклятие железа» благодаря виртуозному использованию короткой остиной попевки, близкой по духу старинным рунам, возникает картина напряженной языческой ритуальности.

Здесь приведены примеры того, как фольклорное мышление и сегодня способно быть стимулом новаторского творчества. Отличие от принципов подхода к фольклору, характерного для классической музыки, очевидно — современные композиторы чаще всего имеют дело не с целостными мелодическими образованиями, а с отдельными элементами — ритмом, попевкой, методом развертывания (в частности вариантностью), ладом и т. д. Эти компоненты, возникшие в рамках «непросвещенного», на профессиональный взгляд, музыкального сознания, несмотря на свою простоту, оказались не просто устойчивыми. Они проявили незаурядную жизнеспособность, обусловленную высокой степенью обобщенности и концентрированности. Видимо, этим объясняется их гибкость и приспособляемость к различным музыкальным контекстам. Их поражающая воображение органичность вхождения в музыку XX века и естественность, с которой они ответили на эстетическую потребность нашего современника.

Усиливающаяся стандартизация, распространение метода тиражирования произведений искусства, благодаря которому они познаются часто в суррогатах, а не подлинниках, — тенденции, столь характерные для современной культуры<sup>14</sup>, — все это заставляет по-новому оценить значимость и непреходящую ценность оригинала, «звучащей летописи» народных дум, чувств, переживаний. Отсюда — отчетливое влечение к этнографической чистоте народных коллективов (ансамблей и хоров), где красота народных танцев и песен сочетается с документальной достоверностью, а само творчество — не профессиональных артистов, а простых деревенских жителей —

происходит на наших глазах. Отсюда же и попытки моделировать, воссоздать самый процесс народного песнетворчества на глазах у аудитории — опыт, успешно начатый в нашей стране ансамблем под управлением Дмитрия Покровского. Однако и этот опыт и другие аналогичные попытки лишь подтверждают, что функция традиционного фольклора кардинально изменилась — он перестал быть «неискусством» и стал только «искусством» (если обратиться к приведенному выше определению В. Гусева). Он оказался вырванным из системы породивших его многообразных жизненных связей и стремится найти новые формы связи или сохраняет свое значение лишь как эстетический феномен (сейчас уже можно зафиксировать и рождение новых форм массового творчества, но это — тема специального разговора).

XX век обнаружил и еще один стимул обращения к фольклору — стимул, которого не было прежде. В современном мире, отмеченном нервными стрессами урбанизированного общества, грандиозными социальными потрясениями, идеологическими конфликтами, в мире, живущем под постоянной опасностью тотального уничтожения, народное миросозерцание предстает как идеал целостности, хранитель нравственных ценностей и бессмертной жизненной силы \*.

Именно так воспринимается, в частности, чистый и прекрасный голос народного певца во Второй симфонии армянского композитора А. Тертеряна — его одинокое соло (вторая часть симфонии) вступает сразу после нервной многоголосицы первой части и предшествует мощному наступательному финалу. Эта новая функция (новое осмысление) фольклора заставляет композиторов всматриваться в глубь веков, в самые архаические

---

\* Эту функцию фольклора на примере музыки композиторов Прибалтики подробно рассматривает А. Клотынь в статье «Особенность современного этапа освоения фольклора в творчестве прибалтийских композиторов (1965—1975)»<sup>15</sup>.

пласты, или выводить народную мелодию в ее достоверном виде. Последняя тенденция своеобразного фольклорного документализма отчетливо выразила себя в советской музыке, начиная с «Курских песен» Свиридова. Она получила яркое развитие в творчестве композиторов самых разных национальностей («Гурийские песни» О. Тахташвили, «Лакские песни» Ш. Чалаева, «Песни вольницы» С. Слонимского, «Русская тетрадь» В. Гаврилина, хоровые произведения В. Тормиса, П. Дамбиса, Л. Дычко, Л. Шлег и т. д.).

В беседе с Серовым Глинка высказал мысль, быстро завоевавшую популярность и часто цитируемую в трудах о музыке: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем»<sup>16</sup>. Полемическая заостренность и метафоричность этого афоризма, который невозможно воспринимать дословно, не вызывает сомнений. За ним отчетливо видится эпоха, конкретная ситуация музыкального искусства в конкретной стране. Но столь же очевидно, что в нем выражена и эстетическая платформа демократизма и народности. Такой афоризм мог прозвучать только в устах музыканта. И только для музыки он несет в себе существенный смысл. Ибо в самом глубинном смысле, учитывая сказанное о значении фольклора для национальной музыкальной культуры, для композиторского творчества, можно, видимо, утверждать, что создает музыку действительно народ.

### *Народ — ценитель искусства. К проблеме доступности*

Большая Октябрьская социалистическая революция открыла народу пути к образованию, сделала доступными все ценности культуры. Она кардинально изменила социальную психологию — забитая и униженная прежде масса осознала себя творцом истории, хозяином судеб

страны. Она осознала и свое право выносить суждение о всех сторонах жизни — и материальных, и духовных. Эта последняя функция — ценителя искусства — реализуется через новые и многообразные формы общения народа и искусства. Происходят конференции читателей, зрителей, слушателей; встречи художников (в данном случае это слово — синоним понятию «творец» в разных видах искусства) с аудиторией. Представители самых различных видов деятельности — от ученых до рабочих — принимают активное участие в обсуждении художественных произведений. Возникает особое содружество театров с заводами и колхозами. Организуются многочисленные клубы любителей музыки, кино, театра. Наконец, народ высказывает свое отношение к искусству через огромное количество писем — на телевидение, радио, самим художникам. Все эти формы общения искусства и народа выполняют не только функцию просветительскую (учат понимать подлинный смысл художественных творений). Через них осуществляется «обратная связь» — воздействие народа на само художественное творчество. В живом общении лучше узнаются и герой искусства, и его адресат. Художник более непосредственно чувствует себя выразителем мыслей, переживаний, психологии своего времени, ответственным за все, что происходит в мире и стране. Народ, со своей стороны, ощущает свою причастность к движению культуры, свое право и обязанность вмешиваться в ее процессы и развитие.

Этот процесс всеобщей демократизации культуры — осуществление идеала прогрессивно мыслящих художников многих поколений — однозначно позитивен. И все же ситуация оказывается отнюдь не такой простой — решение одной сложнейшей проблемы неожиданно выдвигает новые, не менее сложные. Попытаемся в последующем изложении хотя бы обрисовать те аспекты, которые нельзя не учитывать при анализе взаимоотноше-



ний народа и искусства. И первое, о чем следует сказать,— это содержание, подразумеваемое сегодня под объемным понятием «народ» \*.

Еще в России XIX века дифференциация в структуре общества (с точки зрения интересующей нас проблемы) представлена ясно и отчетливо: на одном полюсе — образованное (или точнее — имеющее доступ к образованию) дворянство и разночинная интеллигенция, для которой духовная деятельность была делом жизни, профессией; на другом полюсе — неграмотная масса народа, составляющая подавляющее большинство населения. Создатель бессмертных духовных ценностей, народ оставался замкнутым в рамках веками сложившихся представлений фольклорного мироощущения. Произведения великих художников были недоступны и непонятны народу, во имя которого они творили. Другие, попроще и ниже рангом, становились популярными,— но достигали этого ценой подлаживания под неразвитый эстетический вкус. Л. Толстой, сам создавший эпоху в истории русской культуры, ищет третий путь — приближает свое искусство к народу не снижением художественного уровня, но опрошением его жанров и лексики.

Советское государство предприняло громадные и многообразные усилия, чтобы уничтожить социальное неравенство и иерархию, в частности и в отношении образования. Внешне еще сохраняются у нас различия в уровне образования между частью интеллигенции и основной производственной силой страны — рабочими и крестьянами. Но внутренняя грань между ними стирается, народ становится понятием более однородным. Впервые, за 60 лет выросло не одно поколение новой, советской интеллигенции — образованных людей, которые еще два-три десятка лет назад были теми же рабочими

---

\* Это понятие берется в данной работе только в его отношении к искусству, культуре.

или крестьянами. Они включаются в культуру «с собственными нормами и суждениями вкуса» (Б. Асафьев). Во-вторых, внедрение развитой техники во все сферы промышленного производства и сельского хозяйства требует от работающих в этих областях людей незаурядных знаний, и иной рабочий не только не уступает, а превосходит в этом смысле дипломированных специалистов. Доступность обучения необозримо расширила круг людей, получивших образование. Это, в свою очередь, автоматически привело к тому, что часто стали отождествляться понятия «образованность» и «интеллигентность»,— ибо к интеллигенции причисляются люди «интеллигентного», то есть не физического труда.

Такое стирание граней между категориями, которые отнюдь не взаимозаменяемы, чревато рядом последствий. В контексте интересующей нас проблематики важно только одно из них. Отождествление понятий «интеллигентность» и «образованность» как бы само собой дает право любому человеку с дипломом или ученой степенью на «экспертное» суждение об искусстве и выдвижение собственных вкусовых представлений как критерия оценки эстетического качества художественных произведений. Между тем право это отнюдь не обязательно подразумевается как «приложение» к диплому, ибо полученное образование еще не гарантирует от эстетической «глухоты». Примеры «ножниц», возникающих между полученным образованием и эстетической «грамотностью», часто приводятся в нашей периодической прессе (один из последних — дискуссия в «Литературной газете», начатая письмом с демонстративным заголовком «Кому он нужен, этот Ленский?»), с ними мы сталкиваемся в повседневной практической деятельности. И в этом одно из неоспоримых доказательств различия между «образованностью» и «интеллигентностью».

Подлинная интеллигентность не сводится к большей или меньшей сумме знаний — она предполагает высокий

уровень культуры эстетической и этической. Только тогда человек способен проявить широту взглядов, может включить в свой художественный опыт разные явления, сохраняя при этом верность собственным пристрастиям — скажем, любить Баха и Бетховена, но понимать и художественную ценность лучших романсов Вертинского, увлекаться Достоевским, но признавать и писательское мастерство Сименона. Такая широта спасает от узкой ограниченности, когда свой вкус становится безоговорочным критерием, эталоном ценности \*.

Можно поэтому утверждать, что бурный и плодотворный в своей тенденции и направленности процесс демократизации культуры, движения навстречу друг к другу искусства и народа не в полной мере снял тем не менее внутренней дифференциации в кругу «потребителей» искусства. И это не могло не отразиться на оценочных суждениях, на требованиях, предъявляемых к искусству, в частности к музыке. Поэтому одной из ключевых проблем, связанных с категорией народности, становится здесь проблема доступности.

«Все подлинно гениально доступно» — эта очень привлекательная и бесспорная на первый взгляд формула выдвигается часто как важный аргумент в спорах о сложных явлениях музыкального искусства. По своему смыслу она необратима, ибо не все доступное гениально. Но доступность выступает в ней как одно из обязательных условий подлинного искусства, его гениальных творений. Сравнивая отношение обыденного сознания к литературе и музыке, Б. Асафьев заметил с убеждающей точностью: «Не станут отрицать ценности „Фауста“ и

---

\* Напомню замечательное качество натуры В. И. Ленина, о котором пишет Луначарский: «Из своих эстетических симпатий и антипатий Владимир Ильич никогда не делал руководящих идей»<sup>1</sup>. Однако принципиальные установки создававшейся социалистической культуры он отстаивал бескомпромиссно (один из примеров тому — его оценка деятельности Пролеткульта).

обвинять Гёте, когда в читателе нет приближающих к произведению настроенности и образованности. Про музыку часто думают иначе: музыкальное произведение должны чувствовать все, только тогда оно ценно. Отсюда нескончаемые заблуждения, многообразная праздная болтовня о произведениях великих и вместе с тем общедоступных...»<sup>2</sup> Но действительно ли доступность может служить важным критерием эстетического качества? Чтобы ответить на этот вопрос, хотя бы в самой приближительной форме, следует прежде всего ответить на другие, неизбежно возникающие вопросы. Кого мы имеем в виду, когда говорим о доступности? Кому искусство должно быть доступно? Действительно ли гениальная музыка обладает счастливым свойством всеобщей доступности?

Даже случайные, пришедшие на ум примеры заставляют отнестись к такому предположению, как минимум, с осторожностью. Высокие образцы русской протяжной песни, гениальной по концентрированности чувства, точности средств воздействия, отшлифованности мастерства, оказываются эмоционально чуждыми, скажем, жителю далекого кишлака. Изысканные творения многих народов Востока — макамы, мугамы, макамы, поражающие воображение знатоков силой выражения и виртуозностью мастерства, на слух европейского слушателя (даже музыкально искушенного) кажутся чем-то монотонным, утомительно однообразным (все тончайшие нюансы эмоциональных переходов ускользают от него). Точно так же даже самые гениальные творения композиторов европейской школы (инструментальные, хоровые) могут оставить равнодушным человека, воспитанного на музыкальных традициях внеевропейской культуры. Вот уже один из факторов, который нельзя не учитывать, — устойчивая эстетическая и слуховая традиция, которая воспитывает и определенную психологическую, эмоциональную установку, критерий вкуса.

Б. Асафьев, который всегда стремился рассматривать музыку в цепи «композитор — исполнитель — слушатель», писал о «предрассудке вкуса», возражая против отождествления «уличного» с «низменным». «Мы обычно не чувствуем относительности этого понятия (вкуса. — Н. Ш.) и не хотим знать, что интеллектуальная и эмоциональная утонченность восприятия в пределах профессионализма отнюдь не доказывает отсутствия здорового вкуса в условиях иного измерения, а только перемену в самом содержании художественного критерия... старые мастера проявляли больше чуткости, когда сформировались в процессе оформления музыкальной ткани с местом и временем, с тем, куда и на что предназначалось произведение»<sup>3</sup>.

Другой фактор, влияющий на восприятие искусства (а следовательно, и на его доступность), — уровень эстетической культуры. С первых лет Советской власти государственная культурная политика была направлена прежде всего на ликвидацию элементарной безграмотности широчайших масс народа — и эстетической безграмотности в том числе. «Мы хотим строить социализм немедленно из того материала, который нам оставил капитализм со вчера на сегодня, теперь же, а не из тех людей, которые в парниках будут приготовлены», — писал В. И. Ленин<sup>4</sup>. Чтобы осуществить эту цель, предстояло провести гигантскую и многоступенчатую работу.

Неграмотность была ликвидирована в исторически кратчайшие сроки — вся Россия, сразу после окончания гражданской войны, села за школьные парты. Интенсивно шел процесс приобщения народа к искусству — факты приводились выше. Поэтому можно утверждать, что в целом решена и проблема эстетической грамотности. Потребность в искусстве, интерес к нему выросли неизмеримо — сегодня мы тому живые свидетели. Толпятся очереди в художественные галереи, не попасть на инте-

ресный концерт или театральный спектакль, моментально исчезают книги с прилавков магазинов (в том числе и такие, которые рассчитаны, казалось бы, на изысканный и высоко развитый вкус). Налицо, таким образом, своеобразный эстетический «бум». Привлекательна в нем широта художественного кругозора: внимание массового «потребителя» искусства привлекает все — творения мастеров Африки и Латинской Америки, Японии и Ирана; творчество народное и профессиональное; древности, средневековья — и художников новейшего времени. Эти факты, хорошо известные и повседневно нами наблюдаемые, есть очевидное свидетельство эстетической зрелости народа в целом. Но такое уж несомненное?

Вглядываясь более внимательно в этот поражающий масштабами процесс, обнаруживаешь в нем непредвиденный и непредсказуемый ранее аспект — аспект престижности культуры. Приобщение к искусству как потребность бескорыстного эстетического чувства и бескорыстной любви за последние десятилетия в некоторых слоях общества обретает статус своеобразной символики — оно становится символом культурного человека: искусство нужно мне не столько по моей внутренней потребности, сколько как «знак» моей принадлежности к «интеллигентным» кругам. Так возникают своего рода эталоны — явления искусства, которые «нельзя» не видеть или не слышать, так как это «престижно», здесь бывает «весь город». Люди, десятилетиями не посещающие Третьяковскую галерею или Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, будут часами стоять в очереди, чтобы попасть на экспозицию Дрезденской галереи; не интересующиеся музыкой — добиваться всеми правдами и неправдами билетов на гастроли пусть даже среднего, но зарубежного исполнителя; проходящие мимо великолепных отечественных фильмов рваться на любую картину Антониони и т. д.

Может ли такое престижное потребление свидетель-

ствовать о действительной доступности гениальных творений искусства?

Видимо, в данном случае мы имеем дело с особым социологическим феноменом, который требует специального исследования. Немаловажную роль играет существование отмеченных выше «ножниц» между образованностью и интеллигентностью, формальной принадлежностью к кругам интеллигенции и отсутствием подлинных традиций культуры. Этот вакуум и заполняется часто символическим к ней приобщением. Однако и такое отношение к искусству открывает, как представляется, некую перспективу развития. Сегодня кто-то пойдет слушать С. Рихтера, потому что это «престижно». Захваченный магнетической силой гениального музыканта завтра придет, чтобы еще раз ощутить ее волнующее воздействие. А через некоторое время посещение таких концертов — уже не только Рихтера, но и других музыкантов — станет органичной необходимостью. Таким образом, то, что вначале есть только знак приобщения, с течением времени может трансформироваться в реальную духовную потребность — через такой канал постепенно произойдет то, о чем мечтал Б. Брехт, а именно: превращение «узкого круга знатоков» в «широкий круг знатоков»<sup>5</sup>.

Есть и еще один существенный момент, оказывающий влияние на доступность произведений художественного творчества. Восприятие любого вида искусства неизменно предполагает определенный уровень эстетической чуткости — врожденной или воспитанной. Тем не менее степень его доступности при первом соприкосновении различна и определяется также специфическими особенностями того или иного вида искусства. Литература доступна любому грамотному человеку — по крайней мере, он может понять, о чем идет речь в романе или повести и схватить внешний слой их содержания. То же самое в театре и кино. Живопись уже предполагает известный

уровень эстетической развитости. С музыкой еще сложнее \*.

Главные особенности ее определяются тем, что музыка, как известно,—искусство, ориентированное на слуховое восприятие \*\*. Отсюда такие ее черты, как непредметность, способность развития во времени, воплощение образов и идей через динамику эмоциональных состояний и т. д. У музыки есть и точки соприкосновения с другими искусствами и существенные отличия от них. Сценические искусства развиваются во времени, но они предметны; в известном смысле непредметна литература, но она оперирует словами и обращается к понятиям; есть связь в понимании и представлении о пространстве между живописью и музыкой, но живопись изобразительна и предметна. Поэтому в живописи глаз ищет прежде всего точку опоры в сходстве с окружающим предметным миром. Читатель литературного произведения опирается на накопленный опыт осмысления понятий.

Музыка же не имеет прямого аналога в предметной действительности. Ее связь с понятийным мышлением опосредована и часто основывается на ассоциациях. В этом она близка архитектуре. Наиболее популярна поэтому в искусствоведческой литературе аналогия: архитектура — музыка. Суждения типа: «архитектура — застывшая музыка», «музыка — движущаяся архитектура» — широко распространены со времен романтиков \*\*\*.

\* «Осязаемость и наглядность пластического материала и средств оформления, если не облегчают понимание художественного замысла, то доставляют, все-таки, конкретную базу воображению... и побуждают строй... мыслей и чувств к более или менее сознательной реакции,— писал Б. Асафьев в статье „Кризис музыки“.— Не так легко дается оценка в музыке» <sup>6</sup>.

\*\* А это — чрезвычайно существенное обстоятельство, если учесть обобщенность и неопределенность слуховых впечатлений сравнительно со зрительными.

\*\*\* См. работы Шеллинга, Гегеля, Ф. Т. Фишера и др., а также разъяснение этой аналогии в статье Ал. В. Михайлова «Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века» <sup>7</sup>.



Однако если оставить в стороне неизобразительность архитектуры — качество, действительно сближающее ее с музыкой, — то в основе аналогии остаются два фактора: «духовность» содержания, его значительность и возвышенность, и ярко выраженная конструктивность, строгость структурных закономерностей. Тем не менее при восприятии архитектуры не возникают те специфические проблемы, которые являются неизменным «спутником» музыки. Архитектура имеет два важных отличия: во-первых, она зрительна, то есть обращена к глазу; во-вторых, она размещается в пространстве — фактор, сильно влияющий на эмоциональное восприятие. Ритм, структура, пропорциональность частей, их функциональное назначение и художественный смысл в архитектуре зримы, они могут быть охвачены глазом одномоментно, в целостности, единстве.

Если иметь в виду отмеченные особенности музыки, то очевидно, что для ее понимания обычной культуры эстетического восприятия недостаточно. Чтобы воспринять музыкальное произведение, необходима еще развитая культура слуха. «Гидами» в сложном и многообразном творении композитора являются музыкальный слух и музыкальная память. Только с их помощью возможно «уловить» драматургию произведения, соотношение в нем различных образов, осмыслить логичность и стройность структуры, обоснованность концепции. В небольшом сочинении это сравнительно нетрудно — на коротком временном промежутке слух легко улавливает связь интонаций, их повторяемость. Закономерность повторов помогает запоминанию. Такие произведения поэтому сравнительно свободно находят доступ в эмоциональный мир слушателя. Восприятие крупной формы усложняется ее длительной временной протяженностью. Здесь использован большой круг интонаций, более многозначны и опосредованы ассоциации.

Сказанное не означает, что понимание музыкального

искусства требует необыкновенных данных и, тем самым, музыка становится искусством для узкого круга избранных. Это только значит, что благодаря своеобразию звукового образа, специфическим законам музыкальной логики — ладовой, тональной, гармонико-функциональной и драматургической — музыка предполагает особенно настойчивое воспитание культуры восприятия. Она необходима даже для того, чтобы «схватить» эмоциональное содержание произведения, не говоря уже о постижении более глубокого, подспудно заложенного интеллектуального смысла.

Особенности и трудность восприятия дают, казалось бы, основание для всевозможных концепций музыки как искусства элиты, для идеалистических теорий. «Музыка как чистое движение звуковых форм» (Э. Ганслик), «музыка как выражение мировой воли» (А. Шопенгауэр), «музыка как нечто иррациональное» (Э. Гартман), «музыка как определенная ступень в движении абсолютной идеи» (Гегель), «музыка как язык символов» (С. Лангер), «музыка как божественное откровение» (Ж. Маритен), — пожалуй, ни один вид искусства не может похвастать таким вниманием к себе идеалистической и иррационалистической философии. Не случайно Кант помещал музыку и выше, и ниже других искусств \*. Не случайно и многие декадентские течения и теоретические концепции брали себе в союзницы музыку или оперировали преимущественно ее опытом.

Но, как отмечалось, музыка обладает и способностью к необычайно сильному и, главное, непосредственному эмоциональному воздействию. Аппарат этого воздействия еще недостаточно исследован. Очевидно, он связан во

---

\* В своей системе изящных искусств Кант ставил музыку на второе место после поэзии, «если дело касается возбуждения и душевного волнения», и в то же время на низшее место, «если оценивать... по той культуре, какую они (искусства.— Н. Ш.) дают душе... так как она имеет дело только с ощущениями»<sup>8</sup>.

многом с обобщенностью музыкального образа, что создает возможность широкого поля ассоциаций, а также с чувственной конкретностью музыкальной интонации, ритма и других компонентов «языка»<sup>9</sup>. Музыка входит в быт людей поэтому гораздо более интенсивно, активно и действенно, чем изобразительное и драматическое искусство, кино и даже литература. Как пишет Б. В. Асафьев в одной из своих статей, слушатели ищут «в музыке прежде всего живого отклика и сочувствия к запросам ума и сердца»<sup>10</sup>. Видимо, поэтому отзывчивость на привычное сохраняется в музыке дольше, чем в других искусствах. Инерция слухового восприятия — восприятия, более пассивного, чем зрительное и понятийное, — особенно устойчива и консервативна. Слух «цепляется» за знакомые жанровые характеристики, интонации, отложившиеся в памяти от общения с окружающим музыкальным бытом. Они составляют основу интонационного «словаря» эпохи (Б. Асафьев), служат «вехами», помогающими схватить произведение в его целостности. Поэтому прямое эмоциональное воздействие в музыке чаще, чем в других искусствах, обыденным сознанием признается в качестве критерия художественности. Сразу не действует, сразу не слышишь чего-то знакомого — значит, непонятно, недоступно, значит, ненародно и нехудожественно\*. И действительно, какой, казалось бы, может быть другой критерий в искусстве, лишенном предметности живописи и театра и понятийной определенности литературы? И тем не менее ограниченность такого критерия очевидна. И вот почему.

В музыке, как и в любом виде искусства, существует множество жанров. Они отличаются по своей функции, творческим задачам, характеру содержания и средствам выразительности. Соответственно различны и требования,

---

\* Из требования непосредственного воздействия «вытекает и мерило или оценка на основе доступности или недоступности»<sup>11</sup>.

которые к ним предъявляются. От так называемых массовых жанров — эстрадной музыки, песни, веселой оперетты — мы вправе ожидать мелодической рельефности, броскости, легкости восприятия, непосредственной, возникающей с первого прослушивания, контактности со слушателем. Лишенные этих качеств, они перестают выполнять свою основную функцию — воздействовать на широкую и разноликую аудиторию, сразу же «зацепить» внимание, ввести в сферу эстетических переживаний (пусть даже поверхностных). Доступность, ориентированность на массовый слуховой опыт в данном случае — одна из главных и безусловных характеристик жанра.

Иное — в произведениях, воплощающих масштабную концепцию, сложную мысль, глубокое душевное движение. Легкость восприятия не может быть обязательным условием в такого рода музыке. Она требует прежде всего понимания, а это значит — активного сотворчества, напряжения мысли и чувства, без этого невозможно более или менее адекватно вникнуть в композиторский замысел. В общении с такой музыкой меняются акценты в системе «композитор — слушатель»: в жанрах развлекательных доминирует пассивное иждивенчество («музыка дает мне наслаждение»), в жанрах серьезной музыки — активная действенность («я беру в музыке то, что в ней заключено»). Смена акцентов предполагает и различие уровней эстетической культуры, опыта восприятия и познания музыки, ее специфического языка, логики, способов выражения.

Есть свои градации и в сфере самой серьезной музыки. Так, «общительность» гения Чайковского завоевала ему массовую популярность с первых же произведений — и она сохраняется во всем мире до наших дней. Чайковский — один из наиболее часто исполняемых композиторов. Уже с произведениями Мусоргского и поздними сочинениями Римского-Корсакова ситуация оказалась более сложной — потребовалось известное время,

чтобы они заняли подобающее им место в иерархии ценностей. На нашей памяти — стремительный путь к общенародной популярности музыки А. Хачатуряна, заражающей своей открытой эмоциональностью, и более постепенное вхождение в духовную жизнь современников творчества Шостаковича. Подобная дифференцированность восприятия объясняется не одной причиной. Играет роль личность композитора, характер его мироощущения — большая или меньшая откровенность и интенсивность эмоционального высказывания. И тип самой эмоции — музыка Шостаковича эмоционально «открыта», но сами эмоции отличаются необычайной интеллектуальной напряженностью, что требует соответствующих усилий и от воспринимающего сознания. Наконец, существенную роль играет и то, какой интонационный «словарь» становится основой композиторской лексики. В устойчивой популярности Чайковского не последнюю роль играет широкое использование слоя бытовой русской музыки XIX века.

XX век заставляет относиться с еще большей осторожностью к критерию доступности как ценностной категории. В последней четверти XIX века стало очевидным, что в сфере музыкального искусства начинается процесс радикальных изменений и — соответственно — переориентации слухового восприятия. Появились достаточно определенные признаки модификации представлений, сформированных более чем двухвековым периодом господства классического тонально-гармонического мышления. Этапы этого процесса и его характеристики подробно исследованы в специальной литературе. Вкратце они таковы. Уже в творчестве Вагнера (со второй половины XIX века — «Тристан и Изольда» поставлена в 1864 году) расшатываются основы классической функциональной гармонии, а оперная драматургия строится по принципу непрерывной текучести музыкальных форм. С последней четверти века восходит звезда французских

импрессионистов. Всем своим творчеством Дебюсси стремится освободиться от диктата австро-немецкой традиции, вернуться к прозрачности, ясности классической французской школы. Пафос национального самоутверждения реализуется через композиторские открытия, оказавшие влияние на последующее развитие европейской музыки,— точное ощущение выразительности звука, новое осознание темы, структуры, роли тембровой краски и т. д. В России реформатором тонально-гармонического мышления выступил Скрябин — намеченная уже в ранних его опусах тенденция отхода от отчетливости тонально-гармонических тяготений к первому десятилетию XX века выразила себя со всей полнотой. Начало века ознаменовано вторжением в музыку Стравинского и чуть позже Прокофьева. Приемы, рожденные вначале архаической образностью «Весны священной», «Скифской сюиты», несли в себе новое музыкальное мироощущение — неизмеримо возросла выразительная и конструктивная роль ритма, «строительной ячейкой» развернутой картины могла стать короткая попевка, ладогармоническая структура требовала слуховой переориентировки, ибо все более значительную роль в музыкальной ткани начинали играть остродиссонантные созвучия, функциональное значение которых не так просто было осознать, привычные тональные соотношения заменяются политональными сочетаниями. В кругозор европейского слушателя постепенно входит и музыка внеевропейских народов — географические горизонты европейской культуры сильно расширились.

А параллельно в европейской музыке австро-немецкой традиции шел другой процесс. Шёнберг попытался обуздать надвигающийся хаос атонализма рамками додекафонной системы. Жесткость серийной системы вызвала со временем противодействие в виде алеаторики и других форм свободного, нерегламентированного развития. Эта линия современной музыки продолжена даль-

ше многими композиторами неоавангарда. Музыка второй половины XX века являет собой, следовательно, картину пеструю и разноликую — от произведений, яркое новаторство которых продолжает гуманистическую традицию, до радикальных авангардистских опусов (например, Дж. Кейджа, М. Кагеля), чья связь с искусством более чем сомнительна.

Резкая конфронтация радикальных течений так называемой «новой музыки» и публики не пугала ее создателей. Наоборот — сознательный эпатаж становится для «авангарда» как бы частью его эстетики. Уже Шёнберг недвусмысленно выразил свою незаинтересованность в публичном успехе (другой вопрос, в какой мере теоретические декларации соответствовали его мироощущению художника-творца). Идея «искусства для искусства» вырождается в XX веке в идею элитарности, искусства для посвященных, для избранных. «Новая музыка» не могла к этому не прийти — широкая публика не включала ее в свой духовный опыт. В отношении к такого рода музыке, где на концертную эстраду выносился процесс, а не произведение, эксперимент, а не подлинное творение духа, поиск, а не результат, — диапазон эстетической культуры, уровень художественной образованности перестает играть сколько-нибудь существенную роль. Доминантой становится установка на «новизну» и «экстравагантность» решения. Естественно, речь не идет в данном случае о ярких творческих фигурах, крупных талантах, которые, пройдя через разные искусства экспериментального творчества, приходят к плодотворному синтезу, обогащенные всем предшествующим опытом.

Находки, обусловленные обнаружением новых потенций выразительности отдельных компонентов музыкального мышления, сегодня включаются в той или иной мере в стилистику практически всех современных композиторов независимо от их творческой ориентации. Разделяет их самое существенное — понимание цели и назначения

искусства, его смысла, его роли в жизни общества и человека. Тем не менее стилистический облик музыки XX века заметно изменился сравнительно с классикой, она требует больших усилий и большей подготовки для своего восприятия. Неудивительно поэтому, что сопровождающий всю историю искусства — музыкального в том числе — спор о традициях и новаторстве приобретает в наши дни особую остроту.

Многие художники-новаторы встречают на первых порах непонимание, по крайней мере, части своих современников — при этом далеко не всегда самых отсталых. Им приходится ломать установившуюся инерцию и творчеством доказывать свою правоту. XX век эту ситуацию многократно осложнил — новации затронули практически все области музыкального искусства, посягнули на такие его свойства, которые казались ему присущими от природы и были освящены гениальными произведениями композиторов-классиков на протяжении, по меньшей мере, двух с половиной веков.

Уже говорилось об изменениях в сфере тонально-гармонического мышления. Постепенно расширяются эстетические критерии допустимого в музыкальном искусстве — никогда еще оно не знало, например, образов такой зловещей гротесковости, напряженного ужаса, такого накала трагизма, которые принес с собой XX век (Малер, Шостакович, Шёнберг). Меняются представления о мелодичности и лирике — ведь еще в начале века и даже в первой его половине в этих качествах отказывали Прокофьеву, чьи произведения сейчас восхищают страницами лирической проникновенности и мелодической красоты. Опыты сонористики заставили по-новому оценить выразительные и драматургические возможности звука, звучания, тембра. Вошли в практику новые жанровые и структурные разновидности. Поэтому многое приходилось менять и в психологической установке даже по отношению к восприятию музыки тех мастеров, которые



признаны ныне классиками XX века. Резко негативную реакцию современников вызывали ранние произведения Стравинского и Прокофьева. Долгое время стена непонимания отделяла от широкой аудитории любителей музыки даже Шостаковича — композитора внешне более умеренного в своих новаторских стремлениях.

Еще в 50-х годах один из видных советских музыковедов утверждал, что народ не понимает творчества Шостаковича. Он обосновывал это обязывающее утверждение тем, что его сосед по квартире выключает радио, когда передают музыку нашего великого современника. Выключал радио, видимо, не только он, и наивно было бы предполагать, что сейчас никто не выключает радио, услышав музыку не только Шостаковича, но и других композиторов — как прошлых веков, так и современности. Но что это доказывает? Что плохи эти композиторы? Что мало образованы слушатели? Или же они нуждаются в другой музыке? И может ли такой аргумент служить основанием аксиологического критерия?

Прошло не одно десятилетие, прежде чем массовым слухом были освоены и приняты новая образность, новая стилевая ориентация, которые теперь стали обозначать точку отсчета для современной — уже последней четверти нашего века — музыки.

В связи со сказанным не могу удержаться от того, чтобы вновь не сослаться на статью Б. В. Асафьева «Кризис музыки», еще не в полной мере оцененную: «Как только слух ощущает чуждую сферу звучаний, „непреодолимый материал“, — он отвращается от такой музыки (беру пассивно воспринимающего слушателя \*, а не человека, жаждущего новых ощущений) и за ним „возмущается“ весь организм... Проходит некоторое время —

---

\* Пассивно воспринимает музыку тот, кто ждет от нее эмоционального гипноза, не участвуя интеллектуально в движении звучаний, — не постигая формы (примеч. Б. В. Асафьева).

„равнодействующая“ слухового восприятия перемещается в сферу более близкую сфере данного произведения: его начинают чувствовать, и чем дальше, тем напряженнее. Потом приходит привычка: ощущение напряженности теряется... Таков естественный ход вещей. И как не всякому дано сразу понять великое литературное или философское сочинение, так нельзя „непосредственно“ „почувствовать“ любую музыку...»<sup>12</sup> Подобная закономерность, естественно, обнаруживает себя лишь в произведениях подлинного искусства, а не в ремесленных поделках, в какие бы современные «наряды» они себя не облекали.

Представленная здесь ситуация музыкального искусства XX века сознательно схематизирована, в ней не отмечены многие аспекты и нюансы. Сделано это для того, чтобы отчетливее стали основные контуры. Смысл же самой ситуации (с точки зрения темы данной работы) можно определить таким образом: основной конфликт в сфере музыки в наши дни разворачивается не просто между художником-новатором и консервативно настроенной публикой, как не раз бывало в прошлом. В запутанном клубке течений, направлений, систем, системок, эпатирующих экспериментов теряют ориентацию часто и опытные музыканты — даже они не всегда могут оценить художественную ценность того или иного сочинения с первого прослушивания. Трудности обусловлены изменениями в сфере самого музыкального искусства, затрагивающими все его уровни, — от содержания и структуры до мельчайших элементов музыкального языка (тему, принципы ее развития, драматургию инструментального цикла, жанр, значение ритма, тембра, отдельного звука и т. д.). Изменениями, при которых привычные оценочные критерии оказываются часто недостаточными.

Самые последние годы отчетливо обозначили и новую тенденцию — возвращение к образности и стилистике

позднего романтизма, от которого так агрессивно от-  
крещивались сторонники «авангарда» еще 30 лет на-  
зад. И тем не менее языковая неоднозначность, харак-  
терная для переходных стилевых эпох, остается.

Но и этим не исчерпывается музыкально-культурная  
ситуация нашего времени. В XX веке впервые в истории  
музыкального искусства резко обособляется особая  
сфера развлекательной музыки, часто называемой «лег-  
кой». Еще в XIX веке музыка, предназначенная для от-  
дыха и развлечения, отличалась от «серьезной» не столь-  
ко своим стилем, сколько характером, типом образно-  
сти, своей функцией. Когда сегодня слушаешь оперетты  
и вальсы И. Штрауса, отчетливо ощущаешь их связь  
с музыкой симфонической, камерной, оперной начала  
XIX века — тот же язык, те же принципы структуры  
и развития, но в «облегченном» варианте. Это — тради-  
ция, заложенная уже Моцартом и продолженная в лен-  
длерах Шуберта, которые и были в свое время образцом  
того, что сейчас мы называем «легкой» музыкой.

XX век и в этой области обозначил некий рубеж.  
Можно говорить о наступлении новой эпохи в области  
развлекательной музыки, начало которой связано с рож-  
дением джаза. Здесь нет возможности анализировать со-  
держание и сущность джаза, а также вопрос о том,  
в какой мере справедливо рассматривать джаз как сфе-  
ру «легкой» музыки. На эту тему существуют солидные  
исследования, с которыми читатель может познакомиться<sup>13</sup>.  
В своем утверждении мы исходим из того, как джаз  
был воспринят и как он функционирует в течение уже  
более двух третей века. Джаз резко контрастировал  
привычным нормам европейской музыки и используемы-  
ми выразительными средствами и их соотношением. Ин-  
тонационно-мелодическая линия была предельно заост-  
рена — но и несла в себе как бы концентрат чувстви-  
тельной эмоции. Ритм стал определяющим и цементирую-  
щим началом. Свободная импровизация, непреднаме-

ренность движения, регламентируемого лишь самой общей схемой, заменяли структурно четкое развитие, характерное для европейской традиции. Даже привычные инструменты использовались нетрадиционно. Джаз открывал новый, колдовской, завлекательный мир, принесший в Европу жаркое дыхание Африки. Он магически воздействовал и на воображение композиторов, но прежде всего — на самые широкие круги слушателей. Джаз так разительно отличался от всего, что несла с собой многовековая европейская традиция, что требовал особой слуховой и эмоциональной настроенности. Увлечение джазом, профессиональное его знание и понимание отнюдь не означали приобщения к «серьезному» искусству. Музыкальный мир уже с того момента раскололся.

Но сегодня джаз этих ранних периодов, джаз, вдохновлявший Дебюсси, Стравинского и Гершвина, кажется уже академической классикой. Линия, начатая джазом, продолжена в разных направлениях. И сфера музыки, которая рассматривалась как чисто развлекательная, теперь являет собой картину не менее сложную, чем область серьезной классики. Здесь сформировалась область своей «серьезной музыки», оснащенная высочайшей композиторской техникой и требующая для адекватного восприятия основательного навыка. Она сближается в своих поисках чаще всего с современным «авангардом». В XX веке возникает и некое промежуточное направление — в его опусах сохраняются все атрибуты подлинного профессионализма, но они легко воспринимаются (то, что называют обычно эстрадной музыкой). Есть и особая область массовой песни, продолжающая традиции западных и русских революционных песен и советской песни 20—30-х годов, играющая значительную роль в нравственном, патриотическом воспитании. Наконец, есть сфера чисто развлекательной музыки, представленной обилием всякого рода вокально-инстру-

ментальных ансамблей. Чаще всего именно этот последний слой музыки захлестывает слух, широко тиражируется средствами массовой коммуникации — радио, телевидением, звукозаписью, далеко не в лучших вариантах, являя собой продукт «массовой культуры».

Здесь необходимо небольшое отступление. В последние годы в нашей критике и научных трудах все чаще встречается термин «массовая культура», который возник в социологической литературе Запада для обозначения особого пласта современной культуры\*. К явлениям советской культуры он, как правило, применяется без всяких оговорок. В результате смешиваются, а часто и отождествляются понятия «массовая культура» и «культура для масс». Между тем при внешнем терминологическом сходстве они в корне различны. В марксистской литературе — философской и эстетической — слово «масса» означает обычно «широкий круг людей». В этом смысле оно практически тождественно слову «народ». (Например, в ленинских высказываниях о культуре для масс, в частности: «Искусство должно уходить своими корнями в самую толщу широких народных масс»<sup>11</sup>.) «Массовая культура» — понятие, рожденное условиями урбанизированного буржуазного общества, где культура, как и любой другой товар, становится предметом поточного производства и коммерции. С одной стороны, на это провоцируют неизмеримо возросшие возможности тиражирования, которые открыты современной техникой и промышленностью, — успехи фотографии, телевидения, звукозаписи и т. д. С другой же — сама эта возможность тиражирования позволяет сделать искусство предметом торговли. Стирается граница между продуктами массового производства, скажем легкой про-

---

\* Проблемам «массовой культуры» посвящено большое количество книг и статей за рубежом, появились работы на эту тему и у нас. В контексте данной работы внимание привлекается лишь к тем аспектам, которые имеют значение для затронутой темы.

мышленности, и предметами искусства. Исчезает пиетет перед самыми высокими творениями человеческого гения — они рассматриваются только в качестве объекта для многомиллионного тиражирования. Как и в торговле, средством достижения успеха становится хорошее знание конъюнктуры или способность эту конъюнктуру создать (например, практика выдвижения и пропаганды эстрадных «звезд»). Тут уж нет места волнениям и переживаниям, сопровождающим любое соприкосновение с подлинным искусством. Цель такого рода художественных стандартов культуры — массовое распространение и обусловленная ими коммерческая прибыль. Они ориентируются на ленивую мысль, поверхностную эмоцию, способную возбудиться от ремесленной поделки, но равнодушную к подлинному творчеству. И ориентируются и ими же воспитываются (в этом огромную роль играют средства массовой коммуникации), ибо, как известно, «производство производит... не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета»<sup>15</sup>.

Далеко не всегда практика коммерциализации связана с явлениями, изначально на то ориентированными. Особенно горько, когда логика «массовой культуры» превращает в предмет ширпотреба искусство талантливых художников. Тот факт, что в художественной жизни нашей страны в последние годы также очевидны тревожные симптомы «массовой культуры», не освобождает, а, наоборот, обязывает нас с особой тщательностью относиться к употребляемым понятиям.

Возвращаясь к характеристике ситуации в современной музыкальной культуре, можно констатировать резкое разграничение ее областей — не только по типу образности, значительности содержания, роли в духовной жизни общества, но и по содержанию и характеру музыкального опыта, по установке восприятия. И если для знатоков и любителей серьезной ветви «легкой» музыки

(воспользуемся таким парадоксальным определением) существуют точки соприкосновения с музыкой академической — они часто хорошо ориентируются и в классическом и в современном искусстве, — то для любителей последнего (шлягерного) слоя (а их подавляющее большинство) серьезная музыка закрыта. Опыт общения с музыкой дискотек, ВИА, эстрадных ансамблей не служит мостиком к пониманию, скажем, симфоний Бетховена, величие которых сомнению не подлежит.

Даже на основании столь бегло обрисованного контура современной музыкальной культуры ясно, что ответ на вопрос — кому доступно искусство — не может быть простым и однозначным.

Детального анализа требует и другой аспект той же проблемы — что именно оказывается доступным широкому слушателю в гениальных произведениях. Всегда ли популярность творений композиторов-классиков означает, что они воспринимаются во всем объеме их содержания, то есть понимаются адекватно? Или — поставим вопрос иначе — означает ли это, что «язык» музыкального искусства, система его образов, принципов формообразования, структуры и т. д. в достаточной мере «информативны» для любого слушателя? Чтобы разобраться в этом, необходимо оговорить некоторые особенности восприятия искусства.

Подлинно художественное произведение любого вида искусства — сложная многоуровневая система. Модель процесса восприятия поэтому можно представить как своеобразную вертикаль. Его динамика определяется движением сверху вниз — от верхнего слоя ко все более глубинным пластам. В принципе движение это столь же бесконечно, сколь бесконечен и процесс познания мира: ведь произведение искусства — это тот же мир, сотворенный человеком. Благодаря такой объемности содержания мы и обращаемся постоянно и неоднократно к произведениям гениальных мастеров, откры-

вая каждый раз для себя нечто новое, чего мы не вычитали, не увидели или не услышали раньше. В искусствах же интерпретационных — таких, которые живут лишь в интерпретации (театр, музыка), — объемность художественного опуса открывает возможность множественной исполнительской (режиссерской) интерпретации.

При первом соприкосновении с искусством воспринимается его внешний слой — сюжет литературного произведения, то, что изображено на картине или в скульптуре. Дальнейший процесс постижения определяется уже особенностями личности воспринимающего — его интеллектом, накопленным опытом общения с искусством, восприимчивостью к специфическому воздействию материала и выразительных средств искусства (способностью ощутить эмоциональную наполненность слова, краски, мрамора, дерева и т. д.). Остановившись на уровне внешнего слоя, читатель воспримет «Анну Каренину» Л. Толстого как историю легкомысленной женщины, готовой ради своей любовной прихоти пожертвовать семьей и ребенком. Более глубокий уровень — понимание драмы женщины, жаждущей подлинной любви и вынужденной жить с нелюбимым мужем, драмы чувства — и долга. Еще более широкий взгляд — понимание этой драмы как следствие условностей и лжи великосветского общества. И т. д., и т. п. Таковы же уровни восприятия и выразительных средств — от представления о языке литературного произведения как средстве элементарной информации о том, что происходит, до осознания и эмоционального переживания чувственной красоты слова, его имманентной выразительности, индивидуальности стиля автора — *как* это сделано. В одном произведении есть все эти уровни, но не каждое восприятие до них доходит, не каждому они доступны.

Та же ситуация и в музыке, осложненная в еще большей мере ее спецификой искусства, ориентированно-



го на слух (имеется в виду самый трудный случай — «чистая», инструментальная музыка, где восприятие не облегчено внемузыкальными факторами — театральным действием, словом, заголовком и т. п.). Первое, что впечатляет в музыкальном произведении, — рельефность и красота мелодики, яркость, интонационная выразительность тематизма. Есть запоминающиеся темы — произведение нравится; эмоционально захватывает — значит это хорошая музыка. Чаще всего именно на этом уровне останавливается массовое восприятие, и этот уровень становится единственным критерием ценности. И тогда утверждение «непонятно — значит, недоступно, а недоступно — значит, элитарно» приобретает силу грозной и обличительной критики. Между тем мелодичность и тематическая яркость даже самого высокого качества в любом значительном произведении есть лишь вершина огромного айсберга, для познания которого требуются незаурядные усилия слуха, чувства, интеллекта. Поэтому подлинное понимание зачастую подменяется иллюзией понимания. В первой части Седьмой симфонии Шостаковича сразу же запоминается необычайной силы выразительности тупой и грозный в своей неотвратимости марш. Но услышать его и узнавать по мере развития музыки — еще не значит понять и осмыслить грандиозную и трагическую картину первых месяцев войны, которую представил Шостакович в этой части симфонии. И таких примеров можно привести бесчисленное множество. Следовательно, способность напеть тему Пятой симфонии Бетховена или Четвертой симфонии Брамса еще не означает, что Бетховен или Брамс не только знакомы человеку, но и доступны ему в своей глубине.

Таковы некоторые аспекты проблемы доступности и тезиса — «Все подлинно гениальное доступно».

Высказанные соображения призваны показать сложность и неоднозначность критерия доступности, необходимость учета множества факторов — специфики вида

искусства, его жанров и функций, опыта предшествующей традиции, уровня эстетической подготовленности, диалектичности и противоречивости процесса восприятия, ориентированности его на тот или иной тип искусства. А это означает, что доступность не может быть единственным или хотя бы главным критерием художественности музыкального произведения. В то же время не следует делать вывода, что этот критерий должен быть исключен из нашей шкалы оценок. Подлинный художник видит смысл своей деятельности в том, чтобы его творчество воздействовало на людей, вступало с ними в духовный контакт, а такой контакт невозможен, если творение его не становится в конце концов им доступным, не может быть ими «присвоено» (пользуясь терминологией Маркса). Даже Шёнберг, первый из композиторов, который так демонстративно заявил о своей незаинтересованности в признании публики, как-то в одном из писем сознался в сокровенной мечте — чтобы его музыку «знали и насвистывали».

Степень доступности не остается неизменной. Если подойти с позиций слушателя, то доступность музыкального произведения есть процесс, направленность и содержание которого определяются и накопленным опытом общения с музыкой, и культурой понимания сложных музыкальных жанров, и широтой кругозора, живостью чувств и ума, которые помогут принять и новаторское, нетрадиционное по своей сущности творение композиторской фантазии. Все эти качества воспитываются многократным, серьезным, внимательным и целенаправленным соприкосновением с музыкой. Поэтому два основных момента определяют условия успешного развития советского искусства. Во-первых, близость художника к жизни народа, заинтересованность в выражении его мыслей, чувств, волнующих его идей. Таково обязательное требование к художнику, ибо в этом основа жизненности его творчества, его «нужности» людям

и действенной силы. Во-вторых, стремление народа поднимать свой эстетический уровень, «развивать в себе художников», становиться все более квалифицированными ценителями искусства.

В представленной читателю работе обозначены только некоторые стороны сложнейшей проблемы взаимоотношений народа и музыкального искусства. Основная ее цель заключалась в том, чтобы выявить многоаспектность этих взаимоотношений, их диалектическую противоречивость, показать динамичность, подвижность участвующих в системе слагаемых, их обусловленность социально-историческими процессами и закономерностями развития самого искусства.

Дискуссии вокруг вопросов, которые выдвигаются происходящими в современной культуре процессами,— в частности о месте искусства в индустриализированном обществе — вспыхивают более или менее регулярно. Напомню дискуссию о «физиках» и «лириках», реакцию, которую вызвало письмо в «Литературную газету» под названием «Кому он нужен, этот Ленский?», многомесячное обсуждение на страницах «Литературной газеты» проблемы «Культура: народность и массовость». Все это только лишний раз подтверждает, что проблематика народности — одной из основополагающих категорий советской эстетики — затрагивает интересы большого круга людей. Плодотворное исследование разных ее граней и народности как целостного эстетико-социологического феномена — удел совместных усилий искусствоведов, социологов, философов и самих художников.

## Примечания

### К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

<sup>1</sup> *Белинский В.* Литературные мечтания.— Собр. соч. в 3-х т., т. 1.— М., 1948, с. 77.

<sup>2</sup> *Белинский В.* О русской повести и повестях Гоголя.— Указ. соч., с. 135.

<sup>3</sup> Там же, с. 79.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же, с. 135.

<sup>6</sup> *Белинский В.* Иван Андреевич Крылов.— Собр. соч. в 3-х т., т. 2.— М., 1948, с. 709.

<sup>7</sup> *Мусоргский М. П.* Письма. М., 1981, с. 116.

<sup>8</sup> *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. VII.— М., 1962, с. 127.

<sup>9</sup> *Толстой Л. Н.* Собр. соч. в 22-х т., т. 16.— М., 1983, с. 82.

<sup>10</sup> *Шалапин Ф. И.* Литературное наследство. Письма, т. 1.— М., 1957, с. 52.

<sup>11</sup> См.: История музыки народов СССР, т. 1.— М., 1970, с. 34—37, 42.

<sup>12</sup> Музыкальная культура, 1924, № 2, с. 104.

<sup>13</sup> *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 41, с. 462.

<sup>14</sup> Там же, с. 337.

<sup>15</sup> См.: *Луначарский А.* О музыке и музыкальном театре, т. 1.— М., 1981.

<sup>16</sup> *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 41, с. 337.

<sup>17</sup> О партийной и советской печати.— М., 1954, с. 431.

<sup>18</sup> *Горький М.* О литературе.— М., 1961, с. 20.

<sup>19</sup> *Асафьев Б. В.* Избр. труды, т. 5.— М., 1957, с. 127.

## НАРОД — ТВОРЕЦ ИСКУССТВА

<sup>1</sup> См., в частности: *Алексеев Э.* Проблемы формирования лада.— М., 1976.

<sup>2</sup> См.: *Земцовский И.* Народная музыка.— В кн.: Муз. энциклопедия, т. 3.— М., 1976.

<sup>3</sup> *Манн Т.* Собр. соч., т. 10.— М., 1961, с. 322.

<sup>4</sup> Цит. по: *Левашева О.* Эдвард Григ.— М., 1975, с. 508.

<sup>5</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни.— М., 1955, с. 137.

<sup>6</sup> *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы.— Л., 1963, с. 77.

<sup>7</sup> *Воан-Уильямс Р.* Становление музыки.— М., 1961, с. 62.

<sup>8</sup> *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян.— М., 1971, с. 13.

<sup>9</sup> *Гусев В.* Эстетика фольклора.— М., 1967, с. 79.

<sup>10</sup> О различиях между народным и профессиональным творчеством см.: *Головинский Г.* Композитор и фольклор.— М., 1981, с. 8—55.

<sup>11</sup> *Waughan Williams R.* National Music and Other Essays.— London, 1963, p. 71.

<sup>12</sup> *Finkelstein S.* Composer and Nation: The Folk Heritage of Music.— N. Y., 1960, p. 10.

<sup>13</sup> Цит. по: *Головинский Г.* Указ. соч., с. 194.

<sup>14</sup> См. об этом в кн.: *Зоркая Н.* Уникальное и тиражированное: Средства массовой информации и репродуцированное искусство.— М., 1981.

<sup>15</sup> См.: Советская музыка на современном этапе.— М., 1981, с. 101—142.

<sup>16</sup> См.: *Серов А. Н.* Избр. статьи.— М.— Л., 1950, с. 111.

## НАРОД — ЦЕНИТЕЛЬ ИСКУССТВА. К ПРОБЛЕМЕ ДОСТУПНОСТИ

<sup>1</sup> В. И. Ленин о культуре.— М., 1985, с. 341.

<sup>2</sup> *Игорь Глебов.* Кризис музыки (наброски наблюдателя ленинградской музыкальной действительности).— Музыкальная культура, 1924, № 2, с. 104.

<sup>3</sup> *Асафьев Б. В.* Композиторы, поспешите!— В кн.: Октябрь и музыка.— М., 1977, с. 21.

<sup>4</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 54.

<sup>5</sup> Brecht B. Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung.— Sinn und Form, 1961, S. 677.

<sup>6</sup> Игорь Глебов. Кризис музыки, с. 107.

<sup>7</sup> См.: Музыкальная эстетика Германии XIX века, т. 1, с. 44—48.

<sup>8</sup> Кант И. Собр. соч., т. 5.— М., 1966, с. 346, 348.

<sup>9</sup> См. об этом: Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки.— М., 1976.

<sup>10</sup> Асафьев Б. Избр. труды, т. 5.— М., 1957, с. 203.

<sup>11</sup> Игорь Глебов. Кризис музыки, с. 110.

<sup>12</sup> Там же, с. 111.

<sup>13</sup> См., в частности: Конен В. Пути американской музыки.— М., 1978; *ее же*: Рождение джаза.— М., 1984.

<sup>14</sup> В. И. Ленин о культуре, с. 355.

<sup>15</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 718.

## Приложение

*Вниманию читателя предлагаются выдержки из работ выдающегося советского музыковеда — академика Б. В. Асафьева. Рассматривая музыкальное искусство как единство творчества, исполнительства и восприятия, Асафьев много времени уделял проблеме взаимоотношения музыки и народа — в частности, значению фольклора для композиторского творчества, особенностям социального функционирования и восприятия музыки. Высказанные им мысли не потеряли своей актуальности до настоящего времени. Они послужили одним из стимулов создания этой книги.*

За всеми — и яркими и только удачными — музыкальными произведениями отдельных композиторов звучит, созидааясь и расцветая, всегда рождаемая по исконным навыкам и из уст в уста передаваемая музыка народа — музыка устной традиции... На все события исторической жизни народа откликается его музыка, всегда чутко следуя за действительностью и быстро находя соответственные ритмические и мелодические навыки, постепенно образующие стиль эпохи. Чуткий композитор, если только ему свойственно умение (прибавим — и желание) слушать «устную музыку» в ее природе, не сквозь призму личных и усвоенных «норм сочинения», конечно, питается этими живыми впечатлениями и либо стихийно, инстинктивно, либо глубоко вдумыва-

ясь в происходящее, преломляет их в своей практике.

...Композитор — имя ему народ — воздействует на весь многоликий мир музыки во всей его разносторонности, то ли непосредственно, в композиторских наблюдениях и цитатах, то ли через сеть посредствующих интонаций, то ли в жанрах различного рода обработок, то ли воспитывая в особо одаренных композиторах чувство народности музыкального языка до великих, капитальнейших обобщений народной музыкальной практики в высших формах музыки. Тогда индивидуальный композиторский ум преломляет музыкальную интонацию как мысль-думу и душу народа. Так было у нас с Глинкой, в Чехословакии — со Сметаной, в Польше — с Шопеном, в Норвегии — с Григом...

(Композитор — имя ему народ. — Избр. труды, т. IV. — М., 1955).

...Только после Октября сознание всех советских музыкантов обратилось к музыке народов СССР не только как к собираемому фольклору, а как к живому, в постоянном творческом *процессе* выявляющемуся звукообразному отражению действительности, как к массовому искусству — явлению в высшей степени художественному. И если композитор осознает творческий метод этого искусства, то, как бы оригинальны ни были особенности его личного дарования — он не заблудится в субъективном обособленном мире «только своих» звучаний. Народная музыка — объективно данный процесс, всегда действенный, и это не «эстетические примитивы». Процессом этим управляет живая интонация — звукообщение людей, как и в словесной речи. Не может так называемая «художественная» музыка, вплоть до высших своих форм высказывания, не общаться с тем, как поет и играет народ и в чем заключается его *умение* разумно музыкально формулировать свои чувства и какими средст-



вами достигается выразительность народного музыкального *склада*. И, конечно, логика этого склада создает формы народного мышления во всех жанрах музыки... Начавшееся постижение композиторами народного искусства как творчества, в многообразной его действительности, непрерывно прогрессирующего в своих противоречиях, в свой черед вело к изучению вкусов и техники массового музицирования, а, следовательно, что естественно, — к овладению техническим методом народных культур всего Союза.

Само понятие *народная музыка* расширяется, теряя знак равенства: «народная» — равно только крестьянская песня, да еще в ее «архаическом наследии»...

Полагаю, что современное государственное содержание, составляющее зерно понятия *народ* и эпитета *народный*, уже позволяет не объяснять, что обоснование композиторского мастерства и высших интеллектуальных форм музыки связанностью с этим содержанием не означает снижения до каких-то упрощенческих массовок...

(Советская музыка и современная культура: Опыт выведения основных принципов. — В сб.: Советская музыка, — М., 1946)

Осязаемость и наглядность пластического материала и средств оформления, если не облегчают понимания художественного замысла, то доставляют все-таки конкретную базу воображению воспринимающего субъекта и побуждают строй его мыслей и чувств к более или менее сознательной реакции. Не так легко дается оценка в музыке\*.

Благодаря неразвитости и забитости слуховых восприятий у большинства людей, им и в голову не приходит, что дешевка и пошлость музыки, их удовлетворяю-

---

\* Оценка, а не пассивное непосредственное восприятие

щей и отвечающей на самые грубые потребности, не менее губительно действует на человеческое сознание и строй чувств, чем то, что оскорбляет наши зрительные восприятия... Что же хорошего, если слух воспринимает лишь инертно, механически запоминаемое? Поощрять это не значит ли обрекать на застой и вымирание одно из драгоценных свойств человека — творчество в сфере звучаний, хотя и не осязаемое, но от этого не менее ценное проявление могущества оформляемой мысли. Не то же ли самое было бы, если бы ограничить зрительные восприятия детей таким подбором объектов, которые давали бы абсолютно ложное и превратное представление о человеческой культуре, создававшейся под воздействием непрестанно развивающегося зрения...

Обывательская истина о хорошей и плохой музыке гласит так: хороша музыка, если в ней много чувств: если хочется плакать или радоваться — что значит еще: хороша музыка искренняя, которую композитор писал, переживая. Словом, здесь мы имеем дело с оценкой на основе той или иной степени *непосредственного* эмоционального воздействия. Кажется, что это справедливое требование слушателя, направленное к музыке, — требование *непосредственно* воздействующей выразительности — не вызывает никаких сомнений в своей естественности. Из него же, конечно, вытекает и мерило или оценка на основе доступности или недоступности... На самом же деле никакого непосредственного воздействия музыки не бывает: оно лишь кажется таковым, а на самом деле становится непосредственным при выполнении стольких условий, что о непосредственности и говорить как будто бы неловко... Чтобы люди могли *почувствовать* музыку, надо очень много труда: им надо сознательно усвоить или бессознательно, путем длительной привычки, впитать в себя целую систему сочетаний, на основе которой сочиняется столь простая и, по-видимому, общедоступная музыка. Обычно забывают про эту сложную

работу, когда уже «непосредственно» воспринимают знакомую музыку. Чтобы прочитать книгу — с детства усваивают язык, потом учатся азбуке, потом сознательно изучают строй языка. И дальше, чем серьезнее книга, тем большей подготовки она требует. Не станут отрицать ценности «Фауста» и обвинять Гете, когда в читателе нет приближающих к произведению настроенности и образованности. Про музыку часто думают иначе: музыкальное произведение должны чувствовать все, тогда только оно ценно. Отсюда нескончаемые заблуждения, многообразная праздная болтовня о произведениях великих и вместе с тем общедоступных... чтобы почувствовать музыку, надо сперва ее понять — не в смысле технического анализа, конечно, а в смысле свободного, беспрепятственного для слуха *приятия* того строя или сферы соотношений, в которых данное сочинение пребывает. Как только слух ощущает чуждую сферу звучаний, «непреодолимый материал», — он отвращается от такой музыки (беру пассивно воспринимающего слушателя\*, а не человека, жаждущего новых ощущений) и за ним «возмущается» весь организм, не желая впитывать «противного», «невкусного»...

Проходит некоторое время — «равнодействующая» слухового восприятия перемещается в сторону, более близкую сфере данного произведения: его начинают чувствовать, и чем дальше, — тем напряженнее. Потом приходит привычка: ощущение напряженности теряется. Некоторые элементы когда-то с трудом воспринятого произведения безвозвратно исчезают в прошлом, некоторые уходят в бытовую музыку и там своеобразно стилизуются, некоторые переходят в новом преображенном виде в музыку следующей эпохи. Таков естественный ход

---

\* Пассивно воспринимает музыку тот, кто ждет от нее эмоционального гипноза, не участвуя интеллектуально в движении звучаний — не постигая формы.

вещей. И как не всякому дано сразу понять великое литературное или философское сочинение, так нельзя «почувствовать» «непосредственно» любую музыку: иногда непосредственное воздействие дает себя ощутить лишь через два-три поколения...

Задача деятелей в области музыкальной культуры — повышение уровня восприятия музыки, а вместе с тем и остроты чувства музыкального, благодаря чему должна увеличиться не только количественно, но и качественно сумма охватываемых сознанием музыкальных произведений. Борьба за новую музыку занимает в этом процессе всегда одно из видных положений, и там, где ее нет — тишина кладбища.

(Кризис музыки: наброски наблюдателя ленинградской музыкальной действительности. — Муз. культура, 1924, № 2)

В то время, как в других областях культуры находят вполне естественным, что к высшим достижениям ее путь долог и труден и что необходима просветительная пропаганда, чтобы с одной стороны, отвлекать массы от пережитков и суеверий, а с другой — бороться против увлечения соблазнами низших стадий городской культуры, в отношении музыки до сих пор господствуют поразительно наивные взгляды.

Приходится сталкиваться, прежде всего, с мнениями восторженных романтиков-народников, не различающих в «народе» слоев и слепо верящих в то, что он сам разберет и оценит непременно лучшее и прекрасное. Они забывают, что «народ», прежде всего, отберет и примет *нужное* ему, а это нужное — при наличии низкой степени оценки — может быть далеко не лучшим, но лишь казаться таковым в силу доступности своей непосредственному восприятию... приходится встретиться с другим мнением, чуть ли не более опасным, которое обычно

идет от музыкантов, влюбленных в свое искусство: «музыка, мол, такая великая и значительная сила, воздействие ее так могущественно, что она сама за себя постоит». Находясь на вершине, они забыли про трудности восхождения и про то, что внизу существует много соблазнов, отвлекающих от стремления вверх. Не говоря уже о том, что подобный взгляд считается лишь с эмоционально магическим воздействием музыки, отрицая за ней интеллектуальную ценность, последователи его разделяют людей на жреческую касту понимающих и пишущих музыку и на массу благоговейно и слепо воспринимающих непременно все и только лучшее в музыке. Не бывает так в жизни!... Вся беда в том, что насколько уродливого и ненормального порядка раздражения в сфере ощущений зрительных и моторных всем заметны и понятны, настолько таковые же раздражения в сфере ощущений слуховых считаются вполне естественными. У одного и того же человека глаз может чутко реагировать на световые раздражения весьма утонченного свойства, а слух отвечает лишь на самые грубые воздействия. Это объясняется, конечно, различной ролью слуховых и зрительных впечатлений в нашей городской культуре. На этом же основании и разница восприятий в сфере самой музыки: городской музыкант, воспитывавшийся на различении тончайших гармонических оттенков, часто проходит мимо не менее утонченных оттенков в линейной (песенной) музыке народа, родившейся в иных условиях, — в таких, где и слуховые и зрительные восприятия более или менее в равной степени развиты. От того иная песня по напряженности голоса и сложности рисунка не уступает изысканнейшим построениям симфонической музыки — с той только разницей, что оказывается всецело доступной среде, в которой она возникла... музыкальная критика должна изменять свой язык и свои приемы толкования в тех случаях, когда дело идет не об оценке с точки зрения формально-эстетических или стилистиче-

ских принципов, а о развитии вкуса и понимания музыкально-художественных достижений как общекультурного достояния человечества. Голословным перечислением ценностей и указанием на их достоинства ничего достигнуть не удастся, и гениальная мысль Бетховена может оказаться книгой за семью печатями, как и глубокий трактат великого мыслителя-ученого. Надо отвыкнуть от привычки считать, что все в музыке непосредственно доступно, а что недоступно — то не нужно. ...К музыке человека влечет. Надо только облегчить ему трудность перехода от восприятия простейших соотношений к охвату сложного порядка сопряжения частей...

(Задачи и методы современной музыкальной критики. — Муз. культура, 1924, № 1).

**Шахназарова Н. Г.**

**ШЗ1 Проблема народности в советском музыкальном искусстве на современном этапе. — М.: Музыка, 1987. — 93 с.**

В брошюре рассматривается категория народности — одна из важнейших в советской эстетике — и ее значение для музыкального искусства.

Издается впервые.

Для музыковедов, любителей музыки, читателей, интересующихся проблемами современной эстетики.

**Ш** **4905000000 — 268**  
**026(01) — 87** **34 — 87**

**ББК 49.5**

**78**

Научно-популярное издание

ШАХНАЗАРОВА НЕЛЛИ ГРИГОРЬЕВНА

**ПРОБЛЕМА НАРОДНОСТИ В СОВЕТСКОМ  
МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ**

Редактор *Г. Шестаков*. Худож. редактор *Ю. Зеленков*,  
Техн. редактор *В. Кичоровская*. Корректор *Г. Федяева*,

ИБ № 3234

Подписано в набор 4.11.85. Подписано в печать 4.02.87. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага офсетная № 1. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Объем печ. л. 3,0. Усл. п. л. 4,2. Усл. кр.-отт. 4,325. Уч.-изд. л. 3,76. Тираж 3700 экз. Изд. № 12633. Зак. № 1066. Цена 25 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.



*В серии  
«ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ»,  
выпускаемой издательством «Музыка»,  
вышли и выходят следующие книги:*

**Солодовников Г.**  
*Социалистический реализм и музыка  
социалистического общества*

**Шестаков Г.**  
*Музыка в буржуазной «массовой культуре»  
Критические очерки*

**Набок И.**  
*Идеологическая функция музыки*

**Лензон В.**  
*Музыка советских массовых  
революционных праздников*

В серии «Проблемы эстетики» освещаются следующие вопросы: история и теория социалистической музыкальной культуры; история музыкально-эстетической мысли прошлого и настоящего; важнейшие категории марксистско-ленинской эстетики и их значение для музыкального искусства; критика теоретических основ и практики современной буржуазной музыкальной культуры.

*Вышедшие из печати издания поступают в магазины,  
распространяющие музыкальную литературу*



Шахназарова Нелли Григорьевна, старший научный сотрудник сектора Истории музыки народов СССР ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР, кандидат философских наук (1955). Закончила фортепианный факультет (1950) и аспирантуру Московской консерватории по специальности марксистско-ленинская эстетика (1953). Круг научных интересов — проблемы музыкальной эстетики, история советской музыки (формирование и становление советского многонационального искусства, профессиональной музыкальной культуры в республиках Советского Востока). Основные работы: «О национальном в музыке» (М., 1963; 2-е изд. 1968), «Интонационный „словарь“ и проблема народности» (М., 1966), «С. Баласанян» (М., 1972) — совместно с Г. Головинским, «Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита» (М., 1975), «Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма» (М., 1983), а также статьи в сборниках и периодике.

