

А. А. ПТУШКО
 Нижегородская государственная консерватория
 им. М. И. Глинки

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

УДК 378.978

В отечественной культуре принято подразделять музыкальное искусство на три вида духовной деятельности: музыкальное творчество, музыкально-эстетическое осознание и музыкальное потребление [1, с. 24]. Однако взгляд на эту схему с позиции музыкально-прикладного искусства, которое вводится в новые Учебные стандарты музыкальных вузов РФ, вызывает ряд вопросов. Главные из них: что следует понимать под «музыкально-прикладным искусством»? Является ли музыковедение, все его виды — научное, педагогическое и просветительское — прикладными по отношению к композиторскому и исполнительскому творчеству? В чём специфика музыкального творчества и насколько связаны его формы? Относится ли вообще к творческой деятельности музыкально-эстетическое сознание?

Отвечая на эти вопросы, автор статьи анализирует взаимосвязи различных сторон деятельности музыковеда.

По отношению к феномену музыки композиторское и исполнительское творчество являются *созидающими*, поскольку речь идет о *создании* музыки в нотных знаках и их *воссоздании* в музыкальных звуках. Музыковедческая деятельность, в отличие от них, является *отражающей* музыкальный объект в вербальном, аудио- и аудиовизуальном «слове» («слово» здесь выступает как метафора музыковедческого творчества).

Каждый музыкант, независимо от его «узкой» профессии — ремесла, включён в музыкальную коммуникацию как «сотворец» музыки в своём сознании. Эмоционально-художественное воздействие музыки рождает её критическое осмысление, формирует музыкальный вкус, критерии оценок, художественные принципы и опыт личности, поскольку связь воспринимающего и оценивающего сознания неразрывна. Конечно, инвариантное «ядро» музыкального произведения прорастает в слушательском восприятии многовариантно благодаря индивидуальному художественно-ассоциативному и жизненному опыту, что отражается в разнообразии оценочных откликов. Но, базируясь на личном опыте слушательского восприятия и объективном научном знании особенностей музыкального речи, музыкант предрасположен к *универсальной профессиональной деятельности*. Ведь не случайно именно в искусстве естественно синтезируются

все специальности: теоретические и эмпирические, исследовательские и просветительские. В подтверждение этому достаточно вспомнить разностороннюю творческую деятельность многих выдающихся музыкантов, которые реализовали свой талант одновременно как композиторы, исполнители и музыкальные мыслители.

Если главными чертами художественного творчества являются «целостность и динамичность моделей мира, в единстве с субъектом, в переплетении событий и их оценки, в процессе достижения результата, в их нерасторжимом единстве» [2, с. 29], — то названные свойства присущи всем видам музыкальной профессиональной деятельности. А учитывая и принципиальную возможность её функционального многообразия, становится очевидным, что категорию «творчества» нельзя ограничить только композицией и исполнительством — созидающими специальностями. Музыковедческая деятельность в лучших своих достижениях также является *музыкально-художественным творчеством*, отвечая требованиям, предъявляемым к искусству. Так, многие исследователи подчёркивают взаимосвязь художественно-эстетического и научного компонентов как важнейшее условие деятельности музыковеда. Без них невозможны ни исследование музыкальных явлений, ни их критическая оценка, ни педагогическая, воспитательная, редакторская, популяризаторская музыковедческая деятельность. Соотношение общезначимости и индивидуальности в исследовательской работе музыковеда напоминает соотношение этих факторов в композиторском творчестве [3, с. 10]. Музыковед, как автор словесной (прежде всего) композиции о музыке, передаёт вербальным языком не только информацию о явлении, его идею, но экспрессией слова, поэтическими аллюзиями, красочными сравнениями, метафорами и живописными ассоциациями стремится запечатлеть образно-выразительную сферу музыки. Иначе говоря, в основе музыковедческой деятельности и созидающего творчества лежат общие музыкально-эстетические принципы. Они обуславливают эмоциональную экспрессию, сопряжённую со стилистически обособленной позицией и оригинальной интерпретаци-

ей, драматургическую стройность и точность образной характеристики, целенаправленность на слушателя, читателя, зрителя. А это — черты искусства. И не случайно многие исследователи трактуют музыковедение как род художественной литературы о музыке, а Б. Асафьев называет себя «музыкальным писателем». Здесь «убедительность преобладает над доказательностью, вариантное решение над однозначностью. Подобно исполнительскому искусству, музыковедение вносит свою лепту в становление музыкального произведения, в формирование его общественного восприятия» [4, с. 10].

