

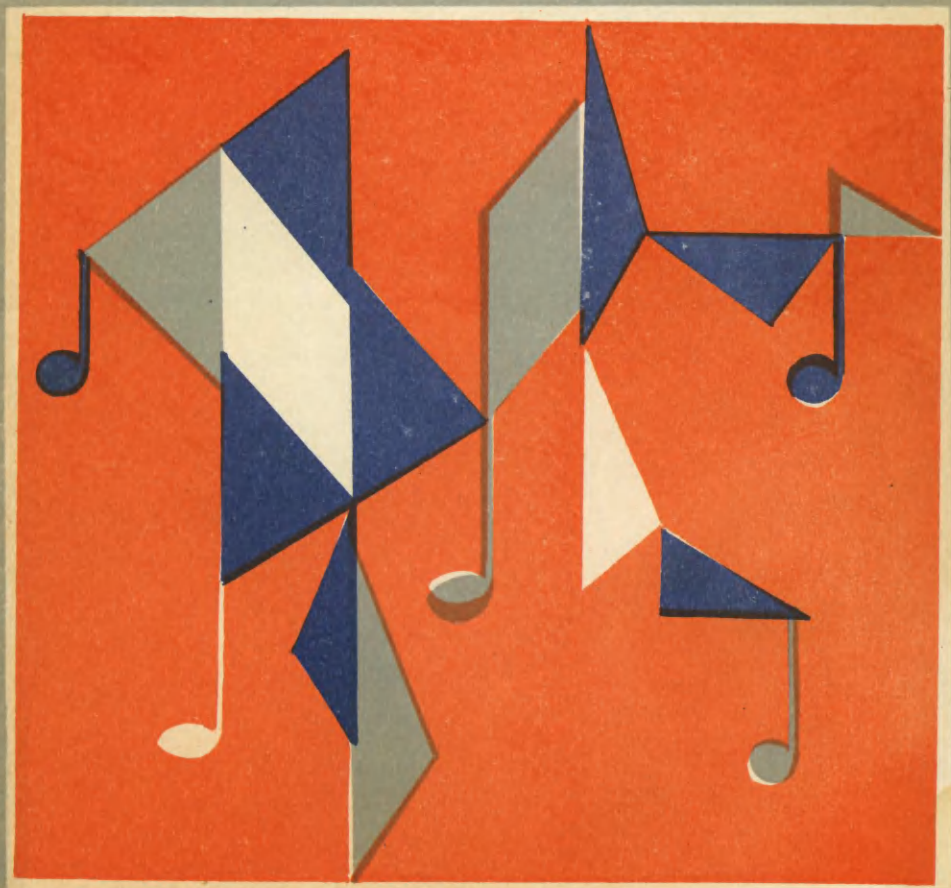
НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

ЗНАНИЕ

4/1972

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

А.Сохор
МУЗЫКА
И ОБЩЕСТВО



А. Сохор

доктор искусствоведения

**МУЗЫКА
И ОБЩЕСТВО**

Издательство «Знание»
Москва 1972

Сохор Арнольд Наумович
С68 Музыка и общество. М., «Знание», 1972.
48 стр. (Новое в жизни, науке и технике. Сер.
«Искусство», 4)

В данной брошюре, написанной известным музыковедом А. Н. Сохором, анализируется социальная природа музыки и ее роль в обществе.

Способность музыки служить действенной социальной силой исстари была предметом острых споров. Неоднократно высказывалось мнение, что поскольку этот вид искусства будто бы не может выразить какие-либо идеи, он обречен стоять вдалеке от общественной жизни с ее заботами, тревогами, конфликтами. Многим, кто думал и писал о музыке, она представлялась тихим пристанищем «чистого искусства», где можно укрыться и отдохнуть от социальных бурь.

Но во все времена существовали и противоположные взгляды на место и роль музыки в обществе, на миссию музыканта. В 1866 году Мусоргский сочинил на собственные слова романс «Семинарист», где изобразил в комическом виде незадачливого бурсака, коему «от беса искушение довелось принять в храме божием». Царская цензура не пропустила ноты романса в продажу. На это событие композитор откликнулся знаменательными словами: «До сих пор цензура музыкантов пропускала; запрет «Семинариста» служит доводом, что из «соловьев, кущей лесных и лунных воздыхателей» музыканты становятся членами человеческих обществ»¹.

Решающее слово в споре о взаимоотношениях музыки и общества сказала сама жизнь. История всех стран и всех эпох, особенно же периодов революционного подъема, полна примеров деятельного участия музыки в общественной борьбе.

Вот уже на протяжении многих веков каждое значительное освободительное движение масс выдвигает свои песни. И они становятся не только рупором идей этого движения, но и оружием в битвах за свободу.

Замечательный образец — «Марсельеза» Руже де Лиля, гимн Французской революции конца XVIII века. Ее слова —

¹ М. П. Мусоргский. Письма, биографические материалы и документы. М., «Музыка», 1971, стр. 119.

это поэтическое претворение тех же самых революционных лозунгов, которые звучали тогда в пламенных речах и воззваниях народных трибунов: «Вперед, сыны отечества! День славы настал! Против нас поднято кровавое знамя тирании. Слышишь, как в полях рычат ее жестокие солдаты? Они идут задушить ваших детей и ваших подруг! К оружию, граждане!...». Напев носит такой же ораторский характер, в нем звучит гордый призыв, слышится маршевая поступь революционных полков.

10 августа 1792 года парижане устремились на штурм Тюильрийского дворца — последнего оплота королевской власти. Вспыхнул жестокий бой. Один за другим падали повстанцы, сраженные пулями охраны. Но зазвучала «Марсельеза» — и будто удесятирились силы штурмующих. Дворец был взят. Людовик XVI свергнут с престола, монархия уничтожена! На следующий день по приказу революционного правительства песня издается тиражом 10 000 экземпляров, и листовки с ее словами и музыкой расходятся по всей столице.

«Марсельеза» звучит в эти годы и на полях сражений республиканской армии против иностранных интервентов. Вот красноречивые строки из донесений революционных генералов: «Я выиграл сражение, «Марсельеза» командовала вместе со мной»; «Без «Марсельезы» я буду всегда сражаться один против двух, с «Марсельезой» — один против четырех», «Пришлите подкрепление в тысячу человек или тысячу экземпляров «Марсельезы».

Рожденная в пламени революции, «Марсельеза» донесла ее идеи и до последующих поколений. С этой песней французский народ вышел на улицы в дни Июльской революции 1830 года и Февральской революции 1848 года, ее пели на баррикадах парижские коммунары 1871 года. «Марсельеза», — сказал Морис Торез, — пламенное выражение революционной воли народа, его подъема, его героизма, она — сама Революция»¹.

Революционное движение в России выдвинуло свои песни. Особенно большое значение приобрели гимны рабочего класса: «Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны», «Красное знамя». В них открыто провозглашаются лозунги пролетарской революции, идеи социализма. Их музыка выражает подъем духа, оптимизм и целеустремленность революционных масс. Эти песни воодушевляли на штурм, на подвиг в решающие моменты битв за свободу.

Особенно отчетливо и широко проявилась огромная общественная роль музыки после Великой Октябрьской социалистической революции. Примером искусства высоких граж-

¹ Большая Советская Энциклопедия, изд. 2-е, т. 26, стр. 381.

данских идей, боевой социальной направленности стало творчество советских композиторов.

...27 июня 1941 года на Белорусском вокзале в Москве, откуда отправлялись эшелоны с войсками на фронт, Краснознаменный ансамбль впервые спел «Священную войну» А. Александрова на слова В. Лебедева-Кумача. Мужественная и величественная, как гимн, призывная, как речь трибуна, эта песня сыграла большую роль в мобилизации народа на борьбу с врагом.

...9 августа 1942 года защитники осажденного Ленинграда вели упорные бои с гитлеровцами. В этот самый день в филармонии впервые в городе была исполнена Седьмая («Ленинградская») симфония Д. Шостаковича. Написанная в первые месяцы героической обороны Ленинграда, она поведала всему миру о непоколебимой вере советских людей в грядущую победу. Седьмая симфония Шостаковича прозвучала в Москве, Куйбышеве, Новосибирске, Ташкенте и других крупнейших городах страны, а также за рубежом — в Лондоне, Нью-Йорке. И всюду эта музыка воспринималась как голос мужества и стойкости нашего народа, как символ его непобедимости. Исполнения симфонии превращались в демонстрацию сплоченности антифашистских сил.

И в мирное время появление нового музыкального произведения не раз становилось большим общественным событием. Одним из примеров служит «Патетическая оратория» Г. Свиридова на слова В. Маяковского. В начале 60-х годов она прошла триумфальным шествием по нашей стране и ряду зарубежных государств. Ее можно было услышать не только в концертных залах: в Свердловске, например, ораторию исполнили сводный хор из 800 человек и оркестр на центральной площади города у памятника В. И. Ленину.

Бесчисленные примеры активнейшего участия музыки в жизни общества неоспоримо свидетельствуют о ее социальной сущности. Она отражает общественную жизнь. Она живет в обществе, участвуя в его преобразовании.

Присущие музыке громадные возможности влиять на духовный мир человека приобретают особое значение в наши дни. Ибо, как отмечалось на XXIV съезде КПСС, строительство коммунизма не может успешно двигаться вперед без всестороннего развития личности, без высокого уровня культуры и общественной сознательности. Вот почему в современных условиях возрастает роль искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных качеств и эстетических вкусов, его духовной культуры в целом.

Свой вклад в осуществление этих задач вносит и музыка. Проследим же, в чем заключается и как себя проявляет ее социальная природа, ее роль в обществе.

ОБРАЗ ОБЩЕСТВА

Музыка не смогла бы занять большое место в общественной жизни, если бы не была способна отражать эту жизнь в своем содержании.

О древнейших произведениях музыки и поэзии — народных песнях — Гоголь писал: «Это народная история, живая, яркая, исполненная красок, истины, обнажающая всю жизнь народа... Камень с красноречивым рельефом, с историческою надписью — ничто против этой живой, говорящей, звучащей о прошедшем летописи»¹.

С развитием профессионального композиторского творчества в создание музыкальной летописи общественной жизни стали постепенно включаться опера, балет, оратория, кантата, симфония, романс, массовая песня и другие жанры.

Прямое обращение к современным темам наиболее характерно для советской музыки, которая с полным правом может быть названа звучащей панорамой нашей эпохи. В ней показаны все наиболее значительные периоды истории Советского государства: революция и гражданская война (например, в Двенадцатой симфонии Д. Шостаковича «1917 год», операх «Тихий Дон» И. Дзержинского, «В бурю» Т. Хренникова, «Семен Котко» С. Прокофьева, песнях Дм. Покрасса, А. Давиденко и т. д.); мирное строительство в довоенные и послевоенные годы (в песнях И. Дунаевского, В. Захарова, М. Блантера и других композиторов, балете «Гаянэ» А. Хачатуряна, оратории «Песнь о лесах» Д. Шостаковича и т. д.); Великая Отечественная война (в Седьмой и Восьмой симфониях Д. Шостаковича, операх «Семья Тараса» Д. Кабалевского, «Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева, «Джалиль» Н. Жиганова, песнях А. Александрова, В. Соловьева-Седого и т. д.); борьба за мир и свободу народов в послевоенные годы (в оратории «На страже мира» С. Прокофьева, балете «Тропюю грома» К. Караева, «Гимне демократической молодежи» А. Новикова, песнях В. Мурадели, С. Туликова и т. д.); современный период строительства коммунизма (в вокальном творчестве Г. Свиридова, песнях А. Пахмутовой, А. Островского, А. Петрова и многих других произведениях различных жанров).

Особое место в советской музыке занимают ораториальные полотна, в которых даны картины нескольких этапов жизни страны, объединенные самой высокой и значительной из современных тем — ленинской («Кантата к 20-летию Ок-

¹ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 8. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 90—91.

тября» С. Прокофьева, «Патетическая оратория» Г. Свиридова, оратория «Ленин в сердце народном» Р. Щедрина и т. д.).

Вместе с тем практика композиторского творчества знает и иную форму связи с современностью, когда актуальные проблемы общественного развития ставятся на материале прошлого.

Русские оперные композиторы XIX века часто обращались к историческим и легендарным сюжетам. Тем не менее в их произведениях выдвинуты вопросы, к которым была прикована общественная мысль их времени. Они говорят о судьбах России в ответственные моменты истории и о сущности подлинного патриотизма («Иван Сусанин», «Князь Игорь»); о роли народа в жизни страны («Борис Годунов», «Хованщина», «Псковитянка»).

Насущные социальные проблемы поставлены и в ряде других опер, так же не связанных сюжетно с современностью. Так, в «Русалке» и «Пиковой даме» раскрыты трагические конфликты, порожденные общественным неравенством, губительной силой денег.

Следовательно, разными путями и методами — то ли непосредственно, то ли косвенно — композитор может выразить в музыке важнейшие идеи современного ему общества. И значительность произведения всегда зависит в большой мере от того, касается ли он основных вопросов общественной жизни, отражает ли ее проблемы. Если перед нами действительно гениальный художник, то, как показал В. И. Ленин в статьях о Толстом, он не может не отразить хотя бы некоторых существенных сторон эпохи, не поставить ее острых вопросов.

Социальная сущность музыкального произведения определяется не только выдвинутыми в нем проблемами, но и тем, с каких позиций они решаются, то есть идейной концепцией автора. Композитор — не бесстрастный, равнодушный регистратор явлений жизни. Все, что становится предметом отражения в его творчестве, будь то события внешнего мира или «движения души», «пропускается» сквозь его мировоззрение и мироощущение, сквозь его отношение к действительности. А отношение это, в свою очередь, никогда не бывает только индивидуальным: оно формируется в обществе в зависимости от условий жизни музыканта, под воздействием идеологических течений, выражающих интересы тех или иных классов и других социальных групп.

В предисловии к своему сборнику «Вопросы социологии музыки» А. Луначарский писал: «Искусство вовсе не есть зеркало, непосредственно отражающее жизнь. Искусство есть сложная функция общественности, в которой действительность преломляется через миросозерцание известных классов, а это миросозерцание классов — через индивидуаль-

ности, на которые ложится печать особого социального места, занимаемого ими в обществе»¹. Эти слова полностью относятся и к музыке.

Связь композиторского творчества с общественной идеологией выступает наиболее открыто, непосредственно в эпохи обострения социальных конфликтов, когда сама жизнь заставляет каждого художника определить свою позицию. Так было, например, в 30—50-х годах XVIII века в Англии, где шла глухая, но ожесточенная идейная борьба вокруг завоеваний недавно завершившейся буржуазной революции. В относящихся к этому времени ораториях Генделя на библейские сюжеты («Самсон», «Мессия», «Иуда Маккавей» и др.) выражены идеи величия народа, гражданской доблести, единства вождей с массами, то есть те идеи, которые отстаивались передовой частью английского общества.

Во второй половине XVIII века, в эпоху подготовки французской революции 1789 года, на знамени идеологов третьего сословия были начертаны просветительские лозунги всеобщего равенства перед Законом, служения Разуму и борьбы с мракобесием, подчинения личных чувств человека общественному долгу. Эти идеи отразились и в творчестве великих композиторов эпохи, прежде всего Глюка (оперы «Альцеста», «Ифигения в Авлиде» и др.) и Моцарта (оперы «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта» и др.). А в период самой революции и последовавших затем наполеоновских войн высокие идеалы свободы, равенства и братства нашли свое отражение в творчестве Бетховена, в его симфониях, увертюрах, опере «Фиделио» и других произведениях.

Ярким образцом связи музыки с передовой общественной идеологией служит творчество композиторов «Могучей кучки», и прежде всего Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина. В их операх и романсах воплотились выдвинутые русским освободительным движением 60-х годов идеи крестьянского демократизма, народолюбия и народовластия. «Не может быть прочной власть, не опирающаяся на поддержку народа», — так можно сформулировать мысль, которая звучит в опере Мусоргского «Борис Годунов». Мечта о грядущем пробуждении и освобождении России аллегорически выражена в романсе Бородина «Спящая княжна». Горячим сочувствием народной «вольнице» дышит сцена веча в опере Римского-Корсакова «Псковитянка».

В наши дни идейная насыщенность и целеустремленность, боевая идеологическая направленность стали неотъемлемыми качествами советской музыки. С огромной силой претворены идеи социалистического гуманизма в творчестве Д. Шостаковича. В кантате «Александр Невский» и опере

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки. Изд. 2-е. М., «Советский композитор», 1971, стр. 117.

«Война и мир» С. Прокофьев воспел героизм защитников отечества. Та же тема, но уже на материале Великой Отечественной войны, решается им в опере «Повесть о настоящем человеке», в Пятой и Шестой симфониях. Все эти произведения образуют грандиозную музыкальную эпопею, пронизанную единой патриотической идеей.

Наше музыкальное искусство, основанное на принципах социалистического реализма, принципах партийности и народности, заключает в себе громадное идейное богатство. Произведения советских композиторов пробуждают у слушателей мысли о величии человека и его высоком назначении, о верности заветам революции, о непримиримости к социальному злу. Поэтому они стали могучей силой в современной идеологической борьбе. К ним тянутся миллионы людей разных стран, находящие в советской музыке источник бодрости, мужества и веры в человека. В этой борьбе идей советские композиторы выступают в союзе с музыкантами социалистических стран, с деятелями прогрессивного искусства Запада.

Таким образом, музыка способна выразить широкий круг социальных идей, которые становятся в искусстве идеями художественными. Некоторые из них имеют более или менее конкретный характер, как, например, патриотическая идея в кантате «Александр Невский», антифашистская идея в военных симфониях Шостаковича. Другие же относятся к более общим и отвлеченным. Так, музыка Иоганна Себастьяна Баха и вслед за ним Гайдна, Бетховена, Брукнера, а в XX веке — П. Хиндемита воплощает мысль о величии Вселенной, о ее внутренней гармоничности, о могуществе разума Человека. Напротив, многие творения композиторов — романтиков XIX века на Западе (Шуберта, Шумана, Берлиоза, Листа, Вагнера, Малера) и экспрессионистов нашего столетия (А. Шенберга, А. Берга и др.) выражают горькое осознание того, что окружающий их мир дисгармоничен.

Всякий раз эти общие идеи обусловлены определенным строем жизни общества и объективно отражают интересы тех или иных его социальных групп. Следовательно, они так же социальные по своей природе, как и более конкретные.

Оба вида социальных идей могут быть претворены композитором различными средствами — как собственно музыкальными, так и при помощи синтеза музыки со словом и другими видами искусства. Музыка «чистая», то есть инструментальная, без текста, программы и сценического действия, отличается, как это отмечалось уже неоднократно, известной многозначностью. Ее эмоциональное значение очень конкретно, но предметное содержание и понятийный смысл могут быть истолкованы по-разному (хотя и в определенных границах). В этом отношении ей, как и другим неизобразитель-

ным видам искусства, — архитектуре, танцу, декоративному орнаменту присуща некоторая отвлеченность.

«Музыка начинается там, где кончаются слова», — говорил Гейне, имея в виду ее способность передать невыразимые словом оттенки чувств. Но там, где музыка доходит до границы своих возможностей в выражении мыслей, снова должны начаться слова. Вот почему, когда необходимо передать более или менее конкретные идеи, музыка охотно вступает в синтез со словом или сценическим действием, позволяющими достичь большей понятийной определенности. Этим качеством и отличаются вокальные и программно-инструментальные жанры, опера, отчасти балет.

Такие же, например, идеи, как гармоничность или дисгармоничность мира, устойчивость или неустойчивость общественных отношений, цельность или разорванность сознания, могущество или бессилие человека, не только доступны «чистой» музыке, но и выражаются ею очень рельефно и полно.

С социальной жизнью музыка связана, однако, не только своим идеологическим содержанием, но и психологическим. Вообще говоря, разделить эти две области, отграничить мысли от эмоций (чувств и настроений) и других психологических явлений можно лишь условно. Во всех видах искусства эмоции выступают как художественно осмысленные, будучи, по выражению известного советского психолога Л. Выготского, «умными эмоциями». И наоборот, мысли в искусстве (и в музыке особенно) — это «прочувствованные», «эмоциональные мысли». И все же выделить психологическое содержание в музыке необходимо, потому что иначе наше представление об отражении ею социальной действительности было бы односторонним, сильно обедненным.

Специфика музыки такова, что для нее в силу ряда объективных причин наиболее близкой сферой духовной жизни человека и общества являются именно эмоции. Отражая явления объективной действительности, композитор одновременно дает их эмоциональную оценку, раскрывая тем самым свои психологические переживания.

Но личность немыслима вне ее общественных связей, она есть индивидуальное проявление социального. Поэтому даже «самовыражение» в музыке приобретает в той или иной мере общественный характер. Проникнув через эмоциональный строй произведения во внутренний мир музыканта — человека особо чуткого, как и все художники, мы можем почувствовать и понять нечто большее: психологию целой социальной группы, ее психологический «тонус» и колорит, присущий ей темп жизни и внутренний ритм.

Общественная психология наряду с общественной идеологией — важнейший компонент содержания всех видов искусства. Роль ее для художника подчеркнута в статьях В. И. Ле-

нина о Л. Н. Толстом, где многократно и настойчиво указывается на то, что великий писатель не только обрисовал положение широких народных масс, не только выразил их идеи и взгляды, но и с замечательной силой передал их настроения и чувства — «психологию крестьянской массы»¹. Пример Толстого ясно показывает, что художник отражает общественную действительность и через психологию того или иного класса.

Для музыки такой путь отражения особенно характерен, ибо она способна передавать общественные чувства и настроения наиболее чутко и ярко. Именно через эмоциональный строй творчества, в котором отразились психологические состояния и процессы, характерные для различных общественных групп, были теснее всего связаны с социальной жизнью своей эпохи все великие музыканты.

Возьмем, к примеру, такие типичные для музыки XIX века темы, как вторжение судьбы («фатума») в человеческую жизнь или недостижимость счастья, на пути к которому возникают непреодолимые, роковые препятствия. Можно назвать десятки весьма разнохарактерных, несхожих между собой произведений, где звучат настроения страха перед судьбой, отчаяния, возмущения ее жестокостью или выражены предчувствия «мировой катастрофы». В этом ряду окажутся и симфонии («Неоконченная» Шуберта, Четвертая Брамса, Четвертая и Шестая Чайковского и др.), и оперы (тетралогия «Кольцо нибелунгов» Вагнера, «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Пиковая дама» Чайковского), и сонаты (Шопена, Листа), и романсы («Без солнца» и «Песни и пляски смерти» Мусоргского).

Исторические и социальные корни трагических «роковых» настроений были различными (в частности, у Шопена они уходили в драматические судьбы национально-освободительной борьбы). Но во многих случаях эти психологические явления были порождены (большей частью неосознанно) одной и той же причиной: уже наступившим или неотвратимо (в самом близком будущем) наступающим капиталистическим строем, а с ним — властью денег, которые воспринимались как слепая, бездушная, безжалостная и неодолимая сила.

Чувства страха перед «неведомо откуда» явившимся «чужовищем капитализма» и протеста против его бесчеловечности были свойственны различным классам и группам общества. В Западной Европе, где капитализм утвердился раньше, эти настроения были присущи прежде всего мелкобуржуазным слоям. В России они охватили громадную массу патриархального крестьянства.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, стр. 21.

В статьях о Толстом Ленин говорит о том, как болезненно, мучительно переживалась еще не проснувшимся для сознательной борьбы русским крестьянством «быстрая, тяжелая, острая ломка всех старых «устоев» старой России»¹, как ярко передал писатель «весь ужас патриархального крестьянина, на которого стал надвигаться новый, невидимый, непонятный враг, идущий откуда-то из города или откуда-то из-за границы, разрушающий все «устои» деревенского быта...»².

Настроения этого класса были отражены и композиторами, и в первую очередь Мусоргским. Хотя в операх «Борис Годунов» и «Хованщина» показаны события XVII века, в их музыке воплощены горе и протест народных масс современной ему эпохи. Иную сторону общественной психологии того же времени воплотил Чайковский. В его операх, симфониях, увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» и других произведениях звучит страстное лирическое чувство, выражающее стремление человека к счастью, к личной свободе, к полному раскрытию и осуществлению своих духовных возможностей. Нам представляется, что здесь себя проявляет свойственный прежде всего городской разночинной интеллигенции «подъем чувства личности, чувства собственного достоинства»³, который Ленин считал характерной чертой русской жизни пореформенной эпохи.

Социально-психологический подход помогает яснее увидеть общественную обусловленность творчества и такого своеобразного художника, как Скрябин. Его симфоническая и фортепианная музыка, созданная в конце XIX и начале XX века, полна порыва и устремленности вдаль, дерзких взлетов и горделивого самоутверждения. В программах собственных сочинений композитор в соответствии со своими субъективно-идеалистическими взглядами истолковывал эти настроения в весьма туманных и отвлеченных понятиях. Но современники Скрябина отчетливо слышали в его творчестве отголоски тех эмоций, которыми жила накануне и во время революции 1905—1907 годов значительная часть русского общества. И чуткий слушатель скрябинской музыки Плеханов (кстати говоря, много беседовавший и споривший с композитором о философии и политике) проникательно заметил (имея в виду философские позиции Скрябина), что «эта музыка представляет собой отражение нашей революционной эпохи в темпераменте и мирозерцании идеалиста-мистика»⁴, а позднее добавил, что она «выразила настроения весьма значительной

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, стр. 39.

² Там же, стр. 21.

³ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 433.

⁴ А. Н. Скрябин. К 25-летию со дня смерти. М.—Л., Музгиз, 1940, стр. 75.

части нашей интеллигенции в известный период ее истории»¹.

Сказанное о роли общественной психологии относится и к современной музыке. Так, творчество советских композиторов не может быть понято до конца в его социальной сущности, если не увидеть в нем наряду с прямым (или опосредованным) выражением идей социализма также и многообразное, чуткое воплощение тех переживаний, какими наполнена жизнь народа. Советская музыка — не только фактографическая, но и своего рода «эмоциональная летопись» его истории. В ней отразились и энтузиазм строителей и защитников нового мира, и героика их борьбы, и напряжение душевных сил, связанное с преодолением трудностей военных и послевоенных лет, и богатый мир лирических чувств. Она рассказывает современникам и потомкам о том, чего нельзя найти в других документах: какими настроениями были окрашены различные периоды истории нашего общества, какие эмоции переживали люди в эти периоды.

Наконец, именно с точки зрения общественной психологии может быть точнее раскрыта социальная природа многих явлений зарубежной музыки XX века. Уход от политики, отказ от современных сюжетов, замыкание в узком мире чисто субъективных, порой весьма неясных, зашифрованных переживаний — все эти черты творчества ряда современных западных композиторов затрудняют его «перевод» на язык идеологических категорий (хотя в целом его опора на буржуазно-индивидуалистическую идеологию ощущается ясно). В психологической же сфере возможен более детальный анализ.

Обратимся для примера к «отцу музыкального экспрессионизма», австрийскому композитору А. Шенбергу (1874—1951). Круг настроений, выраженных в его музыке, довольно широк, разнообразен и не может быть охарактеризован несколькими однородными определениями. Шенберг воплощает временами и порыв, и умиротворенность, и трепетное волнение. Но все же наиболее типичны для него иные настроения, о которых хорошо сказал немецкий композитор — коммунист Г. Эйслер (кстати говоря, ученик Шенберга): «Задолго до изобретения бомбардировщика он выразил чувства людей в бомбоубежище; своей музыкой он неизменно давал понять, что мир был устроен нехорошо... Печаль становится обреченностью, депрессией, отчаяние превращается в истерию, лирика кажется разбитой стеклянной игрушкой, юмор становится гротеском — как в «Лунном Пьеро». Основное настроение — крайняя боль»².

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., Гослитиздат, 1948, стр. 761.

² Избранные статьи музыковедов ГДР. М., Музгиз, 1960, стр. 183, 189—190.

Растерянность, страх перед настоящим и будущим, шоковая потрясенность перед лицом гибели прежних идеалов, острое ощущение «неустроенности» и бессмысленности окружающего общества — такие эмоциональные состояния были присущи отнюдь не одному лишь Шенбергу и выражались не только в музыке. (Достаточно вспомнить хотя бы творчество Кафки.) Это были настроения определенных слоев буржуазного общества первых десятилетий нашего века, а именно той части интеллигенции, которую ужасали циничный прагматизм, пошлость и бесчеловечность как мещанской среды, так и правящих бюрократических кругов, но которая не находила да и не могла найти в силу ограниченности своего мировоззрения выхода из тупика, куда зашло это общество, так как боялась революции не меньше, чем реакции.

Итак, музыка отражает социальную действительность через выражение не только идеологии, но и общественной психологии, причем и идеология, и общественная психология неразрывно связаны в ней так же, как и в самой жизни.

В обществе, разделенном на классы, как идеология, так и социальная психология являются классовыми. Поэтому музыка, подобно искусству в целом, имеет классовую природу. Этому не противоречит тот факт, что нередко она воплощает идеи и настроения, близкие нескольким классам. Так, идеи французской буржуазной революции, отразившиеся в творчестве Бетховена, имели в тот период очень широкое значение, ибо буржуазия как революционный класс выступала в качестве представителя интересов всех прогрессивных сил.

В наши дни высокие социальные идеалы, воплощаемые советской музыкой, находят горячий отклик у демократической аудитории во всех странах.

Кроме того, идейно-эмоциональное содержание искусства не исчерпывается выражением идеологии и общественной психологии. В нем обычно занимают большое место настроения, пробуждаемые природой, любовь и другие интимно-лирические чувства. «По самому существу своему, — говорил Луначарский в связи с творчеством Глазунова, — художник ищет разрешения ряда, так сказать, объективных задач. Десять десятых его эмоциональной жизни — те же, что и у каждого человека. Вот почему произведения искусства, если они чисты и высоки, трогают людей каждой нации и каждого класса»¹.

Вместе с тем всеобщее в эмоциональном мире человека не оторвано от его социального бытия: ведь отношение к природе и понимание любви (не говоря уже о манере чувствовать и выражать свои чувства) различны у представителей разных эпох, наций, общественных групп, точно так же, как

¹ А. В. Луначарский. Цит. изд., стр. 97.

различны их эстетические идеалы, представления о красоте и уродстве, возвышенном и низменном.

В итоге можно сказать, что даже общечеловеческое в музыке имеет определенную социальную, а в конечном счете и классовую направленность.

Поэтому в мире, охваченном борьбой антагонистических сил, искусство нигде не может укрыться от социальных конфликтов, стать надклассовым.

«Вряд ли можно найти художника, который в своих произведениях был бы совершенно чист, т. е. общечеловечен,— продолжал Луначарский.— Для этого среда, в которой живет художник, слишком... полна всяких противоречий»¹.

Итак, содержание музыки в разных аспектах зависит от общества, от его бытия и его сознания. В меньшей степени — вследствие относительной самостоятельности — социальная обусловленность присуща ее форме.

В 20-х и начале 30-х годов некоторые музыковеды пробовали, правда, «вскрыть» классовую сущность гармонии Дебюсси или фортепианной фактуры Листа, но их попытки остались всего лишь печальными памятниками увлечения вульгарным социологизмом, свидетельствами его бесплодности. И все же взгляд на музыкальную форму с точки зрения того, влияют ли на нее какие-либо общественные факторы, возможен и правомочен, ибо самостоятельность ее не абсолютна.

Проблема эта носит слишком специальный характер, да к тому же почти не исследована в музыкальной теории, и поэтому подлежит подробному рассмотрению в научной музыковедческой литературе. Но она интересна и для читателя, не являющегося специалистом, хотя в популярной работе может быть освещена лишь кратко и в самом общем виде.

Форма в музыке (как и вообще в искусстве) имеет две основные функции: она служит, во-первых, материальным воплощением, «закреплением» идеального (духовного) содержания (этой своей функцией — конструктивной — она обращена к автору) и, во-вторых, средством передачи содержания от автора к аудитории (этой функцией — коммуникативной — форма обращена к исполнителю и слушателю).

Первая функция предопределяет бесспорную зависимость формы от тех музыкальных образов, которые составляют содержание произведения.

Предположим, композитору нужно нарисовать конкретные картины быта какой-либо общественной группы в определенный исторический период. Быт этот может быть изображен прежде всего через характерные для него звучания. К ним относятся, например, интонации речи, разного рода звуковые сигналы (воинских фанфар, пастушьих и охотничьих рогов),

¹ А. В. Луначарский. Цит. изд., стр. 97.

звуки, воспроизводящие трудовые процессы (удары молота, шум машин, стук колес), обрядовые звучания (колокольный звон) и т. д. Они воспроизводятся в музыке разных авторов, иной раз — весьма изобретательно, очень «похоже» на действительность (хотя полного сходства с оригиналами быть не может ввиду условностей музыкального языка). Но такое изображение характеризует обычно лишь внешние приметы жизни, ее обстановку, а не сущность, и только по ассоциации может вызвать более содержательные и глубокие представления.

Наряду с этим есть у композитора средство более полной и конкретной характеристики общественного быта. Это — воспроизведение народной и иной бытовой музыки, которая звучит в изображаемой среде.

Произведения народного музыкального творчества и бытовой музыки тоже не могут без оговорок считаться реальными звучаниями самой действительности. Однако у них есть важная особенность: они не только отражают жизнь (как всякое искусство), но и участвуют в ней.

Народная песня (и вообще народная музыка) — это голос самого народа, непосредственное выражение его чувств и мыслей. Как справедливо отметил Чернышевский («Эстетические отношения искусства к действительности»), когда такую песню поют в быту, в практической жизни, и не для других, а для себя, — она становится непосредственным звуковым выражением чувства, подобно эмоционально окрашенной речи.

Аналогичный, хотя и не тождественный смысл имеет исполнение в реальных жизненных обстоятельствах бытовой музыки (песен-романсов, танцев, маршей). Ее нельзя приравнять к народной музыке, в которой воплощены глубочайшие чувства и мысли трудящихся масс. Содержание и назначение бытовой музыки неизмеримо скромнее: она обслуживает повседневные потребности практической жизни, притом не только трудового народа (своя бытовая музыка есть у всех общественных слоев). Но у нее имеется нечто общее с народной музыкой, а именно, к ней также обращаются для того, чтобы выразить настроение, вызванное данными жизненными обстоятельствами. «Домашний» романс, бальный танец или похоронный марш своим звучанием непосредственно воплощают эмоции тех, кто практически применяет их: поет романс, танцует, или шагает под марш. Следовательно, и бытовая музыка участвует — в момент ее исполнения — в реальной жизни.

Эти особенности народной и бытовой музыки и позволяют использовать ее для изображения общественной действительности. Воспроизводя в своем произведении какие-либо конкретные образцы народной песни и бытовой музыки или

же их характерные жанровые признаки, композитор тем самым рисует 'звуковую атмосферу' определенной общественной среды, в которой бытуют эти жанры при реальных жизненных обстоятельствах. Такое изображение вызывает по ассоциации представление о самой среде: о той конкретной бытовой обстановке, для которой характерен данный жанр, и о людях, действующих в ней.

Например, в Четвертой симфонии Чайковского большая философская проблема поисков путей к счастью раскрывается в последовательном изложении и сопоставлении ряда музыкальных образов, имеющих ясную жанрово-бытовую основу. Первая часть начинается темой «рока», носящей характер военной фанфарной музыки. Эта тема возвращается в середине части, прерывая упоительные звучания вальса, которые вызвали в нашем воображении картину бала, и таким образом передается мысль о безжалостном вторжении зловещей судьбы в самые счастливые моменты человеческой жизни. Есть в симфонии и другие зарисовки быта, и они также воплощены с помощью жанров народной или городской бытовой музыки. Таковы «видения» в середине третьей части: подвыпивший мужичок (звучит плясовая песня) и военное шествие (духовой марш). Такова картина массового праздника в финале (торжественный марш-гимн, народная песня «Во поле березонька стояла»).

Конечно, чтобы у слушателей возникли конкретные представления о тех явлениях общественного быта, которые изображены таким способом, он должен быть предварительно знаком с бытовыми жанрами, использованными композитором, знать, с какими обстоятельствами они связаны в самой жизни. Поэтому «жанровая изобразительность» является в какой-то мере условной. Но поскольку народная песня и бытовая музыка — это имеющие свое содержание явления искусства, а не условные знаки, они сохраняют некоторый образный смысл даже тогда, когда у слушателей с ними не связано никаких ассоциаций. Мы можем не знать, в какой жизненной обстановке обычно звучит та или иная народная песня далекой страны и ее звучание не вызовет у нас тех образных представлений, какие возникнут у жителей этой страны. Но это не помешает нам воспринять ее эмоциональный характер.

Значение реальных жизненных звучаний, а также народной и бытовой музыки как материала для профессионального творчества обнаруживается не только при изображении общественного быта. Когда композитор обобщенно выражает настроение какой-либо социальной группы в определенную эпоху, его «язык», как правило, тоже приближается в той или иной степени к характерному для нее строю разговорной речи, к бытующим в ней песенным и танцевальным жан-

рам, типам интонаций и ритмов. Так, в музыке Мусоргского широко представлены интонации русской крестьянской речи, жанры старинной крестьянской песни и пляски, отдельные типичные для нее мелодические и ритмические обороты, особенности ее лада и гармонии. У Чайковского же, в полном соответствии с его миром эмоций и идей, господствуют интонации городского бытового романса, характерные признаки (прежде всего ритмические) вальса и других бытовых танцевальных жанров. Так достигается в музыке социально-историческая конкретность образов, присущая реализму.

Еще в большей степени зависимость формы произведения от общественных условий современной ему эпохи выступает на поверхность, если взглянуть на эту форму со стороны ее коммуникативной функции. Композитор обращается прежде всего к слушателям своего времени, своего общества. И чтобы его восприняли, поняли и оценили, он должен говорить на таком музыкальном языке, который слушателям известен (хотя бы в общих чертах), которым они уже владеют.

Большое внимание уделил этой проблеме крупнейший советский музыковед Б. Асафьев, выдвинувший гипотезу о существовании в каждую эпоху повсеместно распространенных, бытующих музыкальных интонаций, которые находятся у всех «на слуху». Это — интонации и бытовой музыки города, и крестьянского фольклора, и популярных романсов, хоров, оперных арий. Они образуют «устный музыкально-интонационный словарь» эпохи, хранящийся в массовом, общественном сознании.

«Общительность» композиторского творчества определяется его опорой на этот словарь и ориентацией на то восприятие музыки, какое свойственно обществу его времени. Поэтому композитор, создавая произведение даже о далекой эпохе, учитывает особенности современного восприятия — порой бессознательно, а иной раз и вполне сознательно.

Примечателен в этом смысле рассказ С. Прокофьева о том, как он работал над музыкой к кинофильму «Александр Невский»: «Действие происходило в XIII веке и было построено на двух противоположных элементах: русском, с одной стороны, и тевтонских крестоносцев — с другой. Естественным соблазном было использовать подлинную музыку того времени. Но уже знакомство с католическими песнопениями XIII века показало, что эта музыка за истекшие семь столетий настолько отошла от нас, сделалась настолько чуждой в эмоциональном отношении, что уже не могла дать достаточно пищи для воображения зрителю фильма. Поэтому представлялось более «выгодным» дать ее не в том виде, в котором она действительно звучала во времена Ледового побоища, а в том, в каком мы сейчас ее воображаем. Точно так же и с русской песней: ее надо было дать в совре-

менном складе, оставляя в стороне вопрос о том, как ее пели 700 лет назад»¹.

«Направленность формы на восприятие» (выражение Асафьева) проявляется и в композиции произведения: автор так располагает музыкальный материал, так чередует моменты тематизма и нейтрального фона, динамического напряжения и разрядки, ожиданий и их осуществлений, чтобы форма легко воспринималась, «укладывалась на слух».

Частично здесь играют роль психологические закономерности, общие для всех народов. Но, с другой стороны, многие особенности восприятия не универсальны и не вечны, а более или менее различны в музыкальных культурах разных эпох и народов. Совершенно по-разному воспримет форму симфонии слушатель, воспитанный на европейской профессиональной музыке с ее многоголосием, богатой гармонической системой, и житель Азии или Африки, привыкший к мелодически и ритмически развитым импровизационным формам одноголосной музыки. Поэтому композитор фактически (хотя и не всегда осознавая это) ориентируется не на слушателей «вообще», а на определенную публику, на определенный тип восприятия, исторически и социально обусловленный.

С конкретными условиями восприятия и бытования музыки в окружающей композитора среде его творчество связано и по линии жанровой обусловленности. Приступая к сочинению, он должен заранее определить жанр будущего произведения: будет ли это опера или симфония, оперетта или квартет, романс или массовая песня. В выборе жанра автор обычно свободен (если только не выполняет какой-либо заказ). Но далее его свобода уже ограничена объективными требованиями избранного им жанра. В опере необходимы иные выразительные средства, иной музыкальный язык, иные композиционные структуры, чем в симфонии, так как у каждого жанра есть свои традиционные особенности в области не только содержания (сюжет, пригодный для оперетты, вряд ли подойдет для балета), но и формы, стиля.

Откуда берутся эти особенности? Оказывается, что не только в народной и бытовой музыке, но и в профессиональной жанр связан с определенными жизненными условиями, с теми или иными обстоятельствами бытования музыки в обществе. Симфония потому приобрела иные черты, чем опера (и потому предъявляет композитору иные требования), что предназначена для другого состава исполнителей, рассчитана на исполнение и восприятие в другой обстановке: не в театре, а в концертном зале, без декораций, костюмов, сценического действия. Музыкальный жанр, таким образом, есть тип

¹ С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., Музгиз, 1956, стр. 102—103.

произведения, определяемый его жизненным предназначением и обстановкой его исполнения и восприятия, то есть его местом в общественной музыкальной практике. Следовательно, жанр выступает как одно из важных звеньев, соединяющих композитора с общественным восприятием и бытованием музыки.

Вопрос о влиянии на композиторское творчество условий жизни музыки в обществе приобретает сегодня особую значимость и остроту в связи с бурным развитием радио, телевидения, звукозаписи. Под их воздействием преобразуются старые музыкальные жанры и возникают новые (частично изменяется также музыкальный язык). Массовые средства распространения искусства изменяют привычные обстоятельства исполнения музыки (например, вводят симфонию и оперу в комнату). Они сближают традиционные виды искусства с новыми. Уже родились киноопера, телебалет, радиооперетта и им подобные жанры. Еще более необычные жанры будут, наверное, созданы завтра.

Надо заметить, кстати, что музыка всегда была в некоторой степени связана с наукой и техникой своей эпохи. Непосредственная зависимость сказывалась, однако, лишь в конструировании и производстве музыкальных инструментов. В остальном связь этих разных областей культуры была не прямой, а косвенной, опосредованной. Даже открытия акустики использовались в музыкальном творчестве лишь в той мере, в какой это диктовалось его потребностями, вызванными развитием его содержания.

Сегодня предпринимаются попытки «вывести» новые формы музыки непосредственно из достижений современной техники и точных наук. Например, живущий в Париже композитор Я. Ксенакис создает музыкальные произведения на основе уравнений теории ядерных реакций. Для сочинения музыки различные авторы используют вычислительные машины и другую электронную аппаратуру.

Эксперименты такого рода, направленные на обновление формы в музыке, фактически минуют ее содержание. Поэтому они не приносят подлинного обогащения музыкального искусства. Их современность поверхностна, связь с общественным прогрессом мнима.

Рост науки и техники безусловно вызывает глубокие изменения в обществе. Для музыки наиболее важны те из них, которые касаются общественной психологии и идеологии. Но они-то, по-видимому, не интересуют ни Ксенакиса, ни большинство авторов «электронной музыки». К тому же необходимо помнить, что социальные (а значит, и духовные, в том числе психологические) последствия научно-технического прогресса принципиально различны при капитализме и при социализме. Следовательно, и влияние его на развитие ис-

кусства может рассматриваться только в контексте определенных социальных условий.

Пока что наиболее реальные и общественно значимые результаты воздействия современных достижений науки и техники на музыкальное творчество проявляются в новых музыкальных жанрах, а также в электронных музыкальных инструментах, дающих новые тембры, которые с успехом могут быть использованы композиторами самых разных творческих направлений.

Итак, мы приходим к выводу, что музыкальное произведение, как и все творчество композитора, есть образ того общества, в котором оно возникло. Точно так же история музыки, включая смену творческих течений, методов, стилей и господствующих жанров, формирование и расцвет национальных композиторских школ, образование интернациональных связей музыкальных культур, есть порождение и отражение истории общества.

Конечно, как указывал еще К. Маркс, не существует прямой зависимости между интенсивностью и степенью общественного (в частности, экономического) развития, с одной стороны, и уровнем художественного творчества — с другой. Нельзя также, игнорируя относительную самостоятельность искусства, выводить каждый конкретный шаг в эволюции музыки, особенно ее выразительных средств непосредственно из экономической и политической жизни общества.

Тем не менее музыкальное творчество не развивается целиком имманентно. Изменяющиеся условия жизни различных слоев и классов общества отражаются в их идеологии и психологии, сказываются на их материальных и духовных потребностях и через эти категории влияют на музыку. Так формируется музыкально-исторический процесс.

КОМПОЗИТОР, ИСПОЛНИТЕЛЬ, СЛУШАТЕЛЬ

Музыкальное произведение принадлежит не только композитору. Оно входит в более широкое явление — музыкальную культуру общества.

Понятие музыкальной культуры охватывает целую систему лиц, общественных групп и учреждений, ведущих музыкальную деятельность, различные виды этой деятельности (творчество, исполнительство, распространение музыки, восприятие), ее духовные и материальные условия и, наконец, результаты. Эта система, в свою очередь, входит в художественную культуру общества, его духовную культуру и, наконец, культуру в целом.

Музыкальную культуру можно рассматривать как гигантскую систему коммуникаций. У их истоков стоят создатели

произведений — композиторы, а ведут они к слушателям. Между крайними пунктами располагаются различного рода посредники (вместе с теми средствами «донесения» музыки до слушателей, которые выработало общество). Деятельность всех частей этого огромного «механизма» обусловлена не только его внутренней структурой и собственными свойствами каждой части, каждого элемента, но и могучими социальными факторами.

Такая обусловленность обнаруживается уже на первом этапе музыкально-общественной коммуникации — в творческой деятельности автора.

Мировоззрение и мироощущение композитора, его отношение к жизни и к искусству, наконец, его эстетические и музыкальные вкусы и ценностные ориентации суть индивидуальное проявление идеологии, психологии, системы оценок той общественной группы, к которой он принадлежит. Ибо композитор взращен и воспитан определенной социальной средой, он член общества, сын своей эпохи. Кратко, но ясно сказал об этом Чайковский: «...В своих писаниях я являюсь таким, каким меня создал бог и каким меня сделали воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую»¹.

Самым полным и истинным образом социальная сущность композиторской личности проявляется в результатах творчества. Именно по ораториям Генделя и операм Мусоргского, симфониям Бетховена и Шостаковича можно вернее всего судить о том, в какой громадной степени общество воздействует на внутренний мир композитора.

Но в известной мере о личности любого художника говорят и такие данные, как круг его интересов, общественная деятельность и, наконец, высказывания, раскрывающие его понимание проблем социальной жизни и взгляды на задачи искусства. Эти биографические характеристики никоим образом не заменяют творческих, но служат ценным дополнением к ним.

Для подавляющего большинства великих композиторов разных эпох была типична глубокая заинтересованность в тех вопросах, какими жило современное им общество. Так, Бетховен с молодых лет внимательно следил за общественными событиями эпохи и не раз выражал свое отношение к ним и в высказываниях, и в поступках. С энтузиазмом отнесся он на первых порах к Наполеону Бонапарту, видя в нем полководца революции, выдвинутого народом. Ему композитор решил посвятить свою Третью симфонию. Но в 1804 году, когда произведение было уже закончено, пришло известие о том,

¹ П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., Госкультпросветиздат, 1951, стр. 169.

что Наполеон провозгласил себя императором. «Этот — тоже обыкновенный человек! Теперь он будет топтать ногами все человеческие права, следовать только своему честолюбию, он будет ставить себя выше всех других и сделается тираном!»¹ — воскликнул Бетховен и в ярости разорвал заглавный лист партитуры с посвящением Бонапарту. Симфония стала именоваться Героической.

В конце жизни, наблюдая торжество реакции в Австрии и во всей Европе, Бетховен не раз высказывал в откровенных беседах настолько резкие суждения о Меттернихе и Священном Союзе, что один из друзей предостерег его: «Вы умрете на эшафоте!»

Постоянный живой интерес к окружающей социальной жизни, к борьбе политических, религиозных, этических и эстетических идей в обществе своего времени отчетливо прослепается также в письмах Шумана и Шопена, Мусоргского и Бородина, в статьях и мемуарах Берлиоза и Листа, Римского-Корсакова и Чайковского.

Многие композиторы были не только заинтересованными наблюдателями социальных процессов, но и активными общественными деятелями, выступая в качестве создателей или руководителей музыкальных учреждений, организаций, журналов или как публицисты, критики, лекторы-просветители... Некоторые даже становились участниками политических событий. Так, во время революции 1905 года, Римский-Корсаков открыто поддержал бастовавших студентов Петербургской консерватории, за что был уволен из нее. А через некоторое время он создал оперу «Золотой петушок», одним из идейных мотивов которой стало сатирическое обличение самодержавия, олицетворяемого царем Додоном. «Додона надеюсь осрамить окончательно»², — сообщил композитор одному из своих учеников.

Разумеется, было бы грубой натяжкой утверждать обязательную непосредственную связь между общественными убеждениями музыкантов и объективным смыслом их творческой деятельности. Результат творчества композитора в большой степени зависит и от эстетических воззрений автора, от его творческого метода и в огромной степени от его таланта. Далеко не во всех случаях прогрессивные социальные симпатии того или иного композитора прямо отражались в его сочинениях. И наоборот, передовые музыкально-эстетические установки «уживались» у ряда гениальных

¹ См. А. Альшванг. Людвиг ван Бетховен. Изд. 4-е. М., «Советский композитор», 1970, стр. 193.

² Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. VII. Литературные произведения и переписка. М., «Музыка», 1970, стр. 412.

музыкантов с консервативными общественными взглядами. Такая противоречивость и мировоззрения, и творчества композитора порождается общественными противоречиями эпохи и, отражая их, лишний раз доказывает сложный и многосторонний характер зависимости художника от общества.

Вместе с тем пример целого ряда композиторов говорит о том, что интерес и чуткость к социальным процессам современности, связь в той или иной форме с общественным движением эпохи не мешают, а помогают творчеству, увеличивая его историческую ценность. Вряд ли Бетховен создал бы не только Третью симфонию, но и многочисленные другие произведения, воспевающие героике борьбы за счастье всего человечества, если бы он не был и в общественной жизни страстным приверженцем идеалов свободы, равенства и братства. Другой характер получила бы, наверное, и музыка Глинки, «кучкистов», Шопена, Сметаны, Грига, если бы эти композиторы не были воодушевлены идеалами развития самобытных национальных культур своих стран.

Вопрос о социальной позиции музыканта стоит особенно остро в нашу эпоху грандиозных общественных конфликтов и переворотов. Сегодня, когда столкновение противоположных идеологий — буржуазной и социалистической — приобрело поистине всемирный масштаб, ни один художник, пусть и вопреки своей воле, не в силах остаться в стороне от общественной жизни.

Советские композиторы, как и прогрессивные музыканты других стран, сознательно и активно участвуют в борьбе за мир, демократию и социализм. И в творчестве, и в общественной деятельности они выступают убежденными защитниками и пропагандистами передовых социальных идей, борцами за их осуществление. Шостакович, Хачатурян, Хренников, Свиридов, Кабалевский и многие другие пользуются известностью и уважением в нашей стране и во всем мире не только как композиторы, но и как крупные прогрессивные общественные деятели.

Понимание роли социального начала в личности и деятельности художника растет под воздействием самой жизни и в среде тех зарубежных музыкантов, которые находились долгое время в плену буржуазных идей индивидуализма и аполитичности. Еще недавно для этой среды было весьма характерным высказывание А. Шенберга: «Мы, живущие в музыке, не имеем никакого места в политике и должны рассматривать ее, как нечто совершенно для нас чуждое...»¹. Когда Шенберг познакомился в годы второй мировой войны с Седьмой и Восьмой симфониями Шостаковича, то, назвав

¹ Музыка и современность. Вып. 4. М., «Музыка», 1966, стр. 391—392.

его «великим талантом», все же усмотрел «слабость характера» советского музыканта в том, что он «позволяет политике оказывать влияние на свой композиторский стиль»¹. Однако спустя несколько лет Шенберг сам пошел навстречу острым проблемам современности, написав кантату «Уцелевший из Варшавы», посвященную восстанию в варшавском гетто против гитлеровцев в 1943 году. Тема раскрыта здесь в экспрессионистском ключе, акцентированы настроения мрачной обреченности или религиозного экстаза, но все же примечателен самый факт обращения композитора к событию современной истории.

Многие выдающиеся зарубежные музыканты XX века внесли большой вклад в демократическое движение современности. Это и Б. Барток, резко выступивший накануне второй мировой войны против нацизма и тогда же покинувший Венгрию в знак протеста против фашизации страны. Это и А. Онеггер, примкнувший в середине 30-х годов к антифашистскому Народному фронту во Франции. Особо должны быть выделены такие композиторы, как Г. Эйслер, А. Буш, Л. Ноно, связавшие свою жизнь с рабочим классом, с коммунистическими партиями.

До сих пор речь шла главным образом о субъекте музыкально-творческой деятельности. Но социальная обусловленность не менее ярко обнаруживается также в определении целей и в выборе адресата творчества.

Композитор может ставить перед собой разные цели. Некоторые стремятся лишь к тому, чтобы развлечь публику, усладить ее слух. Другие видят единственную цель творческой деятельности в самовыражении автора. Третьи, подобно И. Стравинскому, считают неправомерной саму постановку вопроса о наличии у музыки задач, лежащих вне ее.

Соответственным образом определяются адресаты музыкального творчества. При чисто гедонистическом понимании своих задач композитор, как правило, ориентируется на людей с поверхностным отношением к искусству и отсталыми вкусами. Когда же он творит только ради музыки или для самого себя, то адресуется узкому кружку ценителей «чистого искусства», а в некоторых случаях провозглашает даже полную незаинтересованность в аудитории, как делал иногда Шенберг.

Через всю историю музыки проходит, однако, и иной взгляд на задачи и направленность творчества. Руководствуясь им, передовые композиторы и исполнители разных эпох обращались к широким демократическим кругам общества, чтобы сообщить слушателям нечто важное и высокое, духовно обогатить их. «Искусство есть средство для беседы с

¹ Музыка и современность. Вып. 4. М., «Музыка», 1966, стр. 384.

людьми а не цель»,— утверждал Мусоргский¹. «Я очень сожалел бы, если бы моя музыка только развлекала моих слушателей, я стремился их сделать лучше»— говорил Гендель². «...Чем больше, чем сочувственнее круг моих слушателей, тем лучше. Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и поддержку»³,— писал Чайковский, ценивший, в частности, оперу именно за то, что этот жанр «роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но, при благоприятных условиях, всего народа»⁴.

Прогрессивную демократическую традицию прошлого продолжают и развивают советские музыканты. Их творческая деятельность устремлена к народу, служит утверждению самых передовых социальных идей нашей эпохи, формированию нового человека коммунистического общества. Свою главную задачу они видят в том, чтобы силами своего искусства содействовать преобразованию общества, торжеству великих гуманистических идеалов. В сознательном и открытом служении этим целям проявляется важнейшее качество советской музыки — ее партийность.

«Мы живем в сложном, бурном, стремительно меняющемся мире,— сказал на открытии IV Всесоюзного съезда композиторов Д. Шостакович.— Этот мир сотрясают социальные катаклизмы, он весь пронизан острейшей идеологической борьбой. Можем ли мы, художники первого в мире социалистического государства, вот уже полвека идущего сквозь грозы и бури в авангарде человечества, можем ли мы быть сторонними свидетелями этой борьбы, влияющей на ход истории? Нет и нет! Все лучшие традиции нашего искусства как в прошлом, так и в настоящем, гражданский нравственный долг повелевают каждому советскому художнику быть в гуще жизни, в центре всех событий нашего великого, неповторимого времени. Наша музыка — это тоже оружие в непримиримой битве идеологий двух миров — социализма и капитализма»⁵.

Необходимый и важнейший из посредников между композитором и слушателем — исполнитель. Сущность его деятельности — не просто в «озвучивании» музыкальных произ-

¹ М. П. Мусоргский. Письма, биографические материалы и документы. Цит. изд., стр. 270.

² См. Р. Грубер, Г. Ф. Гендель. М., Музгиз, 1936, стр. 31.
³ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. 2. М.—Л., Музгиз, 1935, стр. 397.

⁴ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. 3. М.—Л., Музгиз, 1936, стр. 381.

⁵ «Советская музыка», 1969, № 2, стр. 3.

ведений, но в их истолковании, художественной интерпретации, объектом которой служит авторское содержание произведения, т. е. то, что задумал, воплотил в музыкальных звуках и зафиксировал в нотной записи композитор. Воссоздавая в своем истолковании музыки это авторское содержание, исполнитель частично пересоздает его, то есть осмысливает по-своему и преобразует. В каждом исполнении возникает, таким образом, исполнительское содержание, частично видоизмененное по сравнению с авторским. Таких исполнительских содержаний, в принципе говоря, столько, сколько существует разных исполнителей со своими трактовками произведений. Все они — варианты авторского содержания, имеющие, однако, свои пределы, обусловленные объектом интерпретации — произведением.

Исполнительское содержание, то есть характер трактовки произведения, зависит от многих факторов. Громадное значение имеют индивидуальные особенности исполнителя — такие, как его темперамент, волевые качества, личный жизненный и музыкальный опыт. Но многое и весьма существенное определяется социальными качествами его личности, его мировоззрением и эстетическими идеалами, которые, в свою очередь, формируются временем и общественной средой. Исполнитель слышит и трактует произведение как представитель своей эпохи, учитывая ее дух, ее запросы.

Социальная обусловленность исполнительского творчества подтверждается бесчисленными примерами эволюции трактовок одного и того же произведения в разные эпохи, в зависимости от меняющихся исторических условий. Так, на протяжении всего XIX века и начала XX века Шопена большую часть воспринимали (и исполняли) как «цветок» аристократических салонов, подчеркивая в его музыке изнеженность, расслабленность, привнося в нее «дамскую» сентиментальность. Советские же пианисты, начиная с Л. Оборина, В. Софроницкого, Р. Тамаркиной, создали новую традицию исполнения Шопена — мужественную, оптимистическую, подчеркивающую в музыке великого польского классика ее связь с народной почвой, с героикой национально-освободительной борьбы, но при этом не зачеркивающую пленительного изящества его лирики.

Интересны в этом же отношении изменения в трактовке советскими оперными артистками образа Антонины из «Ивана Сусанина» Глинки по сравнению с дореволюционной эпохой. Вот что говорит об этом выдающаяся певица В. В. Барсова: «Лучший образ Антонины на дореволюционной сцене создала Антонина Васильевна Нежданова. Она сумела глубоко вникнуть в музыку Глинки и создать правдивый образ простой русской девушки. Благородная простота, мягкость и чистота облика неждановской Антонины стали образцом для

всех нас, советских исполнителей. Вместе с тем в нашу эпоху борьбы, больших социальных преобразований мы не можем ограничить круг переживаний Антонида только лирическими чувствами.

Антонида близка мне прежде всего тем, что она дочь Сусанина, и на нее как бы падает отблеск его героического подвига.

В ее образ я вплетаю некоторые черты русской женщины, моей современницы, пережившей эпоху гражданской войны и борьбы народа с интервенцией¹. В отличие от композитора исполнитель завершает свой творческий процесс не в одиночестве и тиши кабинета, а «на людях», общаясь непосредственно с аудиторией.

Слушатели оперного спектакля или филармонического концерта не только воспринимают идеи и эмоции, которые выражает исполнитель, они сами излучают «токи», которые не может не ощутить чуткий музыкант на сцене или эстраде. Любой исполнитель хорошо знает, в какой огромной мере успех его выступления зависит от того, идут ли к нему из зала эти «токи», вызывает ли его исполнение сочувственный отклик и встречающую волну эмоций со стороны аудитории.

Следовательно, исполнительская трактовка музыкального произведения определяется не только предварительно сформулированным замыслом артиста, но и непосредственным воздействием публики в момент исполнения. Публика же есть не что иное, как частица современного исполнителю общества, в которой как в капле воды отражаются вкусы, взгляды и запросы этого общества.

Воздействие аудитории на исполнителя не ограничивается, однако, временем концерта или спектакля. Сознательно или бессознательно исполнитель, еще только готовясь к выступлению, уже в какой-то мере учитывает характер публики: либо именно той, которая придет его слушать (если он может предвидеть это), либо в целом публики данной страны и эпохи. Здесь ему помогают и личный исполнительский опыт, и наблюдения над всей музыкальной жизнью общества. Поэтому изменения в репертуаре и стиле исполнения от эпохи к эпохе определяются не только личными устремлениями и пристрастиями отдельных артистов, но и духом времени. В XVIII веке исполнители ориентировались главным образом на узкий круг слушателей аристократических салонов, придворных театров и капелл. И господствующим был «галантный стиль» с преобладающими чертами утонченности, изящества и некоторой витиеватости. Когда же в XIX веке исполнители обрели массовую демократическую аудиторию, выйдя в большие залы, разительно изменился их стиль — он стал гораздо более рельефным, иной раз даже плакатным. Галантный разговор салона сменился речью оратора на площади. Такой была, например исполнительская манера Листа.

¹ В. Барсова. Об исполнении роли Антонида. «Советская музыка», 1952, № 6, стр. 67.

Сегодня формы общения со слушателями исполнителя и композитора стали гораздо разнообразнее и сложнее, чем в прошлом веке. Музыка звучит теперь не только на концерте или спектакле, где выступают живые исполнители, которых публика и слышит и видит. Мы общаемся с исполнительским искусством и посредством радио, телевидения, кино, пластинок, магнитофонных записей — массовых средств коммуникации, рожденных XX веком. О них еще будет речь далее, в связи с новыми условиями восприятия и функционирования музыки. Но уже сейчас можно отметить, что им всем присуща одна общая черта: они отделяют исполнителя в пространстве, а иногда и во времени от публики, делая невозможным, таким образом, прямой контакт между артистом и аудиторией в момент исполнения. Инструменталист или певец, выступающий в радио- или телевизионной студии, снимающийся в кино, записывающийся на пластинку, не только не видит своих слушателей, но и не знает, кто они. Следовательно, в этих случаях нет «токов» от аудитории к исполнителю, исполнитель не имеет определенного адресата.

Однако упрочение в музыкальном быту новых технических средств никоим образом не отменяет социальной сущности исполнительского искусства. Пусть артист не видит и не знает аудитории своего сегодняшнего концерта — ему все равно известна публика его эпохи с ее вкусами и запросами, симпатиями и антипатиями. И на его исполнении неизбежно скажутся объективные требования времени.

Помимо отдельных исполнителей посредниками между композиторами и слушателями служат также различные исполнительские учреждения: концертные организации, музыкальные театры, радио- и телевизионные станции, фирмы звукозаписи, а также критики и популяризаторы музыки. Нет необходимости особо говорить о социальной обусловленности их деятельности — она очевидна. Более того, именно в этих случаях, когда речь идет о различных социальных институтах, связь музыки с обществом выступает наиболее отчетливо.

В более завуалированной форме проявляется она в слушательском восприятии. Здесь мы опять сталкиваемся с отдельными личностями, каждая из которых обладает неповторимой индивидуальностью. Вот почему, как это знакомо каждому, одно и то же произведение может быть воспринято разными людьми совершенно различно. Такая множественность восприятий принципиально неустранима. Да и нужно ли ее устранять?..

И все же эта множественность не бесконечна. Если взять всю совокупность эмоций, вызванных у слушателей одним и тем же произведением, ассоциаций, порожденных им, оценок, которые оно получает, то в них наверняка обнаружится преобладание некоторых общих тенденций.

Прежде всего это связано с общностью объекта. Но существуют и такие особенности восприятия, которые одним только этим обстоятельством не объяснить.

Дело в том, что восприятие музыки, подобно ее созданию и исполнению, есть социальный акт. Даже тогда, когда прослушивание пластинки с записью какой-либо симфонии происходит дома, в одиночестве, человек не выключается из социальной среды. В восприятии индивида незримо участвуют, кроме композитора, исполнители этого произведения, критики, формирующие общественное мнение о нем, и, наконец, все те люди, которые повлияли на его художественный вкус, научили его воспринимать музыку таким, а не иным образом.

Воспринимая в чьем-то исполнении музыку и постигая — в меру своих возможностей (и не всегда адекватно) — ее содержание, слушатель мысленно соотносит его с собственным жизненным опытом, со своими взглядами, представлениями, вкусами, эмоциональными стереотипами. И не просто соотносит, а пропускает через призму своих собственных взглядов и представлений. Авторское и исполнительское содержание превращается в слушательское.

Восприятие музыки — процесс, имеющий несколько стадий и качественных уровней. Один из таких уровней — физиологический: воспринимая музыку, мы испытываем под ее воздействием различные органические реакции. Даже отдельные компоненты музыкального языка — аккорды, ритмические фигуры, мелодические обороты вызывают изменения в частоте дыхания, сердцебиении, токах мозга. Эти изменения могут быть зарегистрированы приборами.

Физиологическое воздействие музыки очень значительно, и оно должно учитываться как в случаях ее прикладного применения, так и тогда, когда произведение звучит в концертном зале. Однако органические реакции слушателя — это лишь одна сторона восприятия музыки, и далеко не главная. Такого рода реакции сводятся к так называемым элементарным чувствованиям: удовольствию или неудовольствию, возбуждению или успокоению, напряжению или разрядке. Между тем содержание музыки составляют эмоции более высокого порядка: радость, грусть, нежность и т. п., а также понятия и представления, возникающие у слушателя в результате ассоциаций. Это иной уровень восприятия — идейно-психологический. Здесь мы встречаемся уже не только с непосредственно-чувственным восприятием произведения, но и с его пониманием, с воздействием не только звуков, но и музыки в целом.

О том, что восприятие музыки является не только физиологическим процессом, свидетельствуют многие опыты. Один из первых исследователей в этой области, казанский ученый И. Догель, работавший в конце XIX века, изучал воздействие отдельных музыкальных звуков и их сочетаний на испытуемого, которым был служитель его лаборатории. И вот оказалось, что этот слушатель, сравнительно спокойно воспринимавший различные

музыкальные звучания и их последовательности, бурно прореагировал на один напев, не отличавшийся существенно по своим физическим свойствам от остальных. Это нельзя было объяснить только физиологическими причинами, поскольку не изменились ни условия восприятия, ни его субъект. В чем же было дело? Оказывается, в том, что слугитель был татарин, а напев представлял собой татарскую народную песню, которая, по-видимому, вызвала у него множество образных и эмоциональных ассоциаций, глубоко взволновавших его. Догель не учел этого, так как его интересовал лишь физиологический уровень восприятия, а не психологический. Но этот пример как раз и показывает, что ограничиться физиологическими факторами, изучая восприятие музыки, невозможно.

Однако недостаточным оказывается и психологический подход. Ученые проделали массу экспериментов, чтобы выяснить, какие эмоциональные состояния и ассоциации возникают у слушателей при восприятии различных произведений. Обнаружилось, что одна и та же музыка воспринимается по-разному даже людьми, которые обладают сходными индивидуально-психологическими характеристиками. Следовательно, здесь вступает в силу иной фактор: слуховой опыт воспринимающего, присущий ему запас звуковых и в особенности музыкальных впечатлений. Шире говоря, его музыкальное воспитание. А это — уже не физиологический и не психологический уровень, а социальный.

Социальная обусловленность восприятия музыки обнаруживает себя на всех его стадиях. Таких стадий, условно говоря, четыре: 1) возникновение интереса к произведению, которое предстоит услышать, и установки на его восприятие; 2) слушание как физический и физиологический процесс; 3) понимание и переживание музыки; 4) ее оценка. Разделение это надо признать условным, потому что в действительности указанные стадии вовсе не обязательно следуют одна за другой, не разделены хронологически. Мы одновременно слушаем произведение, понимаем его и оцениваем. Пожалуй, только интерес и установка предшествуют остальным стадиям, но и они могут частично формироваться и изменяться во время слушания. Однако для удобства изложения рассмотрим каждую из стадий в отдельности.

Интерес к музыкальному произведению и желание его услышать возникает у слушателя под воздействием различных обстоятельств, в том числе и достаточно случайных. И все же важную роль почти всегда играют здесь общественное мнение, реклама и другие социальные факторы. То же относится к установке, то есть к тому психологическому состоянию, которое возникает у слушателя, когда он готовится воспринять произведение. Предстоящее исполнение симфонии вызывает одну установку, песни или джазовой пьесы — другую, оперы — третью. Различия связаны с тем, что мы уже знаем, к какому роду музыки относится исполняемое

произведение, то есть чем отличается симфония от оперы или песни. Знание же это есть результат нашего опыта, который имеет не только индивидуальную, но и социальную природу, поскольку различия музыкальных жанров обусловлены практикой их общественного бытования.

Установка будет различной и в зависимости от того, находится ли слушатель среди публики, которая с нетерпением ждет любимого артиста, заранее «наэлектризована», или же настороженно готовится услышать незнакомого дебютанта, а также от того, оформлен ли зал празднично или буднично, нарядно ли одета публика и т. п.

Когда начинается исполнение, впечатления от него накладываются на заранее возникшую установку, которая определенным образом влияет на них. Поэтому даже хорошая музыка может вызвать у нас разочарование и не произвести должного воздействия, если мы ожидали чего-то совсем иного (например, если любимое нами произведение, ради которого мы пришли на концерт, неожиданно заменено другим, или если вместо симфонии на филармоническом концерте исполняются эстрадные песни, а на эстрадном вместо песен — симфония). Так начинается проникновение социальных моментов (вспомним об общественной обусловленности установки!) в самый процесс восприятия.

Менее всего эти моменты влияют на вторую стадию — физическое слушание, хотя и здесь можно говорить о воздействии внешних условий восприятия: размеров и удобства зала, его акустических качеств, поведения публики (шум и тишина).

Зато очень велика их роль на третьей стадии — понимания и переживания. Начнем с того, что во время слушания музыки мы невольно соотносим каждый данный момент звучания с предыдущим и стараемся «предсказать» дальнейшее на основе ощущаемой нами логики музыкального действия. И только в том случае мы воспринимаем поток звучаний как нечто осмысленное, доступное нашему пониманию, когда улавливаем эту логику, то есть можем хотя бы приблизительно предугадать его направление в следующий момент, предвидеть, какое звучание последует за услышанным в данный миг.

Откуда же берется у слушателей способность следить за развитием музыкальной мысли? Ясно, что она не является врожденной. Ощущение слушателями музыкальной логики какого-либо произведения можно объяснить только тем, что у них имеется уже опыт восприятия музыки этого (или родственного) стиля, и им поэтому знакомы хотя бы в общих чертах те «слова» (интонации и другие элементы музыкальной речи), которые использует композитор, тот «синтаксис», на основе которого эти слова соединяются между собой, инан-

че говоря, тот «музыкальный язык», на котором это произведение написано.

Таким образом, осмысленное восприятие музыки, то есть ее понимание, возможно лишь на основе определенного круга знаний (слуховых впечатлений и навыков, постепенно расширяемых и обновляемых), а эти знания даются опытом, они зависят от тех условий, в которых происходило музыкальное воспитание слушателей.

От уровня музыкальной культуры слушателей, их «воспитанности» в данной области зависит и оценка, которую получает у них то или иное произведение. Разумеется, общественная ценность этого произведения определяется не его восприятием, а его соответствием объективным потребностям общества. Однако то, насколько адекватно эта ценность отразится в оценках различных слушателей, зависит уже от их вкусов, взглядов, художественных идеалов.

Исследования музыкальных социологов показывают, что способность слушателей понять и по достоинству оценить музыку обусловлена двумя основными факторами. Один из них — уровень общей культуры. Замечено, что интерес и любовь к сложным музыкальным жанрам (симфоническая музыка, камерная, частично оперная) наиболее развиты у людей с высоким образовательным цензом (интеллигенция, рабочие со средним образованием и т. д.)¹.

Другой немаловажный фактор — наличие у слушателей опыта общения с музыкой различных жанров. Те из них, кто окружен музыкой дома, участвует в бытовом музицировании и в художественной самодеятельности, как правило, обнаруживают наибольшую способность воспринять музыку и наслаждаться ею. «...Только музыка пробуждает музыкальное чувство человека; для немusического уха самая прекрасная музыка лишена смысла», — писал К. Маркс². Ничто, следовательно, не может заменить непосредственного соприкосновения с музыкой.

Оценка музыкального произведения зависит не только от его собственных качеств и от способности слушателя постичь эти качества. Она складывается также под воздействием среды, окружающей слушателя и в момент восприятия, и до того (когда формируется установка на восприятие), и после прослушивания (когда наступает время подведения итогов). Тут очень многое определяется принадлежностью оцениваю-

¹ См. об этом подробнее в статье В. С. Цукермана «Отношение к музыке различных групп населения. (Опыт социологического исследования)», основанной на результатах изучения музыкальной культуры индустриальных центров Урала. — В сб.: «Художественное восприятие», № 1. Л., «Наука», 1971.

² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В 2-х т.т. М., «Искусство», 1967, т. 1, стр. 127.

щего к той или иной социальной группе, имеющей общие критерии оценок и влияющей на него, и воздействием авторитетов, критики, моды, рекламы.

Таким образом, на всех своих стадиях музыкальное восприятие обнаруживает социально-историческую обусловленность. Индивидуальное в нем сплавлено с социальным. Слушательская деятельность подчиняется тем же законам, что и композиторская и исполнительская.

С проблемой музыкального восприятия тесно связан вопрос о доступности музыки.

Иногда можно встретить определения различных музыкальных произведений как труднодоступных или, наоборот, доходчивых для слушателей. Существует представление, будто доступность есть некое внутреннее качество произведения, имманентно ему присущее. Но как тогда быть с тем общеизвестным обстоятельством, что одно и то же произведение в разные эпохи, в различных странах и в различных аудиториях может оказаться то доступным для слушателей, то недоступным для них? Очевидно, нет абсолютных «норм доступности». Само это понятие выражает не отвлеченно взятое качество музыки, а ее соотношение со слушательской массой, со способностью аудитории воспринять данное произведение. Такая способность зависит от соответствия содержания и формы произведения потребностям, кругу интересов, уровню духовного, общеэстетического и собственно музыкального развития тех слушателей, по отношению к которым определяется его доступность.

Абстрактно говоря, нет таких музыкальных произведений, которые не были бы доступны хотя бы для какой-то группы слушателей. Следовательно, все дело в том, какова эта слушательская группа, насколько она широка, представительна. Очевидно, для того чтобы назвать произведение общедоступным или хотя бы в достаточной мере доходчивым, надо иметь в виду если не большинство людей, составляющих данное общество, то во всяком случае их значительную часть. Без этого нельзя говорить о его подлинной народности.

Объективными условиями и предпосылками народности музыки служат такие черты ее содержания, как отражение настроений, волевых устремлений и идей народных масс, соответствие этого содержания их интересам, и такие качества формы, как использование широко распространенных музыкальных жанров, типов интонаций и т. п. Но произведение, обладающее всеми этими чертами, может тем не менее остаться лишь потенциально доступным широким кругам слушателей, демократическим массам, если эти массы не подготовлены к его восприятию.

В нашей стране музыка создается для народа и адресуется народу. Поэтому понятие доходчивости, доступности

поглощается у нас более широким понятием народности. А народность искусства, по классическому определению В. И. Ленина, предусматривает, что искусство не только уходит своими корнями в самую толщу трудящихся масс, не только объединяет их чувства, мысли и волю, но и подымает и развивает их. Отсюда следует, что не только искусство должно прийти к народу, но и народ — к искусству.

Понятно, какое огромное значение приобретает в этой связи музыкально-эстетическое воспитание народа, развитие в нем способности к восприятию подлинных ценностей музыки. Людей, не интересующихся настоящим, большим музыкальным искусством и не понимающих его, у нас еще очень много. Чтобы это искусство стало доступным и понятным для них, надо приучить их к слушанию (а еще лучше — к самостоятельному исполнению) действительно хороших произведений разных жанров (включая и серьезные) и разных эпох — от далекого прошлого до современности.

СОЦИАЛЬНЫЕ УСЛОВИЯ И ФУНКЦИИ МУЗЫКИ

С того времени как сформировался общественный человек, он всегда использовал многообразные звучания для общения с другими людьми. Постепенно из массы звуков, издаваемых человеком или производимых им с помощью всевозможных предметов, выделились музыкальные тона, обладающие в отличие от речевых определенной высотой и способные поэтому образовывать устойчивые, легко узнаваемые и запоминающиеся звукосочетания — сигналы.

На первых порах музыка, как и искусство в целом, была непосредственной участницей практической жизни, материальной деятельности людей. Она служила средством сигнализации — передачи сообщений и мобилизации общины на совместные действия (такую роль и сегодня выполняет, например, музыка там-тамов у африканцев). Она помогала в труде, давая работающим ритм, сплачивая их, заражая единым настроением. Она играла важнейшую роль в магических обрядах. Эта неразрывная связь с жизненной практикой осталась и в последующие эпохи отличительной чертой народного искусства — фольклора.

Песня или инструментальный наигрыш исполняются и для того, чтобы способствовать работе, «оформить», например, какой-либо обряд.

Фольклор — в полном смысле слова общенародное искусство: как по своему содержанию (выражение мыслей и чувств, «чаяний и ожиданий» трудового народа), так и потому, что его субъектом — хранителем и носителем — является весь народ (то есть все непосредственные производители материальных благ: рабочие и крестьяне). В нем нет разделе-

ния на любителей и профессиональных музыкантов¹, на авторов, исполнителей и слушателей.

Наряду с фольклором, однако, очень давно существует и профессиональное музыкальное искусство. Оно появилось в период разложения первобытнообщинного строя, с ростом разделения труда (которое привело, как известно, и к образованию классов). С этого времени музыка начала постепенно выделяться из первоначального единства видов искусства, хотя еще долго была неразлучна со словом или танцем.

Уже в глубокой древности в Египте и Ассирио-Вавилонии, Китае и Индии, Греции и Риме существовали музыканты, которые выступали не только при дворах фараонов и императоров, царей и князей или в храмах, но и на народных форумах и празднествах или в театральных представлениях. Их деятельность была окружена в обществе почетом, имена некоторых (например, грека Асклепиада, умевшего, по преданию, исцелять своим пением больных и успокаивать впадавших в ярость) вошли в легенду. Музыканты стали героями мифов и сказаний, воспевающих их чудодейственное искусство (вспомним хотя бы греческий миф об Орфее). Крупнейшие философы и государственные деятели отмечали огромное социальное значение музыки и стремились использовать ее как средство разностороннего (и прежде всего морального) воспитания членов общества.

В эпоху средневековья профессиональные музыканты были, как правило, слугами либо церкви, либо светских властей. Их музыка звучала лишь как составная часть религиозного обряда или же как элемент придворного и аристократического быта (в то же время в различных социальных слоях было распространено и домашнее любительское музицирование). Только в XVI—XVII веках, в период позднего Возрождения, в Италии, а затем и в других европейских странах стали устраиваться публичные концерты («академии»), возникли оперные театры (в том числе также открытые, публичные).

Условия для деятельности музыкантов в эпоху феодализма бывали различными, порою — вполне благоприятными. Но во многих случаях, особенно в таких странах, как Германия, Австрия, музыкант вплоть до XIX века был бесправным и униженным слугой короля, курфюрста, аристократа. Им распоряжались и помыкали, как лакеем. Во время обеда он не допускался к столу, где сидели хозяева и гости: его место было среди челяди. К своему «патрону» он должен был обращаться с величайшим раболепием, используя такие, на-

¹ Исключение представляют небольшие группы «народных профессионалов» (сказители, скоморохи), не определяющие характера фольклора в целом.

пример, выражения: «Целую след укуса блохи на ноге Вашей собаки» (подлинная цитата из письма одного композитора XVIII века).

Однако не все музыканты мирились с подобной участью. Так, например, Моцарт, испытавший влияние идей Просвещения, проявил открытое стремление к самостоятельности и отказался от службы у зальцбургского архиепископа графа Колоредо, демонстративно выразив свою непокорность ему.

Еще решительнее утверждал общественное достоинство музыканта Бетховен. «Для таких свиней я не желаю играть!» — заявил он во всеуслышание, когда однажды во время его выступления какой-то аристократ стал разговаривать со своей соседкой. А в ответ на грубое обращение с ним князя Лихновского (вообще говоря, его большого почитателя) композитор написал: «Князь! Тем, чем вы являетесь, вы обязаны случайности рождения. Тем, чем я являюсь, я обязан самому себе. Князей существует и будет существовать тысячи, Бетховен же — лишь один»¹.

Однако Бетховену приходилось отстаивать права художника-гражданина уже не только перед хозяевами и посетителями аристократических салонов, но и перед буржуазными дельцами-издателями, которые видели в музыке лишь источник дохода, перед обывательской публикой, которая интересовалась одними развлечениями, перед директорами театров и антрепренерами, не желавшими исполнять «слишком сложные», невыгодные в коммерческом отношении произведения композитора.

Враждебность буржуазного общественного строя подлинным интересам искусства стала еще ощутимее в послебетховенскую эпоху, когда искусство полностью превратилось в товар.

«Видите ли вы, наконец, всю бедственность, весь ужас нашего положения, нашу нищету, нашу приниженность, разъедающую нас язву духа торгашества?.. Музыка и музыканты лишь влачат отупляющую, неестественную жизнь на поверхности общества. В силу не знаю какой злосчастной судьбы, артисты, по-видимому, осуждены на прозябание без определенного общественного положения, лишены священного права на уважение и достоинство. И даже самое их существование кажется зависящим от милости или немилости первого встречного... Пришедший в движение буржуазный вандализм не останавливается на полпути; он быстро стремится вперед». Так писал в 1835 году Лист в серии статей «О положении людей искусства и об условиях их существования в обществе»².

Берлиоз пишет в своих воспоминаниях: «Нацарапайте какую-нибудь блестящую безделушку, и издатели вырвут ее у вас с руками и засыпят золотом. Но если вы будете иметь

¹ А. Альшванг. Людвиг ван Бетховен. Цит. изд., стр. 252.

² Ф. Лист. Избранные статьи. М., Музгиз, 1959, стр. 36, 39, 54.

несчастье развить какую-нибудь серьезную мысль в большой форме, тогда будьте уверены, что ваше произведение останется при вас или же если его и опубликуют, то его не будут покупать... Нет, надо мириться с тем, что наше искусство... невыгодно в коммерческом смысле этого слова»¹.

Далее Берлиоз рассказывает о том, что однажды ему при снилась новая симфония. Утром он вспомнил почти целиком первую часть и хотел было ее записать, но тут же подумал: «Если я запишу этот отрывок, я увлекусь и начну сочинять дальше». Работа над симфонией должна была занять три или четыре месяца. В течение их Берлиоз не смог бы писать для газеты критические статьи, которые были для него главным источником средств существования. Далее потребовались бы большие деньги на переписку нот и организацию концерта, а композитор (у которого к тому же тяжело болела жена) не имел таких средств.

«Все эти мысли,— пишет Берлиоз,— бросили меня в дрожь, и я отложил перо, сказав:— Ба! Завтра я позабуду эту симфонию!

На следующую ночь упрямая симфония снова вернулась и вновь зазвучала у меня в голове. Я ясно услышал то же аллегро в ля миноре и — больше того — увидел его написанным. Я проснулся, полный нервного возбуждения, и напел тему аллегро, форма и характер которого мне чрезвычайно понравились. Я собрался подняться, но... те же мысли, что и накануне, снова удержали меня; я подавил в себе искушение, надеясь лишь на одно — забыть. Наконец я снова заснул, а на другое утро, при пробуждении, и в самом деле, воспоминание исчезло и более не возвращалось»².

Новые условия социального функционирования музыки возникли в XX веке. Их формирование было связано с мощным развитием массовых освободительных движений, вовлечением многомиллионных масс в политическую и культурную жизнь, возникновением и развитием в ряде стран нового общественного строя — социалистического.

Все эти факторы оказали сильнейшее воздействие на музыкальную культуру и, в частности, обусловили общую демократизацию музыкальной жизни, приобщение к музыке (уже не только фольклорной, но и профессиональной) десятков и сотен миллионов новых слушателей.

Появились массовые средства коммуникации, в том числе радио, телевидение, грамзапись, которые также содействовали невиданному расширению слушательской аудитории.

Указанные процессы носят глобальный характер. Однако их проявление и последствия оказались по своей сути принципиально различными в буржуазном обществе и в обществе социалистическом.

В капиталистических странах вовлечение масс в общественную жизнь, с одной стороны, способствовало дальнейшему развитию демократической культуры, но, с другой сторо-

¹ Г. Берлиоз. Мемуары. М., Музгиз, 1961, стр. 508, 509—510.

² Г. Берлиоз. Мемуары. Цит. изд., стр. 728.

ны, было использовано для создания псевдодемократической «массовой культуры». Еще более широкий размах и всепроникающий характер приобрела коммерциализация искусства, которая почти полностью подчинила себе и музыку.

Выдающийся французский композитор середины XX века А. Онеггер жаловался: «Профессия композитора представляет ту особенность, что она является делом и занятием человека, стремящегося изготовить вещи, которые никто не хочет потреблять».

Он рассказал, что начинает обычно уроки по композиции в консерватории с такого обращения к ученикам: «Господа, вы решительно хотите стать сочинителями музыки? Хорошо ли вы поразмыслили над тем, что вас ожидает? Когда вы напишите музыку, ее не будут играть, и вы не сможете заработать на хлеб! Если ваш отец в состоянии содержать вас, тогда ничто вам не мешает пачкать бумагу. Ее вы найдете повсюду, а что вы нанесете на нее — этот вопрос весьма второстепенный для окружающих: они отнюдь не жаждут открыть вас, — вас и вашу сонату...»¹.

В 1964 году французский музыкальный критик К. Бертран писал: «Положение критическое. Концертные залы исчезают. Симфонические оркестры в провинции распускаются один за другим. Потребность в музыкантах сокращается... В 1930 году в Париже было зарегистрировано 7 тысяч музыкантов, для которых их профессия была средством существования. Теперь их осталось только 2 тысячи, если считать и частично безработных»².

Зато громадное распространение получила легкая, развлекательная музыка, притом зачастую рассчитанная на низкопробный вкус. Хозяевам буржуазной «массовой культуры», фабрикантам «индустрии развлечений» она дает гигантские барыши. В одной только Италии на рынок ежегодно выбрасывается около 25 миллионов пластинок с записями шлягеров (модных песен). Их общая стоимость составляет приблизительно 40 миллиардов лир в год. «Промышленность звукозаписи, — по словам газеты «Аванти», — это машина для делания денег».

Правда, многие художники и любители в капиталистических странах, без сомнения, по-прежнему преданы настоящему высокому искусству. Но серьезное искусство все меньше нужно буржуазной публике. Даже исполнение классических произведений порою воспринимается ею как спортивное мероприятие. «Концерты многочисленны, — говорит А. Онеггер, — но превратились в сеансы выступлений рекордсменов дирижерской палочки либо фортепианной клавиатуры... Сама музыка не принимается в расчет — важна только виртуозность исполнения... Это, как известно, имеет уже больше отношения к спорту, чем к искусству»³.

¹ А. Онеггер. Я — композитор. Л., Музгиз, 1963, стр. 36.

² Клод Бертран. Вымирающее племя музыкантов. — «За рубежом», 1965, № 8(244), стр. 30.

³ А. Онеггер. