

ВОПРОСЫ

Ю. КРЕМЛЕВ

**ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ
И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ
МУЗЫКИ**

ЭСТЕТИКИ

В ПОМОЩЬ ПРЕПОДАВАТЕЛЯМ УНИВЕРСИТЕТОВ
КУЛЬТУРЫ

Ю. КРЕМЛЕВ

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ
И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ
МУЗЫКИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1962

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	4
1. О понятии выразительности	5
2. О понятии изобразительности	9
3. О различии и единстве выразительности и изобразительности	10
4. О выразительности и изобразительности в различных искусствах	13
5. Что можно выразить музыкой?	17
6. Что можно изобразить музыкой?	23
7. Как обобщаются факторы выразительности и изобразительности в музыке	27
8. Эстетический отбор в музыке	31
9. Соотношение выразительности и изобразительности в различных родах музыки	35
10. Из истории развития выразительности и изобразительности музыки	44
Заключение	50

КРЕМЛЕВ ЮЛИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ МУЗЫКИ

Редактор Т. Соколова

Техн. редактор В. Митюшкина

Подписано к печати 25/VIII 1961 г. А-08155. Форм. бумаги 70X108 ¹/₃₂. Бум. л. 0,81. Печ. л. 2,2. Уч.-изд. л. 2,045. Тираж 15000 экз. Заказ 2474

Московская типография № 6 Мосгоссовнархоза

Серия брошюр по основным проблемам музыкальной эстетики, выпускаемая Государственным музыкальным издательством, предназначена в помощь преподавателям и слушателям университетов культуры. Учитывая недостаточную разработанность освещаемых вопросов, издательство считает возможным предоставить авторам право свободного высказывания, даже если их точка зрения на предмет представляется спорной. Издательство надеется, что эти брошюры послужат основой для обсуждения и дальнейшего исследования важнейших проблем советской музыкальной эстетики.

ОТ АВТОРА

Музыка, как и каждый из видов искусства, имеет свои особенности, свои условности, свои специфические черты. Вместе с тем, музыке неотъемлемо присущи качества, объединяющие ее с другими искусствами; говоря иными словами, музыка подчиняется общим законам искусства. Основным из этих законов является тот, что любое искусство есть воплощенное в художественных образах отражение объективной действительности сознанием общественного человека.

Художественный образ вообще и музыкальный образ в частности — явление чрезвычайно сложное, оказывающееся итогом деятельности самых различных воспринимающих, осмысляющих и творческих способностей человека.

В данной брошюре рассматриваются основные признаки и особенности двух важнейших качеств музыки — ее выразительности и изобразительности.

Ход изложения ставит своей задачей прежде всего выяснить суть самых понятий выразительности и изобразительности, затем указать на значение их в пределах музыкального искусства и, наконец, наметить пути становления на основе выразительности и изобразительности главных тенденций, видов и форм музыкальной образности.

1. О ПОНЯТИИ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Каково содержание понятий выразительность, выразительное?

Обратившись к психической, душевной жизни человека, мы увидим, что все непосредственно связанное с этой деятельностью и проявляющееся внешне, можно без всяких оговорок назвать выразительным. Так, скажем, лицо человека яснее и глубже всего отражает (для воспринимающего зрения) душевную жизнь его обладателя. Поэтому мы постоянно говорим так или иначе о выразительности человеческого лица или частей его — глаз, рта, носа, бровей. Голос человека наиболее глубоко и отчетливо отражает (для воспринимающего слуха) человеческие эмоции, темперамент, характер. Поэтому мы не менее часто говорим о выразительности человеческого голоса.

Человеку широко присущи и другие факторы выразительности. Некоторые из них связаны, например, с руками и ногами. Мы говорим, поэтому, о выразительности жеста или выразительности походки (причем, жест воспринимается зрением, а походка может восприниматься и зрением и слухом). Но ясно, что такого рода выразительность

уже заметно уступает выразительности лица или голоса. Вдобавок, выразительность ног, конечно, уступает выразительности рук, поскольку движения последних гораздо органичнее и шире связаны с областью человеческих эмоций, сознания, труда. Не ограничиваясь руками и ногами, мы можем, например, говорить о выразительности спины (у согбенного или усталого человека) и т. д. Но эти проявления выразительности еще более стеснены в своих возможностях, в своей отчетливости, чем выразительность рук и ног. Становится очевидным, что сила, глубина выразительности увеличиваются или уменьшаются пропорционально ее способности отражать содержание психической жизни человека.

Значит ли это, что за пределами человеческой психики, как непосредственного объекта, понятие выразительности неприменимо?

Как будто нет. Мы ведь склонны говорить о выразительности морды льва или быка, о выразительности собачьего лая или волчьего воя, хотя и чувствуем при этом какую-то, большую, или меньшую, долю натяжки.

А можно ли говорить о выразительности растений, о выразительности листьев, стволов, ветвей, цветов? Каждый вспомнит, что понятие выразительности к растениям нередко прилагается. Так, например, деревья порою кажутся очень выразительными: кипарисы в сумерках способны производить впечатление молчаливых и суровых стражей, а называя ивы или березы плакучими, мы безусловно вкладываем в их облик понятие выразительности. Зачастую выразительными представляются нам краски и формы цветов. Некоторые цветы раскрываются с шумом, и этот шум также можно назвать выразительным. Вместе с тем, сколько бы

мы ни говорили о выразительности растений — чувствуется, что эта выразительность еще более ограничена и условна, чем выразительность животных.

Однако можно указать весьма многочисленные примеры того, как понятие выразительности прилагается даже к явлениям неживой природы. Вот два таких примера — из области слуховых впечатлений. «Море в ярости стонало» — гласят слова известной песни. А во второй главе «Капитанской дочки» Пушкина мы читаем: «Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным».

В чем же различие видов выразительности? При сопоставлении этих видов мы окончательно убеждаемся, что понятие выразительности наиболее органично и тесно связано с областью человеческой психики. Под выразительностью мы понимаем в этом смысле способность выражать мысли, чувства, настроения.

Если же мы прилагаем понятие выразительности к животным, растениям или неживой природе, то вкладываем в это понятие человеческие критерии. Мы, например, говорим, что у павиана злобный вид, что кошка мяукает жалобно, что стебель цветка изгибается грациозно, что силуэт скалы грозен, что небо насупилось, что вьюга плачет.

Постепенно и поступенно двигаясь от человека к неживой природе, мы переходим из области непосредственного значения выразительности в область ее метафорического, переносного значения.

Улыбка или стон человека заключают в себе максимум возможной выразительности, «улыбка» или стон животного имеют уже более условный или ограниченный смысл, «улыбка» цветка или «стон» скрипящего дерева относятся к области метафор,

хотя и связанных еще с проявлениями живой материи. А говоря, что море «улыбается» под солнцем или «стонет» в бурю — мы выражаемся влолне метафорически, приписывая морю те человеческие качества и способности, которые переносятся на него по принципу аналогии или ассоциации. Происходит же это по той простой причине, что человек склонен все в мире рассматривать с человеческой точки зрения, с позиции человеческих интересов и проявлений. Человек в жизни и в искусстве очеловечивает окружающую его действительность, живую и неживую природу, делая их действительностью, природой для человека.

Вместе с тем, необходимо, конечно, помнить, что между различными видами материи, несмотря на их глубокие качественные различия, нет абсолютных границ. Живое, как известно, возникло из неживого, сознательное из лишенного сознания. А нечто возникающее должно иметь свою потенцию в том, из чего оно возникает. В данном смысле понятие выразительности в его самой общей форме может быть отнесено даже к неживой природе. Эту самую общую форму следует определить как проявление некоторых внутренних динамических качеств, присущих данному предмету или явлению. Выразительность есть переход внутреннего во внешнее — именно переход, процесс перехода, а не завершенность его. В чем, например, заключается «выразительность» взрыва? В проявлении присущих взрыву звуковых, световых, тепловых, механических качеств.

Итак, употребляя понятие выразительности, мы должны помнить как о том, что наиболее глубокий, наиболее содержательный и качественно определенный смысл оно получает в применении к человеку, так и о том, что оно может также применяться за

пределами чисто человеческого — опираясь и на метафоричность и на факт активности, действительности любых видов материи.

2. О ПОНЯТИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Пытаясь постигнуть сущность понятия изобразительности, мы легко замечаем в нем черты какой-то эмоциональной нейтральности. Правда, всем известно, что существует группа искусств (живопись, графика, скульптура, отчасти архитектура), которые называются изобразительными; а никакое искусство не может быть аэмоциональным. Но, с другой стороны, мы можем сказать про фотографию, полученную механическим путем: эта фотография изображает то-то и то-то. Мы можем выразиться аналогично о плане города, о карте страны, созданных при посредстве чисто объективных научных методов.

Где же истина? Продумывая понятие изобразительности настойчивее, мы замечаем, что человеческий элемент в нем все же господствует. Правда, можно сказать, например: «на водной поверхности моря изобразилось волнение», но гораздо естественнее будет услышать фразу такого склада: «художник изобразил волнующуюся поверхность моря».

Поэтому-то понятие изобразительности особенно тесно связывается с понятием образа (то есть живого, наглядного представления о чем-то) и с понятием художественного образа (то есть отражения такого представления в каком-либо искусстве). Мы часто и привычно говорим, что поэт в своем стихотворении изобразил такое-то событие, что драматург изобразил в своей пьесе такое-то столкновение характеров.

Идя дальше в попытках анализа понятия изобразительности, — видим, что черты эмоциональной нейтральности, которые мы в нем сначала заметили, действительно имеют место. Поскольку изобразительность есть наглядность, образность, картинность, — изображенное как бы зафиксировано, нашло свое воплощение, свою форму и уже не содержит в себе стимулов дальнейшего движения, дальнейшего формирования.

Тут мы подходим к самому существу изобразительности: изобразительность есть внешнее выражение явлений жизни или искусства, есть содержание, взятое с его внешней стороны конкретного воплощения. Художественный образ всегда неразрывно связан с изобразительностью (и по существу, и словесно, терминологически), так как нет и не может быть художественного образа без внешней конкретизации его содержания, выступающего в красках, формах, линиях, звуках.

3. О РАЗЛИЧИИ И ЕДИНСТВЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Делалось и делается немало вольных или невольных попыток разделить, оторвать друг от друга понятия выразительности и изобразительности. Эти попытки несостоятельны. На деле различие выразительности и изобразительности различно, но, вместе с тем, единство их нерушимо. В данном случае мы имеем частное проявление диалектического единства внутреннего и внешнего. Сперва о различиях выразительности и изобразительности, затем об их единстве.

Различия эти бросаются в глаза и достаточно указать хотя бы наиболее заметные из них. Выразительность идет от внутреннего к внешнему, изоб-

разительность от внешнего к внутреннему; выразительность активна — она создает, изобразительность пассивна — она только организует и формует; выразительность субъективна, изобразительность объективна; выразительность наиболее присуща человеку и наименее неживой природе, изобразительность способна равно воплощать все предметы и явления мира (если они воспринимаются органами чувства человека).

Будучи глубоко и принципиально различными, выразительность и изобразительность, вместе с тем, неотделимы друг от друга. В основе этой неразделимости лежит тот простой факт, что ничто внутреннее не может быть обнаружено не став внешним, и ничто внешнее не может не иметь внутренних основ. Ничто невозможно выразить не изображая и нет ничего изображенного, что не обладало бы той или иной выразительностью.

В. Брюсов в одной из своих статей очень хорошо определил неразрывную связь выразительности и изобразительности в искусстве. Брюсов писал, что «эволюция поэзии состоит в непрестанном искании новых форм, новых средств изобразительности, позволяющих глубже и адекватнее выразить чувство или мысль». А ниже, в том же абзаце, Брюсов писал о «явной и понятной всем необходимости найти новые приемы изобразительности для выражения и воплощения явлений, созданных всецело новым временем»¹.

Выразительность существует для изображения, изобразительность существует для выражения — именно так и только так можно ставить вопрос о

В. Брюсов Избранные сочинения в двух томах. Том второй. ГИХЛ, М., 1955, стр. 183, 184.

соотношении выразительности и изобразительности в искусстве.

Любопытно и показательно, что если мы обратимся к словоупотреблению, то обнаружим ряд переходов понятий выразительности и изобразительности. Переходы эти обусловлены, главным образом, тем, что явление или предмет могут рассматриваться с той или другой своей стороны.

Мы, например, постоянно говорим, что на лице того или иного человека выразились злость, доброта, улыбка. Но можно с неменьшим правом говорить, что на лице изобразились злость, доброта, улыбка. Так, скажем, М. Горький писал: «Лица наборщиков изображали и плохо скрытое удовольствие, и испуг, и любопытство» («Озорник»).

Ясно, что говоря о том, что выражает лицо, мы принимаем во внимание причину (переживание), а говоря о том, что оно изображает—результат (внешний вид). Говоря, что актер превосходно выразил характер Фамусова, мы касаемся причины; говоря, что он прекрасно изобразил Фамусова,—результата.

Имея в виду результат, часто пользуются понятием изобразительности, хотя бы то, чего требуют, было очень выразительным. «А ну-ка, Пава, изобрази!» — восклицает Туркин (герой рассказа Чехова «Ионыч»), обращаясь к лакею Павлуше, выучившемуся произносить трагическим тоном: «Умри, несчастная!» Говорят даже и так: изобрази что-нибудь на рояле, на гармонии. В повести В. Вересаева «Два конца» Андрей Колосов говорит: «Это, господа, Захаров, бывший переплетчик. Он нам такую музыку изобразит на цитре! И сыграет, и споет — все вместе...» (часть 1, глава 2).

В итоге следует отметить, что выразительность и изобразительность неразсторжимо связаны не

только с содержанием предметов, явлений, процессов жизни и искусства, но и между собою. Если выразительность определяет внутреннюю, исходную сторону содержания, то изобразительность — внешнюю, конечную его сторону.

4. О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ В РАЗЛИЧНЫХ ИСКУССТВАХ

Некоторые искусства принято называть изобразительными (см. выше). Другие (например, музыке) причисляют к искусствам выразительным. Правильно ли такое разделение?

Ответить на этот вопрос нельзя сразу элементарными «да» или «нет», поскольку всякое разделение может носить абсолютный или относительный характер.

Предположим, что такое разделение носит абсолютный характер. В таком случае изобразительные искусства надо будет признать лишенными выразительности, а выразительные искусства лишенными изобразительности. Пришлось бы считать, что изобразительные искусства только изображают, а выразительные только выражают.

Подобное механическое противопоставление явно ошибочно.

Живопись причисляется к изобразительным искусствам, но каждому ясно, что картины не только изображают, но и выражают. Когда выразительность картины слаба, а изобразительность на высоте, мы склонны сопоставлять ее с фотографией¹. Когда, напротив, выразительность картины

¹ Поскольку фотографический аппарат механически запечатлевает предмет, явление и не может вложить в этот снимок с натуры свою эмоцию.

сильнее ее изобразительности, она (картина) представляется нам эскизной, недоделанной или неопределенной (таковы правдивые, но беглые наброски). В первом случае форма преобладает над содержанием, во втором случае содержание перевешивает форму. И только гармоническое, стройное единство содержания и формы создает полноценные произведения живописи.

Музыку причисляют к выразительным искусствам, однако в музыке нельзя игнорировать изобразительный фактор. Если бы музыка только выражала, не изображая, то есть обходилась бы внутренним без внешнего — нельзя было бы объяснить не только доступность, доходчивость музыкальных образов, но и вообще возможность их восприятия. Это восприятие стало бы мистическим, нематериальным актом.

Таким образом, попытки механического, абсолютного различения и противопоставления изобразительных и выразительных искусств безусловно несостоятельны.

Предположим теперь, что разделение искусств на изобразительные и выразительные носит не абсолютный, а относительный характер. В этом случае законность разделения с самого начала представляется более приемлемой, что не избавляет нас от необходимости рассмотреть различные попытки относительного разделения.

В самом деле, разделение искусств, даже будучи относительным, а не абсолютным, может носить механический характер. При подобной попытке аргументация разделения примет следующий вид: изобразительные искусства суть те, в которых господствует изобразительность, но некоторое значение имеет и выразительность; выразительные искусства суть те, в которых господствует вырази-

тельность, но некоторое значение имеет и изобразительность.

Такая постановка вопроса явственно подменяет диалектику метафизикой. А реальные выводы при этой постановке должны неизбежно получить числовой, арифметический характер. Окажется, что в данном изобразительном искусстве или в данном произведении изобразительного искусства имеется, грубо говоря, столько-то процентов выразительности, а в данном выразительном искусстве или в данном произведении выразительного искусства столько-то процентов изобразительности. Конкретнее же выйдет так. Разбирая, скажем, картину, исследователь должен будет указать, что такие-то частности ее, такие-то квадратные сантиметры носят изобразительный, а такие-то — выразительный характер. Разбирая симфонию или сонату, исследователь должен будет сказать, что такие-то мелодии, или гармонии, или ритмы, или такты их носят выразительный, а такие-то — изобразительный характер.

Не ясно ли, что необходимо отвергнуть и такую попытку относительного, но механического разделения? Ведь эта попытка приводит в выводу, что изобразительность или выразительность могут избирательно присутствовать или отсутствовать в тех или иных разделах, частях, деталях произведения.

На деле же внутреннее всегда сопутствуется внешним; выразительность немыслима без изобразительности, а изобразительность без выразительности.

Могут сказать, что, например, многие художники пользуются фотографиями, или даже делают свои картины по цветным фотографиям. И что же? Даже в подобных случаях они вкладывают в свою

работу какой-то элемент переживаний, выразительности.

Могут, с другой стороны, сказать, что композитор зачастую пишет музыку, вовсе не думая о том, что она изображает. Пусть так! Но как бы ни было направлено инстинктивное творчество композитора, обойтись без изобразительности он, все-таки, не в силах.

Нам остается рассмотреть возможность такого разделения искусств на изобразительные и выразительные, которое не было бы ни абсолютным, ни механическим.

Подобное разделение возможно, и оно должно строиться на диалектических основах, не прибегая к разрыву или дозированию изобразительности и выразительности. Согласно такому разделению (и в самой краткой формулировке) изобразительные искусства будут отличаться от выразительных тем, что первые выражают изображаемое, а вторые изображают выражаемое.

Для того же, чтобы лучше понять существо различий между теми или иными искусствами, следует вернуться к характерным качествам изобразительности и выразительности, которые мы разобрали в первых трех главах.

Мы видели, что изобразительность, помимо всего прочего, решительно отличается от выразительности самыми масштабами своего проявления и осуществления. Выразительность, как было показано, теснейшим, непосредственным образом связывается со сферой душевной деятельности человека. По мере перехода от человека к животным, растениям и, наконец, к неживой природе — выразительность теряет непосредственный характер, становится слабо, скрыто, ограниченно проявляющейся или переносной, метафорической, основанной на

ассоциациях или аналогиях¹. Напротив, изобразительность может пользоваться, как объектом, в равной степени любыми предметами и явлениями действительности — независимо от того, являются они живыми, или неживыми.

На сказанном основывается и возможность разделения искусств. По преимуществу (именно по преимуществу, а не в абсолютном смысле!) изобразительные искусства суть те, которые наделены особыми способностями изображать предметный мир. Выразительные качества этих искусств всегда бесспорны, но ограничиваются, главным образом, тем, что пространственный характер данных искусств не позволяет им передавать движение, процессуальность, то есть то, что составляет крайне важную сторону выразительности. Напротив, искусствами по преимуществу выразительными должны быть названы те, которые, обладая сравнительно малым, ограниченным диапазоном изобразительных возможностей, связываются, однако, особенно непосредственно с миром человеческих переживаний и имеют дар особенно сильно, наглядно, ярко и з о б р а ж а т ь эти переживания.

5. ЧТО МОЖНО ВЫРАЗИТЬ МУЗЫКОЙ?

Вопрос этот (как и в отношении каждого искусства) требует разделения на два вопроса, а именно: что можно выразить музыкой непосред-

¹ Именно в этом смысле мы говорим, например, о выразительности пейзажей или натюрмортов в живописи. Иное дерево, изображенное на пейзаже, может представиться нам «одиноким», «печальным» — но лишь потому, что оно напоминает одинокого или печального человека. Натюрморт, изображающий гору снеди может представиться нам «говорящим» об алчности и т. п. — но только по ассоциации с действиями человека, способного съесть эту снедь.

ственно и что можно выразить ею опосредованно? Сначала по поводу первого вопроса.

Поскольку музыка пользуется звуками, она способна выражать все, что в жизни выражается звуками. Конечно, такой ответ преднамеренно абстрактен, так как дан в самой общей форме, вне учета наличных возможностей музыки и, особенно, наличных традиций музыкальной практики.

На деле существует немало выразительных звуков, которые в силу своей мощи, сложности, высоты или других причин не отображаются в музыке. Но это, конечно, не значит, что все они вообще не могут в ней отображаться — твердых и нерушимых границ тут нет.

Стремясь охарактеризовать сферу музыкальной выразительности, мы сразу замечаем, что она имеет прочные основы.

Прежде всего, музыка способна очень ярко и глубоко передавать переживания человека — постольку, поскольку они в самой жизни находят звуковое проявление¹. Главным орудием таких проявлений оказывается человеческий голос, неисчислимо разнообразные и разнохарактерные интонации которого способны выражать человеческие чувства, переживания, настроения. Вот эти интонации человеческого голоса музыка способна воплощать в их развитии, чередованиях, контрастах — чрезвычайно сильно и убедительно. В сущности, вся музыка — и вокальная, и инструментальная, и камерная, и симфоническая — насыщена омузыкаленными интонациями человеческого голоса или голосов. Этот факт господства в музыке человеческих голосовых интонаций и обосновывает по преиму-

¹ В жизни человек, даже глубоко переживающий, может молчать. Но в музыке подобного человека можно отобразить только так, как если бы он проявлял свои эмоции звуками.

шеству выразительное существо музыкального искусства. Главную массу голосовых интонаций, отражаемых в музыке, составляют интонации речи, но они широко дополняются интонациями внеречевыми (таковы интонации вздохов, стонов, рыданий, смеха и т. п.). Следует, конечно, упомянуть и выразительные внеголосовые интонации — например, звуки шагов. Выражая через интонации эмоциональную настроенность, тонус, характер, темперамент переживаний, — музыка, конечно, не может непосредственно выразить идеи, мысли, поскольку для выражения их требуются слова, которыми музыка сама по себе не располагает. Музыка сама по себе бессловесна (хотя она широко и последовательно претворяет интонации слов!), и это определяет границы присущей ей выразительности.

Теснейшая и исключительная связанность музыки с выразительностью человеческого голоса подчиняет себе все другие истоки музыкальной выразительности.

Так, например, музыка достаточно широко пользуется интонациями птиц и вкладывает в воспроизведение этих интонаций соответственную выразительность, очеловечивая объект. В известной клавесинной пьесе Дакэна «Кукушка» мы чувствуем слегка меланхолическую, грациозную поэзию крика птицы, который звучит посреди лесных шелестов и навеивает безотчетную грусть. В не менее известной клавесинной пьесе Рамо «Курица» выражен хлопотливый и суетливый «характер» курицы. Вспомним далее (в качестве других музыкальных портретов представителей животного мира) «Полет шмеля» Римского-Корсакова — такой упорный и настойчивый, или рычание львов из «Карнавала животных» Сен-Санса — грозное и раскатистое.

Примечательно, кстати, сказать, что нередко,

придавая интонациям животных человеческие черты, композиторы и исполнители прибегали также и к обратному — пользовались этими интонациями для известного ослабления выразительности музыки. Ярким примером может служить история виртуозной вокальной музыки (в частности, итальянского оперного пения первой половины XIX века). В подобной виртуозной музыке можно обнаружить немало птичьих интонационных элементов (отсюда и выражение о виртуозах вокалистах — «поет, как птица»). Такие элементы придают пению специфический блеск, остроту, пронзительность, за счет которых выразительная человечность пения ослабляется.

Звуки, издаваемые растениями, весьма ограничены и поэтому не смогли послужить для развития сколько-нибудь последовательной системы метафорической выразительности. Надо, впрочем, упомянуть звуки, которые издаются не растениями, как таковыми, а ветром, налетающим на растения. И тут есть одна область звуков — шум леса, — которая много раз послужила поводом для выразительных музыкальных «метафор». Назовем хотя бы шелест леса у Вагнера (в опере «Зигфрид»), Листа (в фортепьянной пьесе «Шелест леса»), Римского-Корсакова (в опере «Сказание о невидимом граде Китеже»).

Среди звуков неживой природы композиторы множество раз находили поводы для метафорической выразительности. Так, в звуках ветра чудились стремительность и безудержность, в звуках ручья — звонкая беззаботность, в звуках моря — величавая мощь, в звуках грома — угроза. Примеры выражения этих образов в музыке весьма многочисленны — каждый легко вспомнит хоть некоторые из них.

Видя обширные возможности непосредственной музыкальной выразительности, тем более следует понимать, что эти возможности строго ограничены областью звукового.

Музыка чутко и правдиво передает оттенки интонаций человеческого голоса. Но можно ли при посредстве музыки выразить человеческое лицо, человеческую руку, ногу, спину? Конечно нет — по той простой причине, что нос или брови, щеки или лоб, локти или икры не звучат в жизни, а если и звучат, то звуки, ими издаваемые, не дают сколько-нибудь ясного о них представления.

Тут основная причина так называемой неопределенности музыкальных образов. На основе зрения мы получаем об окружающем мире очень целостные представления, на основе слуха только отрывочные и неполные. Это потому, что зрительные впечатления универсальны, а слуховые единичны и разрозненны. Например, смотря на человека, мы видим его лицо и всю фигуру, видим, во что он одет, какую позу принимает. Но, слушая человека, мы воспринимаем только его голос и кое-какие шумы от жестов, шагов и прочих движений. Смотри на пейзаж, мы улавливаем в нем множество деталей, сливающихся в целое, а при слушании пейзажа до нас доходят лишь разрозненные звуки, не дающие ясного представления о целом; в тихую же погоду пейзаж может быть и вовсе молчаливым, почти ничего не дающим слуху. Недаром слепым гораздо труднее ориентироваться в окружающей действительности, чем глухим.

Выводы из этого естественны и неуклонны. Если звуковые впечатления от действительности разрозненны, отрывочны, лишены цельности, то музыка, основанная на слуховых впечатлениях, также не может давать цельных в своей отчетливой предмет-

ности образов. Музыка, по сравнению с живописью, лишена наглядности, образной универсальности — подобно тому, как слух лишен этих же качеств в отличие от зрения. Если живопись «глуха», то музыка «слепа». Однако справедливость требует добавить, что музыка имеет по сравнению с живописью преимущество, которым не обладает слух по сравнению со зрением: ведь образы живописи застылы, как бы сосредоточены в одном мгновении, тогда как образы музыки способны развиваться во времени, как развиваются все явления жизни.

Выше мы говорили только о непосредственных (звуковых) выразительных возможностях музыки. Есть у нее, конечно (как у всякого искусства), и опосредованные выразительные возможности.

Эти последние обусловлены обширной областью ассоциаций и аналогий. Всякий нормальный человек имеет широкий опыт восприятия жизни различными чувствами, опыт синтетического склада. Такой опыт позволяет домысливать, дополнять в восприятии впечатления, даваемые отдельными чувствами. Допустим, что мы слышим ласковый, нежный голос, правдиво и искренне выражающий душевные чувства. Мы вправе представить при этом, что на лице уговорящего выражены аналогичные эмоции. Или — до нас доносится тихий, едва слышный шелест прибоя. Мы можем заключить, что поверхность моря сейчас спокойная, гладкая.

Другие примеры. Мы видим в бинокль, что человек бурно жестикулирует, быстро открывает и закрывает рот; мы вправе решить, что он кричит. Или мы видим издалека взволнованную, покрытую гребнями поверхность моря, белую кайму прибоя; мы заключаем, что море должно шуметь, рокотать.

Это — ассоциации. А вот примеры аналогий, не обязательных, но весьма вероятных: мы слышим грубый, громкий голос и примысливаем, что его обладатель человек внушительных размеров; мы видим большого, массивного человека и решаем, что он должен обладать сильным голосом.

Таковы основы опосредованной выразительности, которая имеет в музыке (как и в других искусствах) большое значение, расширяет и обогащает содержание образов. Выразительность чисто музыкальная, пользующаяся звуками, может вызывать и, как правило, вызывает множество ассоциаций и аналогий (как общезначимых, так и личных), связанных не только со зрением, но зачастую и с обонянием, осязанием, вкусом. Слушая в музыке некоторые характерные звуки рассвета (пастушеский рожок, пение птиц), мы можем представить и краски восхода солнца, и свежесть утра; воспринимая звуки моря, мы можем как бы ощутить даже запахи морского простора, даже вкус соли на губах.

6. ЧТО МОЖНО ИЗОБРАЗИТЬ МУЗЫКОЙ?

После всего сказанного выше ясно, что музыка изображает то же, что и выражает, — поскольку изображение есть внешняя сторона, внешнее проявление выражения. Ясно также, что подобно непосредственной и опосредованной выразительности существует соответствующая ей непосредственная и опосредованная изобразительность.

Неразрывная связь выразительности и изобразительности далеко не всеми осознается. Механическое разделение выразительности и изобразительности нередко оказывается причиной серьезной

путаницы в эстетическом понимании существа музыки.

Зачастую говорят так: музыка способна выражать и изображать. Выражает она человеческие чувства, настроения, а изображает внешний мир, природу. При таком суждении неизбежно образуется дурное, безвыходное противоречие, суть которого вскрыть нетрудно. Если музыка только выражает, но не изображает человеческие чувства или настроения — значит она является искусством без образов, лишенным материального воплощения содержания. В таком случае содержание музыки могло бы доходить до слушателей только какими-то таинственными, неизвестными и нематериальными путями. Если, с другой стороны, музыка только изображает, но не выражает внешний мир, природу, то эти сферы должны быть представлены в музыке механическими снимками действительности. Таким образом, музыка оказалась бы искусством, состоящим из двух различных и неравноценных частей: большой доли выразительности и небольшой — изобразительности. Нелепость подобной трактовки музыки очевидна.

Согласно другим взглядам, пытающимся глаже свести концы с концами, музыка — всецело выразительное искусство и изобразительность ее также подчинена выразительности. Но и при этом взгляде остается неясным, каким образом выразительность музыки обнаруживает себя; к тому же изобразительность все-таки оказывается механическим придатком музыкального искусства.

Неверно также определение, согласно которому музыка обладает широчайшими возможностями выразительности и узкими возможностями изобразительности. На деле выразительность музыки имеет те же границы, что и ее изобразительность.

Чтобы убедиться в этом, следует хотя бы очень бегло вновь обозреть круг выражаемого и изображаемого музыкой.

Музыка хорошо и полно выражает человеческие эмоции, душевные движения человека — печаль, радость, ласковость, нежность, властность и т. д. и т. п. Но она столь же хорошо и полно изображает их. Что значит изобразить в музыке (музыкой) грусть или радость? Это значит облечь их выражение в конкретную форму мелодических интонаций, ритмов, гармоний, тембров. Слушая подобную музыку, мы говорим, что она выражает грусть или радость — поскольку в основе ее лежат внутренние стимулы данных чувств. Вместе с тем, мы говорим, что такая музыка изображает грусть или радость — поскольку ее мелодические интонации, ритмы, гармонии, тембры конкретно воплощают эмоции грусти или радости, похожи на соответственные воплощения грусти или радости в звуках внемузыкальных, в звуках человеческого голоса прежде всего. Если мы улавливаем в какой-либо музыке вскрики восторга или стоны горя — это значит, что подобные вскрики и стоны напоминают соответственные им вскрики и стоны в самой жизни. Если мы считаем, что какая-либо музыка подобна тихой, задушевной беседе — это значит, что ее звуки претворяют звуки такой беседы в жизни. А, следовательно, выражая, музыка всегда изображает, изображая же — выражает. Пейзаж моря в музыке, щебетание птиц — изобразительны с одной стороны и выразительны с другой.

Нам скажут, что музыка не может изобразить очень многого даже в человеке. Она не в силах, например, непосредственно изобразить человеческое лицо, формы человеческого тела, жесты, взгляды. Бесспорно. Но она как уже указывалось выше, не

может их и непосредственно выразить. Что же касается ассоциаций, аналогий, то в данном плане они равно присущи как выразительности, так и изобразительности. Выражая волевые интонации, музыка дает нам возможность примыслить выразительность жестов, осанки, походки. Но это неотделимо от примысливания целостного образа объекта, которое основано на изобразительности волевых интонаций.

Нам скажут, далее, что музыка неспособна непосредственно изобразить стул, стол, одежду, цветок, скалу, стакан, стену и бесчисленное количество других — не звучащих или не характерно звучащих предметов. Совершенно правильно. Но ведь музыка не в силах такие предметы и непосредственно выразить.

Изобразительность и выразительность в музыке неразлучны, едины.

Естественно встает такой вопрос. Если непосредственная выразительность музыки неразрывно связана с областью слышимого и если эта область по сравнению с областью зримого очень ограничена, то почему же мы все-таки признаем и даже подчеркиваем выразительное могущество музыки?

Суть в том, что будучи ограниченной предметно, выразительность (а, следовательно, и изобразительность) музыки, вместе с тем, очень сильна. Нельзя забывать, что голос в человеческой жизни является исключительно мощным орудием выразительности, орудием общения людей между собою. Да и вообще слуховые впечатления сильнее действуют на восприятие, чем зрительные. Воздействие музыки отличается, соответственно, большей энергией, оно чрезвычайно аффективно — при всей ограниченности (и, в результате этого,

неопределенности) своего предметного содержания. Музыка способна волновать, захватывать, увлекать в гораздо большей степени, чем живопись или скульптура. Тут сказываются, конечно, не только аффективность слуховых впечатлений, но и преимущества музыки как искусства, передающего движение, развитие. Но если даже сделать зрительные впечатления в искусстве движущимися, развивающимися — аффективность их воздействия все-таки будет уступать аффективности впечатлений слуховых. Это качественное преимущество музыки и делает ее выразительность столь действенной, тогда как в количественном отношении, в универсальности, в широте охвата явлений выразительность музыки весьма уступает выразительности изобразительных искусств.

Крайне важно видеть и понимать, что развитие, углубление, расширение выразительности музыки может быть достигнуто только за счет развития, углубления и расширения ее изобразительности. Вся история музыки наглядно свидетельствует об этом.

7 КАК ОБОБЩАЮТСЯ ФАКТОРЫ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ В МУЗЫКЕ

Эстетики-идеалисты не раз пытались «обосновать» независимость музыки от жизни тем, что музыкальные звуки совершенно отличны от звуков действительности. Они противопоставляли бесконечному высотному и тембровому разнообразию, хаотичности звуков, возникающих в природе и в жизни вообще — строгую упорядоченность музыкальной системы, например, европейской, имеющей по двенадцати высотно фиксированных ступеней в октаве. Если самый факт такого различия бесспорен,

то толкование его часто оказывалось в корне ошибочным.

Упорядоченность музыкальной системы вовсе не указывает на то, что она оторвана от прообразов действительности, но свидетельствует лишь о том, что музыкальное мышление человека прибегает к обобщениям, пользуется логикой, способной охватить и систематизировать пестрое разнообразие явлений и процессов.

Поясняющие примеры напрашиваются. Известно, что интонации человеческого голоса в жизни не следуют музыкальным интервалам и пользуются свободными соотношениями высотностей. Тем не менее, при посредстве двенадцати ступеней гаммы можно выразить разнообразнейшие интонации человеческого голоса, их переходы, контрасты, оттенки. Известно, далее, что завывания ветра основаны на непрерывной шкале звуков. Но в музыке эти завывания очень наглядно и убедительно передаются хроматическими гаммами. Известно, наконец, что звучание морских волн имеет чрезвычайно сложный акустический состав. Однако случаи весьма ярких образов моря в музыке многочисленны — они доказывают, что гораздо более простыми, обобщающими звуковые соотношения средствами можно достигнуть сильного выразительного и изобразительного эффекта.

Иногда говорят, что, например, живопись отличается от музыки способностью давать вполне натуральные образы действительности, тогда как музыке подобные образы несвойственны. Такие утверждения ошибочны. Они упускают из вида, что живописи присущи свои упрощения, свои обобщения, свои условности. Так, например, произведения живописи превращают трехмерность пространства в двухмерность картины, лишают объекты движе-

ния, резко меняют реальные соотношения красок и освещенностей, отбрасывают множество деталей. И если наглядность живописных образов, их предметная отчетливость очень сильно и качественно превосходят наглядность и отчетливость музыкальных образов — то вовсе не потому, что последние слабо связаны с прообразами жизни, а только вследствие универсальности зрительных и разрозненности слуховых реальных впечатлений (см. выше).

Различные проявления и стороны, различные области музыки показывают, как обобщенность может получить в ней большее или меньшее развитие.

Так, например, многие ударные инструменты даже не имеют определенной высоты звука. Поэтому, скажем, удар большого барабана способен имитировать различные явления действительности (гром, выстрелы) со значительной натуральностью. Напротив, инструменты с интонацией определенной высоты (духовые, струнные) уже прочно привязаны к ладу, гармоническому строю — но и на них возможны заметные интонационные отклонения. Наконец, инструменты со строго фиксированной интонацией (фортепьяно, орган) вовсе освобождаются от интонационной «свободы», но зато получают особенно стройную логику соотношения звуков.

Аналогичные различия мы наблюдаем и в характере самой трактовки композиторами интонационного материала музыки. Наиболее заметное и решительное различие выступает тут между речитативом и мелодией. В речитативе музыкальные интонации уже подчинены ладовой системе, но они еще не имеют той упорядоченности и стройности, того законченного рисунка, как в мелодии. Поэтому

речитатив «натуральнее» мелодии, ближе к интонациям человеческой речи, как таковой. Это, однако, не значит, что в мелодии связь с речевыми интонациями исчезает. Напротив, она сохраняется; но речевое получает в мелодии более обобщенные черты, оказывается более стройно и пластично трактованным.

В музыкальных произведениях мы постоянно встречаем сопоставления, чередования, контрастирования и слияния музыкальных интонаций, имеющих различную степень обобщенности и отвлеченности.

Контингент всех этих интонаций весьма широк и разнообразен, классификация их представляет очень значительные трудности. Во всяком случае, необходимо отметить, что как тенденция натуральности, так и тенденция обобщения имеют свои положительные и свои отрицательные стороны.

Музыкальная звучность не может сохранить связь с реальностью, со звуковыми прообразами во все утратив сходство с ними (хотя это сходство и является условным).

Глядя одновременно на живого человека и на живописный портрет его, мы можем указать множество как будто самых разительных различий между ними. Человек состоит из плоти и крови, он живет и движется в трехмерном пространстве. Портрет же не имеет жизни и объема, он недвижим и порою состоит всего лишь из нескольких мазков краски. И, однако, если портрет правдив — мы улавливаем сходство между ним и оригиналом.

Соответственно музыкальное звучание может быть в целом ряде своих показателей весьма далеко от прототипа и все-таки живо напоминать его. На этом пути возможны два полюса.

С одной стороны, композитор волен, следуя

своим слуховым наблюдениям, больше и больше приближать музыкальное звучание к реальному, делать первое как бы копией второго. Но тут встает серьезнейшая опасность натурализма: делаясь особенно натуральным, музыкальное звучание утрачивает свою обобщенность, свое место в стройной музыкальной логике, становится антихудожественным.

С другой стороны, избегая натурализма, композитор может добиться крайней абстракции музыкальных звучаний. В этом случае от опасности натурализма не остается и следа, отвлеченность музыкальной логики строго соблюдается; но зато звучания утрачивают жизненность и всякую определенность. Они начинают казаться «чисто музыкальными» — так как интонационные связи с жизнью сохраняются в них только по инерции, а не в силу сознательной тенденции.

8. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОТБОР В МУЗЫКЕ

Выше мы говорили, что круг звучаний, отражаемых и претворяемых музыкой, не может быть механически ограничен. Ведь если какое-либо реальное звучание слишком сложно по акустическому составу или слишком высоко для воплощения средствами современной музыки — не возбраняется изобрести новые инструменты для его воплощения.

Однако выбор тех или иных средств сплошь и рядом ограничивается эстетическими критериями, эстетическими требованиями.

Так, например, при посредстве особых сочетаний наличных инструментов или путем привлечения новых инструментальных факторов можно создавать звуковые эффекты работы машин, пыления паровоза, грохота разгружаемых камней. Но подобные

или аналогичные им эффекты не приемлются реалистической музыкой или занимают в ней очень скромное место.

Если же образ машины подчиняется эмоциональному содержанию, если он глубоко очеловечивается — выражение его средствами музыки становится не только приемлемым, но и художественно полноценным. Вспомним, для примера, «Попутную» Глинки с ее звукописью поезда, которая послужила образцом для ряда дорожных песен советских композиторов (Дунаевского, Соловьева-Седого).

Кстати сказать, образы железной дороги могут служить показательным поводом для сопоставления сходств и различий музыки и живописи. И та и другая способны передать впечатления железной дороги, и та и другая неразрывно сочетают выразительность с изобразительностью. Если в музыке поезд не изображен звуками, то он не будет и выражен. Если в живописи изображение поезда лишено выразительности, механично, то оно окажется не художественным, а «фотографическим». Но в живописи изображение паровоза может занимать значительную часть картины и быть дано со всевозможными подробностями без нарушения принципов реализма. А в музыку реалистического склада паровоз входит лишь некоторыми своими звуковыми показателями, всецело подчиненными строю выражаемой эмоции. Правда, выбор этих показателей может быть очень смелым, причем смелость не нарушит художественности. Так, например, в музыкальной картине поезда из кинофильма «Первая перчатка» Соловьев-Седой пользуется аккордом из двух малых терций и чистой квинты для меткой звукописи «фальшивого», нестройного паровозного свистка; в своей песне «Студенческая»

тот же композитор очень правдиво передает вначале стук колес, а затем даже лязг несущегося состава (путем диссонирующих столкновений созвучий дисканта с басом). Но все это — яркие детали, которые лишь оттеняют основной мелодический образ дорожной эмоции. Там, где живопись легко опирается на универсальность зрительных впечатлений (паровоз и поезд обозримы в целом и в частях), музыка не может ограничиться разрозненностью, единичностью впечатлений слуховых. В случае попытки композитора построить образ паровоза из монтажа свистков, пыхтений, скрипов, ударов (так поступил Онеггер в начале своей симфонической картины «Пасифик № 231») — ничего, кроме натуралистического эскиза не получается, а паровоза, как целого, все-таки нет. Снова приходится вспомнить диалектическое различие изобразительных и выразительных искусств: первые выражают изображаемое, вторые изображают выражаемое.

Принцип эстетического отбора имеет, конечно, глубокий, огромный смысл не только применительно к внечеловеческой области звуков, но и к области звуков, издаваемых человеком. Не все, что говорит человек, служит достойным материалом художественных произведений слова. Соответственно, не все интонации человека обладают в потенции музыкальными художественными достоинствами.

Правда, много дополнительного простора дает тут юмор. В качестве примеров можно указать грубые и, тем не менее, подлинно художественные интонации пьяных — в песне Варлаама «Как едет ён» (из оперы «Борис Годунов» Мусоргского), в «Песне пьяных» (из музыки Хренникова к комедии Шекспира «Много шума из ничего»). Но такого же рода интонации, трактованные всерьез, как

эстетический образец, а не как колоритная бытовая частность, могли бы нарушить художественное благородство музыки, сделать ее вульгарной и низменной.

Одним из случаев отступления от принципов строгого и взыскательного эстетического отбора можно считать то, что чаще всего именуется в музыке иллюстративностью. Примерами последней могут служить различные фрагменты симфонических произведений Рихарда Штрауса (пожалуй, особенно богата моментами иллюстративности «Альпийская симфония»).

В случае иллюстративности выразительность не попросту замещается изобразительностью (как некоторые думают), но имеет место нарушение их естественного единства. При этом выразительность ищет такие изобразительные формы, которые не могут обеспечить ее полноценное, максимально плодотворное проявление. Представим себе, что человек поднимается в гору и созерцает на своем пути множество картин природы. Они разнообразны по своему виду и по своему звучанию, вызывают в душе разнообразные эмоциональные отклики, которые могут быть в жизни выражены различными интонациями речи, восклицаниями, междометиями. Если композитор при этом чутко, внимательно претворяет впечатления внешнего мира и развивает их на основе интонаций, вызванных переживанием слышанного (и виденного) — создаются основы для целостного музыкального образа. Если же композитор пытается подчинить выразительность изобразительности — начинает господствовать иллюстративность. В первом случае мы имеем единство выразительности и изобразительности на основе присущего музыке примата выразительности. Во втором случае и единство и примат нарушены, му-

зыка стремится не изобразить выражаемое, а выразить изображаемое — то есть неправомерно присваивает функции живописи.

Под конец следует отметить, что те или иные виды эстетического отбора историчны, как и все явления искусства.

Общезвестно, например, что поэма «Руслан и Людмила» Пушкина или опера «Иван Сусанин» Глинки были в свое время приняты аристократическим обществом как проявления грубого, вульгарного искусства, тогда как теперь мы считаем эти произведения великими образцами художественного вкуса и гармонии.

Подобные обстоятельства не могут, однако, служить оправданием релятивистского взгляда на искусство, утверждающего, что эстетические критерии не подлежат определенной оценке. Как раз история обосновывает такую оценку, поскольку истинным эстетическим критерием в конце концов всегда оказывается критерий, выдвигаемый жизненными требованиями передового общественного развития.

9. СООТНОШЕНИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ В РАЗЛИЧНЫХ РОДАХ МУЗЫКИ

Как известно всем, музыкальными произведениями принято называть не только те, содержание которых исчерпывается музыкой, но и те, где музыка вступает в содружество с другими выразительно-изобразительными факторами. Так, в романах музыка соединена со словом, но романсы считают музыкальными произведениями. В операх музыка соединена не только со словом, но и со сценическим действием во всей его сложности и

многосторонности. Но все-таки и оперы рассматриваются как музыкальные произведения.

Ясно, однако, что можно назвать романс, а тем более оперу музыкальным произведением только игнорируя их действительную синтетичность, исходя (с бóльшим или меньшим основанием) из факта господства в них музыкального начала. По этому поводу следует сказать еще следующее. Во-первых, далеко не во всех произведениях синтетического жанра с участием музыки последняя действительно безраздельно господствует. Есть, правда, оперы, скорее напоминающие симфонии на сцене (таков ряд опер Вагнера), но есть и такие, которые вне сцены теряют чрезвычайно много (назовем хотя бы «Бориса Годунова» Мусоргского или «Кармен» Бизе). Во-вторых, даже самое решительное господство того или иного начала не может отменить синтетичность жанра.

Поэтому применительно к песне, романсу, кантате, оратории, опере, то есть ко всем музыкальным жанрам, соединенным со словом, не приходится говорить о самодовлеющей выразительности и изобразительности музыки, как таковой. Разумеется, синтетичность не отменяет основные качества, свойства, законы музыкальной выразительности и изобразительности. Но эти качества, свойства, законы уже не обладают самостоятельностью, они в большей или меньшей мере направляются и регулируются иными началами, принимающими участие в образовании синтеза.

Смысловое могущество слова занимает в данном плане едва ли не первое место. Мыслители прошлого не раз подчеркивали, что слово придает музыке определенность, которой она не обладает сама по себе. Возражать против этого не приходится, поскольку слово, оперирующее понятиями, крайне

способствует определенности образов не только музыки, но и любого другого искусства. В романсе или опере слово способно так комментировать музыкальные образы, что как бы освещает их, делает особенно отчетливыми. Когда во второй картине оперы «Каменный гость» Даргомыжского Лаура обращается к дону Карлосу со словами: «А далеко, на севере, в Париже, быть может, небо тучами покрыто, холодный дождь идет и ветер дует!» — мы воспринимаем звукопись дождя и ветра с такой определенностью, какой она не имеет без слов. Когда оркестр Глинки в «Балладе Финна» из «Руслана и Людмилы» развертывает перед нами целую историю любовных злоключений волшебника — картины ее становятся особенно наглядными и отчетливыми благодаря словам.

Если синтетические музыкальные жанры (опера, оратория, романс, песня) решительно отличаются составом своих выразительно-изобразительных факторов от жанров музыки бестекстовой, то эти последние в трактовке выразительности-изобразительности далеко не однородны.

Мы знаем жанр так называемой программной музыки. В самом тесном смысле слова программной музыкой именуют такую инструментальную (оркестровую или камерную, ансамблевую или сольную) музыку, которая ставит своей задачей воплотить какой-либо сюжет, нарисовать звуками какую-либо картину, причем этот сюжет или эта картина одновременно излагаются словами (в виде приложенной к музыке программы-комментария). В более широком смысле слова программной музыкой называют и такую, которая хотя и не имеет изложенной программы, но подразумевает ее согласные намерения автора.

Сохранились, например, сведения, что ряд

фортепьянных сонат Бетховена был задуман программно. Известно, что программной является по существу Шестая симфония Чайковского: именно таковой ее считал сам автор, хотя и воздержался от объявления ее программы.

Нельзя не заметить, далее, что видов программной музыки чрезвычайно много. Бывает программность последовательная и непоследовательная, реалистическая и символическая, конкретная и отвлеченная, прямая и условная (метафорическая)

Так, например, сопоставляя программную музыку Берлиоза и Листа, мы видим, что если Берлиоз постоянно стремится к реальной жанровой и пейзажной звукописи, то Лист культивирует программность заметно более отвлеченную. Известно (в другом плане), что творческий спор между кучкистами и Чайковским велся о характере программной музыки. В «Садко» или «Антаре» Римского-Корсакова, во Второй симфонии Бородина мы имеем так сказать «объективную» программность, стремящуюся создавать вневечные образы. И Чайковский вначале отчасти склонялся, под влиянием кучкистов, к такого вида программности (в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта», в фантазии «Буря»). Но в симфониях Чайковского (особенно явственно — с Четвертой) развилась с исключительной яркостью «субъективная», лирическая программность, при которой акцентируется не предметный мир, как таковой, но переживания впечатлений этого мира отдельной личностью, выступающей от имени больших групп людей, от имени общества.

В период острых кризисов искусства при империализме получили значительное развитие различные виды метафорической или чисто условной программности. Так, например, Дебюсси находил возможным называть свои музыкальные произведения

или части их — «Отражения в воде», «Ароматы ночи» и т. п. — произвольно подменяя, таким образом, восприятия одних чувств другими и как бы игнорируя, что музыка, пользуясь звуками, не может непосредственно отражать зрительные или обонятельные впечатления. Имеют место и совершенно условные виды программности; они, скажем, налицо в произведениях Эрика Сати под названиями «Пьесы в форме груши», «Высушенные эмбрионы».

Конечно, род или направление программности непосредственно связаны с мировоззрением композитора, с его эстетическими принципами, с тем, как он понимает отношения музыки к действительности. От всего этого прямо зависит трактовка выразительности-изобразительности в программной музыке. Композитор может, например, строить свои программные образы на основе глубокого изучения звуковой действительности, пытаясь сделать музыкальные интонации наиболее реальными, типичными и наиболее богатыми различными жизненными ассоциациями. Или, напротив, он может руководствоваться случайными впечатлениями, не типичными аналогиями. Наконец, он властен вовсе игнорировать реальные связи предметов и явлений, насиловать их произволом «программных» выдумок. Во всех подобных случаях результаты получаются различные, имеющие различную эстетическую ценность.

Надо лишь помнить, что одно из важнейших положений материализма утверждает: даже при максимальном желании и величайших стараниях уйти от действительности, человек не может осуществить это хотя бы в мыслях. Но если в реалистическом искусстве действительность отражена естественно и правдиво, то в искусстве не реалистическом она получает более или менее искажен-

ное, однобокое или даже вовсе изуродованное отражение.

Так, например, живописец-абстракционист, пытающийся преодолеть конкретность и воспроизводящий на своих картинах линии, зигзаги, кусочки, обломки, кружки, лоскутья — все-таки остается предметным и конкретным; но его предметность и конкретность не идет дальше линий, зигзагов, кусочков, обломков, кружков, лоскутьев. Соответственно, композитор-абстракционист при всех попытках изобретать созвучия, не имеющие ничего сходного с реальными, будет все же затрагивать реальность — даже в самых причудливых проявлениях своей фантазии. Но это будут не закономерные и продуманные, а случайные и непредвиденные связи с реальностью; музыка, претендующая на философскую глубину и возвышенность, может оказаться неожиданной имитацией прозаических шумов!

Весьма существен вопрос о мерах различия и близости так называемой программной и так называемой непрограммной музыки. Общеизвестно, что на свете существует множество инструментальных произведений (симфоний, сонат, квартетов, прелюдий, фуг), не имеющих какой-либо скрытой или явной программы, не претендующих на сюжетность, наглядность и конкретность своих образов.

Как же оценивать эту широчайшую совокупность музыкальных произведений в плане присутствия последним выразительности и изобразительности?

Прежде всего следует, конечно, сказать, что музыка, как и любой другой вид идеологической деятельности, обладает известной самостоятельностью установившихся в ней интонаций, логических фигур, приемов. Можно комбинировать эти интона-

ции и фигуры, пользоваться этими приемами как бы без всякой заботы о содержании. И, разумеется, существует большая разница между композитором, который, владея паличными средствами своего искусства, вместе с тем постоянно соотносит их с требованиями жизни, реальности, и таким композитором, который тщится пользоваться ими совершенно бездумно.

Но большая разница не является, вместе с тем, абсолютной разницей. Даже наиболее формальное использование и комбинирование найденного, личного, имеющегося — все-таки не лишает его каких-то качеств выразительности и изобразительности. Мы находим ведь отголоски былой силы в эпигонском искусстве, находим и черты экспрессии (пусть подавленной, раздробленной, фрагментарной, едва уловимой) в искусстве формальном, низывающем и чисто рассудочно развивающем отдельные элементы.

Это — крайности, но следует понять все многообразие переходных художественных явлений между полюсами максимальной содержательности и максимальной бессодержательности. Следует понять, что подобно тому, как люди в жизни или писатели в книгах, так и композиторы на нотной бумаге могут достаточно широко пользоваться привычными «речениями», оборотами, фигурами. Эти фигуры отнюдь не лишены начисто содержательности, выразительности и изобразительности; гораздо вернее видеть в них черты стершихся, но не исчезнувших образов. Более того — вовсе без примелькавшихся фигур и оборотов не может обойтись ни одно (даже самое выдающееся) произведение — равно как не обходятся без них самые содержательные явления жизни. Надо лишь рассматривать привычное не как нейтральное, бессодержа-

тельное, а как нечто с потускневшим содержанием, которое может ожить, засверкать, вспыхнуть при вдохновенном прикосновении художника. Ведь и в самой жизни мы часто не замечаем многого — когда наше зрение или наш слух равнодушны, пассивны.

В итоге, «непрограммная» музыка, как и «программная», подчиняются общим законам единства выразительности и изобразительности, хотя музыка «непрограммная» в целом отмечена большей обобщенностью, чем «программная».

Важный дополнительный аргумент всеобщности единства выразительности и изобразительности таков.

Воздействие реальности на восприятие человека вообще и художника в частности не ограничивается, не исчерпывается ясно осознанным, а, тем более, разумно систематизированным. Представим, в качестве примера, такой случай. Композитор пишет симфонию, не задаваясь каким-либо программным или сюжетным замыслом. Но он любит природу и все время сочинения симфонии проводит вблизи моря. Симфония написана, и композитор по-прежнему не видит в ней ничего программного. Но разве нельзя предположить, что многие впечатления моря вошли в музыку симфонии, отразились в ней? Конечно, можно и даже необходимо — поскольку каждый истинный художник обладает большой впечатлительностью и чуткостью. И вот несомненно, что «непрограммные» музыкальные произведения насыщены определенными впечатлениями жизни, природы, быта, а мы чаще всего не понимаем и не улавливаем этого!

Вдобавок известно, что те или иные явления природы служат поэтам и писателям постоянными поводами для метафорического обогащения обра-

зов. Говорят же о человеческой душе — она мятежна, как море, чиста, как ручей, свободна, как ветер. Почему же нельзя допустить, что музыкант вправе воспользоваться подобными же метафорами и, например, сблизить образ душевного волнения со звуками и ритмом прибоя, а рисуя беззаботную свежесть эмоций — заставить музыку журчать и струиться? Это не только допустимо, но постоянно имеет место в музыке, хотя музыковедением пока редко обнаруживается.

Если бы мы не знали, что музыка Сонаты-фантазии № 2 Скрябина связана с образами моря, — многие ли исследователи взяли бы утверждать этот факт? Вероятно, очень немногие, да и те встретили бы скептическую или насмешливую критику.

Значит ли это, что образы моря в музыке Сонаты-фантазии Скрябина объективно не отражены? Конечно, нет. Они отражены, наличествуют, но неоспоримо доказать их присутствие очень трудно — ввиду той разрозненности (и, в итоге, неопределенности) слуховых впечатлений вообще, о которых говорилось выше.

Для такого бесспорного установления генезиса различных музыкальных интонаций необходима огромнейшая работа в плане сравнений, сопоставлений (учитывая и типологию и индивидуальные различия) — работа, которая пока никем не была сделана. Надо думать, что кибернетические машины в будущем смогут проделать ее, и тогда всесторонние, разнообразные и постоянные связи музыкальных интонаций с интонациями реальности — звуками речи, природы, быта и т. д. — раскроются во всей своей сложности и, вместе с тем, естественности.

Покуда же наличие этих связей можно с уве-

ренностью утверждать лишь философски. Нет никакого сомнения, что «непрограммная» музыка, как и «программная», черпает свои выразительность и образительность из жизни, развивая затем и на основе традиций и при посредстве новаторства многообразнейшие данные чувственного слухового опыта.

10. ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКИ

В данной брошюре нет никакой возможности осветить даже вкратце основные этапы исторического развития музыкальной выразительности и музыкальной образительности. Можно лишь указать на некоторые основные определяющие и направляющие факторы этого развития.

Наиболее заметным в истории музыки представляется процесс становления ее выразительно образительных средств, как таковых.

На первых этапах истории музыки существеннейшим явился переход от элементов звукоподражаний и звуковоспроизведений к обобщениям. Мы знаем, что движение от непосредственности к осмысляющей абстракции очень заметно в истории первобытного рисунка, первобытной живописи. Первоначальные, очень натуральные зарисовки сменяются примитивными схемами, которые, однако, явились не регрессом, а прогрессом образительного искусства, устремившегося затем к синтезу непосредственности и обобщенности, к завоеванию и утверждению принципов реализма. Соответственно и в истории музыки: примитивно-наивные звукоподражания сменяются культивированием элементарных ладов — порою из двух-трех звуков, — очевидная интонационная бедность которых слу-

жит, однако, залогом позднейшего интонационного богатства — но уже на основе логической системы. Последующее развитие музыки постоянно и насквозь проникнуто живой, плодотворной борьбой противоположных и единых элементов. С одной стороны, музыка упорно и активно стремится овладеть все более широко совокупностью реальных звуков, реальных интонаций. С другой стороны, она настойчиво и неуклонно стремится ввести все эти звуки и интонации в систему музыкальной логики, лада, тональности, формы. То одно, то другое из стремлений порою преобладает и берет верх, но в каждом из этих случаев музыка терпит ущерб. В первом случае начинает преобладать интонационный хаос, во втором случае — холодная рассудочность. Только единство интонационного и логического обосновывает подлинную стройность и гармонию музыкального искусства.

Естественно, что выразительные возможности музыки могут действительно развиваться лишь на основе расширения и пополнения ее изобразительных средств. Одноголосная музыка располагает гораздо меньшими изобразительными средствами, чем музыка многоголосная и поэтому не имеет выразительных ресурсов последней.

На это могут возразить, что простой одноголосный напев порою выразительнее многоголосной пьесы. Совершенно верно. Мы знаем много примеров, когда произведения, пользующиеся сравнительно скромными средствами, выразительнее произведений, использующих богатейший арсенал средств. Так, небольшое лирическое стихотворение Пушкина или прелюдия Шопена представляются нам содержательнее иного обширного романа или объемистой симфонии. Но при подобных суждениях, все-таки происходит парадоксальная подмена

критериев. Ведь мы ценим замечательную миниатюру потому, что она вмещает сравнительно многое в малом, и мы порицаем ложную монументальность за то, что содержание ее безмерно уступает форме. А факт все-таки остается фактом: чем больше средств, тем больше возможностей. В противном случае следовало бы признать расширение и обогащение средств простой погоней за излишествами.

Развитие полифонии впервые позволило совмещать в одновременности ряд голосов и достигать при посредстве этого новых, многопланых эффектов выразительности и изобразительности. Полифония дала возможность воллощать как совмещение и столкновение внешних начал, так и внутреннюю контрастность или борьбу эмоций. Так, например, два голоса в каком-либо музыкальном произведении могут выражать и изображать два враждебных друг другу начала (скажем, силы добра и зла), но могут также показать взаимодействие чувства и воли, эмоции и рассудка в душе одного человека, одного героя.

Когда сформировалась и получила широкое развитие гармония — создались новые богатые ресурсы выразительности и изобразительности. Гармонией (стройной или нестройной, мягкой или резкой, консонирующей или диссонирующей) становилось возможным передавать бесчисленные моменты и оттенки стройности или нестройности жизненных прообразов.

Огромному расширению возможностей выразительности и изобразительности музыки содействовало развитие музыкальных инструментов, инструментальных ансамблей и, наконец, симфонического оркестра.

В силу особой связанности музыкальной выразительности со звуками человеческого голоса музы-

кальные инструменты возытели своей основой чело-вечность интонации, способность подражать человеческому голосу и, вместе с тем, усиливать его до грандиозных порою масштабов. Недаром мы говорим, что скрипка, виолончель, кларнет, валторна и даже рояль «поют» (способность «петь» на фортепьяно считается драгоценным качеством пианиста). С другой стороны, в мощных «голосах» труб или тромбонов мы постоянно чувствуем как бы усиленные человеческие голоса — интонации зовов, вещаний, повелений.

Однако постоянно основываясь на преображении и усилении интонаций человеческого голоса, музыкальные инструменты не ограничились этим. Они дали музыке также специфические возможности отображения внешнего мира. Ведь, например, ни у одного человеческого голоса (или даже у ансамбля человеческих голосов) нет тех способностей звукописать (выражать и изображать) явления природы, какими обладает симфонический оркестр!

При посредстве могучих изобразительных средств оркестра музыка смогла присвоить и ввести в свою выразительную сферу голоса людей-титанов и голоса очеловеченного внешнего мира во всем многообразии его звуковых явлений.

Говоря об органическом, неразрывном единстве выразительности и изобразительности (как внутреннего и внешнего) мы должны помнить, что всякое единство (в том числе и это) может нарушаться, порождая гипертрофию одной из своих сторон.

Что можно назвать гипертрофией выразительности? Эта гипертрофия возникает при игнорировании того факта, что внутреннее можно передать только внешним, что выразить можно только изображая.

Представим себе, что композитор хочет выра-

зять любовь, нежность, ласковость. Если он реалист, то обязательно будет претворять и обобщать в музыке те интонации, которыми в жизни внешне проявляются данные чувства и качества. Но он властен и игнорировать единство выразительного и изобразительного, считать, что все исчерпывается выразительностью, как таковой. В таком случае образ оказывается во власти субъективного произвола, форма отрывается от идеи и мы можем услышать какофонию, которая тшится выразить нежные, ласковые чувства. Очень наглядны подобные случаи в «произведениях» декадентского изобразительного искусства, где, например, безобразное, бессмысленное нагромождение линий называется «Портретом женщины».

Возможна, с другой стороны, и гипертрофия изобразительности. При этом в произведении внутреннее начинает перевешиваться внешним на основе подчеркнутого безразличия к эмоции. Такого рода искусство всегда стремится к тем или иным видам техницизма — «фотографичности» в живописи, пассивным звукоподражаниям в музыке. Так называемая «конкретная музыка», подменяющая творчество записью звуков, представляет предел данной тенденции, стоящей уже за рамками искусства. Но и в менее крайних случаях тенденция дает себя знать. Если при гипертрофии выразительности изображение носит случайный характер, то при гипертрофии изобразительности таким случайным оказывается выражение (поскольку без выражения вообще искусство обойтись не может) Музыка, ограничивающаяся звукоподражанием, все-таки что-то выражает (ибо она создана человеком; даже и в «конкретной музыке» дает себя знать человеческий отбор), — но ее выразительность случайна и хаотична.

Рассматривая историческое развитие выразительно-изобразительных средств музыки, никогда не следует, конечно, отрывать историю музыки от истории искусств и человеческой культуры вообще. Музыкальное мышление развивалось не изолированно, а в тесной связи с другими отраслями человеческого мышления, человеческой деятельности, человеческого художественного сознания. Обогащение музыкальной образности постоянно происходило за счет расширения ассоциаций и аналогий, вызываемых сферами деятельности различных чувств.

Литература предоставляла и предоставляет музыке многочисленные сюжеты, огромное количество образов, она содействует развитию музыкальной программности. Живопись и скульптура очень часто вдохновляли и вдохновляют музыкантов, побуждая их стремиться к возможной наглядности и конкретности своего искусства. Архитектура служила и служит примером стройности и соразмерности, пластики и гармонии форм.

История музыки рисует нам на всех своих этапах как нерушимость единства выразительности-изобразительности, так и живую подвижность, противоречивость этого единства, способного раздвигать, выдвигать на первый план свои отдельные стороны.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Кратко суммируем теперь изложенное выше.

Выразительность чрезвычайно тесно и органично связана с областью человеческой психики, но распространяется по принципу очеловечения (а также в силу единства материи) и на ряд предметов, явлений, процессов внечеловеческого мира. Сущность выразительности — движение от внутреннему к внешнему.

Изобразительность (несмотря на известную нейтральность этого термина) также связана с деятельностью человека и обеспечивает воплощение внутреннего во внешнем, воспринимающемся как предмет для органов чувств.

Выразительность и изобразительность не суть понятия механически внеположные; они находятся между собою в диалектическом единстве. Выразительность искусства реализуется лишь в образе, будучи изображенной. Изобразительность определяет себя в искусстве только через выражение чего-либо.

Разделение искусств на изобразительные и выразительные имеет относительный, но не абсолют-

ный смысл, поскольку искусств только изобразительных или только выразительных не существует. Различие изобразительных и выразительных искусств коренится не в процентной норме изобразительности и выразительности (поскольку во всяком искусстве оба момента присутствуют всегда), а в основных тенденциях сосредоточения на выражении изображаемого или изображении выражаемого.

Музыка, будучи по преимуществу выразительным искусством, способна выражать непосредственно все то, что выражается в жизни звуками, а опосредованно и многое другое — при помощи ассоциаций и аналогий, затрагивающих сферы других чувств и сферу восприятия-мышления в целом. Соответственны изобразительные возможности музыки — то есть реализация в музыкальных звучаниях ее выразительности, музыкальная образность.

Развитие выразительности музыки может быть достигнуто только на основе развития ее изобразительности. Непосредственная выразительность и непосредственная изобразительность музыки ограничены особенностями ее чувственной основы — звуков и слуховых восприятий. Но музыка обладает большой силой выразительности — благодаря аффективности, остро эмоциональному характеру слухового вообще.

Музыка, как и другие искусства, широко пользуется обобщениями и только через обобщения достигает подлинной художественности. Секрет такой художественности заключается в том, чтобы обобщение не переходило в сухую, холодную абстракцию, а стремление к правде и жизненности — в натурализм.

Имея возможность широко пользоваться всевозможными звуками действительности и вызываемыми ими ассоциациями, музыка, однако, прибегает

к эстетическому отбору. Принципы такого отбора не абсолютны, они носят относительный, исторический характер. Но относительность не приводит к релятивизму, поскольку в процессе развития общества прогрессивное искусство выдвигает наиболее полные и ценные образцы художественной правды и красоты.

В различных родах музыки соотношение выразительности и изобразительности проявляет себя по-разному.

Музыка, вступившая в союз со словом (как в песне, в романсе) или со словом и сценическим действием (как в опере), уже не может быть сведена к чисто музыкальным выразительности и изобразительности — поскольку такой союз образует различные виды синтетического искусства.

Но и музыка как таковая может по-разному трактовать единство выразительности и изобразительности, — или следуя их естественному синтезу, или вымачивая какую-либо сторону, культивируя порою сознательность и продуманность, а порою инстинктивность и стихийность. Связь выразительности и изобразительности ни при каких условиях не может быть разорвана, но она может получать естественные, многосторонние или уродливые, односторонние, искаженные формы. Как эта связь, так и эти искажения могут быть до конца раскрыты и показаны только в итоге больших и сложных сравнительных аналитических исследований.

История музыки неопровержимо показывает неразрывность выразительности и изобразительности, показывает, как требования выразительности вызывают развитие изобразительных средств, и как данное развитие открывает перед музыкой все более и более широкие выразительные возможности.

10 к.

КВ. №

ИЦ 0 р. 08 к.

М У З Г И З 1 9 6 2