Итак, музыковедение — это искусство словесной (вербальной, как основной) интерпретации музыки, которое максимально резонирует композиторскому и исполнительскому творчеству. При этом, безусловно, личность музыканта, её особенность, индивидуальность — корень искусства. Но, вместе с тем, общественно-исторический и социальный опыт отношений всегда присутствует в творчестве художника, в его личностном взгляде на мир. А самовыражение и самоотдача, как смысл творчества, до конца реализуются в стремлении экспрессивно донести до слушателя свою художественную модель мира. И только в процессе воздействия на слушателей, когда произведение становится *«фактором общественного сознания»* [2, с. 51], потенциальная сила музыкальных средств, превращается в живую коммуникативную энергию, будирующую творческую активность людей.

Вариантная множественность музыкального содержания, как «великое достоинство и чудо музыкального искусства» [2, с. 32], обеспечивает ему важную общественную роль. Но, с другой стороны, семантическая вариантная множественность музыкального произведения вызывает стремление проникнуть в тайны музыкального искусства и потребность в уточнении его содержания. Не случайно программность получила столь широкое применение в музыке. И музыковедческое *слово-посредник* также призвано помочь осмыслить музыкальное событие в контексте художественной традиции, связать композитора, исполнителя и слушателя, пробудить творческое воображение, направить и ускорить путь познания музыки. А если суммировать названные коммуникативные функции, — дать слушателю «ключ» обновления арсенала художественных и жизненных ассоциаций, формирующих «сущностные силы» человека, его духовную перспективу? В таком *эстетическом сотворчестве со слушателем*, думается, и заключена общественная значимость музыковедения, его основная *духовно-практическая ценность*.

Универсализм музыковедческой деятельности базируется на её внутреннем единстве и каждое направление (научное, просветительское, педаго-

гическое), выполняя определенную коммуникативную функцию, претворяет познавательный гносеологический опыт научного музыкознания, дидактические методы педагогики, аксиологические задачи музыкальной критики, устанавливающей художественную ценность произведения, и риторические приемы художественной публицистики. Все виды творчества настолько связаны, что порой кажется, что их границы условны. К какому направлению музыковедения отнести, например, серию научно-популярных книг о музыке или увлекательные по мысли и литературному изложению рецензии на явления современной им музыкальной жизни, написанные маститыми учёными? Представленные в них методы, формы и жанры научной и просветительской музыковедческой деятельности равно значимы и естественно дополняют друг друга. Конечно, в каждой музыковедческой работе средства и методы музыкального отражения пограничны, поскольку преследуют определённые профессиональные цели. Но их совокупный результат — множественность музыкально-художественных интерпретаций, максимально углубляющих и расширяющих диапазон восприятия художественно-эстетического содержания музыки.

Современное музыковедческое слово имеет огромные и далеко не исчерпанные возможности. Оно может воплощаться, как известно, не только в вербальной, но и в аудио- и аудиовизуальной форме, задействуя широчайший арсенал средств театра, кино, изобразительного искусства, адаптируя их в радио-, тележурналистике и лекторском творчестве. Благодаря изобразительным свойствам электронных СМИ, способных транслировать фрагменты музыки и вочию представлять образные параллели, художественная сторона музыковедческого «слова» приобретает большую убедительность. Очевидно: все виды музыковедческого творчества объединены не только единой целью *эстетического осмысления музыки*, но и единой общественно-практической задачей *передачи музыкально-художественной информации*. Конечно, каждое направление, сосредоточенное на конкретной области духовной практики, требует определённой корректировки стилистики в подаче музыковедческого слова. И эта тема заслуживает отдельного разговора. Но в целом, определяя роль музыковедения как вида *эстетического сотворчества с композитором, исполнителем и слушателем*, подчеркнём его духовно-практическую функцию *посредника* между музыкой, музыкантами и обществом. То есть, музыковедение, как основной помощник музыки в формировании и расширении круга потребителей духовного продукта, выполняет *музыкально-прикладную роль*.

Термин «музыкально-прикладное» фиксирует отражающую художественную функцию музыковедческого творчества, благодаря которой музыкальный объект получает иное художественное воплощение, что не означает репродуктивную подчинённость и не накладывает негативного впечатления вторичности как необязательного утилитарного приложения музыковедения к создающему творчеству. Музыковедческое сотворчество не отвечает многому в понятии утилитарно-прикладного: ни его материально-вещественной пользе, ни принципу внешнего дополнения, так как представляет ценностную природу искусства «изнутри», где музыка и мысль, выраженная в слове, нерасторжимы; они — единая духовная субстанция искусства. Разнообразное по формам музыковедческое творчество, проистекающее из самой музыки, для слушателя (читателя, зрителя) является дополнительным каналом связи с искусством. Заметим, что подобными дополнительными каналами опосредованного общения с музыкой могут служить и многочисленные поэтические и изобразительные произведения, отражающие музыкальные впечатления.

Напомним, что метод художественных семиотических перевоплощений самой музыке давно известен. Достаточно вспомнить программную музыку романтизма — её «импровизации» на литературные и живописные темы. Б. Асафьев, размышляя о взаимодействии искусств, заметил: «Важна не программа, а важна мысль или идея в ней заключающаяся, которая возбуждает в композиторе музыкальную мысль и музыкальные идеи» [5, с. 260]. Этот вывод можно трактовать шире, применяя ко многим видам художественного творчества, в том числе и к семантическим связям музыки и музыковедения, учитывая их языковые различия. Иными словами, интерпретирующее произведение, адаптируя музыкальную мысль в иной семиотической среде, способно стать самостоятельным новым эстетическим объектом, имеющим свою, хотя и «вариантную», художественную и практическую ценность. А это — основные черты *художественно-прикладного искусства*.

Означает ли сказанное, что все художественные произведения, отвечающие названным свойствам, — прикладные? Такую семантическую и функциональную неопределенность важно прояснить, поскольку с позиции художественной межвидовой интерпретации идей, образов, стилей в диапазон «художественно-прикладного искусства» может попасть многое. Например, музыкальный модерн — оригинальный художественный результат эстетического влияния изобразительных искусств — предстаёт и в значении музыкальной «вариации» на стиль. Но достаточно вспом-

нить индивидуальное воплощение идей «театра представления» в русских балетах И. Стравинского («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная»), их ультракрасочную музыкальную палитру, чтобы понять всю плодотворность интертекстуальных эстетических контактов. Музыка, обобравшая идеи пространственных искусств, обогатилась почти осязаемой красочностью, «визуальностью», сформировала своеобразную модель стиля. Художественный результат оказался так высок и самобытен, что в этом случае нельзя говорить о подчинённости и вторичности музыкальных образов.

Кроме того, в результате семиотического «переложения» первоначальная идея неизбежно обретает новые семантические штрихи, подтексты и значения, пробуждающие иные ассоциации в художественном и жизненном пространстве. Другими словами, художественный первоисточник может порождать множество форм эстетических влияний: служить основой нового направления, быть «чужим словом» игры в стиль, семантическим импульсом для нового шедевра. Но если художественный образ, созданный в «параллельном пространстве», становится оригинальным явлением искусства, то он принадлежит категории эстетических ценностей, уникальных творений. И в этом случае прагматическая сторона — практическая полезность (как-то: популяризация идеи первоисточника) отходит на второй план. Иначе говоря, в искусстве только *художественный результат* является главным показателем прикладного или не прикладного значения произведения. Так и музыковедческие интерпретации могут быть оригинальными «словесными» вариациями на заданную музыкальную «тему», подобно поэтическим или живописным импровизациям. Они — условное художественное отражение музыкального явления — представляют самостоятельный эстетический и духовно-практический результат. Однако практика слова, отражающего музыку, всё же иная, нежели практика «звука». Само понятие «практика» художественного слова заслуживает специального рассмотрения, в котором, с точки зрения потребления, ценностными координатами могут служить прагматическая («основанная на деле и прямо к делу применяемая» [6, с. 380]) и эстетическая стороны, взаимосвязанные между собой, но всё же обращённые к разным уровням восприятия. Не случайно В. Розанов настаивал, что книга читается не для информации и удовольствия, а для изменения души. Действительно, восприятие произведения искусства различно в силу возможностей и потребностей реципиента. Оно может быть востребовано с позиции информационной полезности, то есть *прагматической*, дающей знание. Но в искусстве, в отличие от

других форм деятельности, восприятие художественного произведения базируется на *эстетической* позиции. Она ценна своей целостностью, синтезируя художественный и жизненный ассоциативный опыт личности, резонирующий эмоциональному и рациональному единству музыкальных образов. Благодаря этому осуществляется *практика духовного воздействия* музыки и музыковедческого слова, *практика общественного музыкального просвещения*. В ней, нацеленной на широкую аудиторию, которая нуждается в ознакомлении, популяризации музыкального искусства и знаний о нём, устоялось своё соотношение духовно-практических координат. Каждый вид и жанр этого творчества имеет свои задачи, которыми обусловлены различия прикладного амплуа. В целом, в музыкальном просветительстве художественная оценка сопряжена со стремлением ввести её в структуру личности своих потребителей и воздействовать на их отношение к действительности, то есть музыкальная журналистика наполовину принадлежит публицистике, общественной педагогике, но преобладает в ней эстетическая доминанта. Объединяя теорию фундаментального научного музыкознания и опыт профессиональной критики и педагогике, она синтезирует эстетический и прагматический векторы, являясь демократичным, увлекательным и полезным «путеводителем» в мир прекрасного. Максимально направленное на зрителя, слушателя, читателя просветительское музыковедение имеет духовно-практическую цель — привлечь публику к прямой коммуникативной связи: получению художественной информации и информации о художественном событии. И — к обратной коммуникативной связи: художественным словом о музыке вызвать заинтересованность социума в музыкальном искусстве.

Исходя из интегрированной амбивалентности практических задач музыкальной журналистики,

мы можем классифицировать её жанры, расположив на некой виртуальной оси — от задач прагматических к цели эстетической. Это путь продвижения от информационных жанров (заметка, аннотация, хроника, репортаж и др.) к информационно-художественным жанрам. Среди них: рецензия, обозрение, основа которых — критическая оценка художественного события. И далее, — к ещё более сложным и эстетически значимым художественно-публицистическим жанрам: эссе, очерк, творческий портрет, фельетон, целостная музыкальная передача ТВ и радио, музыкальный аудио- и видеофильм. В художественных жанрах музыкальной публицистики музыкальное событие воплощается целостно и эмоционально ярко. Здесь журналистика нацелена не только на моделирование идеи произведения, но и на ассоциативный контекст, вызываемый музыкой, на вариантность прочтения её смысла и на широкий резонанс в общественном сознании, направляемый убедительным и экспрессивным авторским «словом» — печатным, визуальным, звучащим. Художественная журналистика, являясь видом эстетического осознания, способна эмоционально «заражать», внушать определённую оценку события, формировать духовные приоритеты общества. В ней объективная данность пронизана отношением человека. Её цель — не столько оповестить о музыкальном явлении (быть информационно-прикладным средством, что для общественной практики тоже важно), сколько оценить оценку мира в произведении и художественно выразить своё отношение к ней, а это — задачи искусства. Иначе говоря, главная сфера и цель социальной практики музыкальной журналистики — *музыкальное просветительство*, которое направляется социальным призыванием, профетической сверхзадачей (Н. Бердяев) *духовного совершенствования общества через приобщение к художественному творчеству*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Курышева Т. Музыкальная журналистика и музыкальная критика. — М., 2007.
2. Раппопорт С. Семиотика и язык искусства // Музыкальное искусство и наука. — М., 1973. — Вып. 2.
3. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972.
4. Назайкинский Е. Искусство и наука в деятельности музыковеда // Музыкальное искусство и наука. — М., 1973. — Вып. 2.
5. Асафьев Б. О музыке Чайковского. — Л., 1972.
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1991. — Т. 4.

Птушко Лидия Александровна

кандидат искусствоведения, доцент,
зав. кафедрой прикладного музыковедения
Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки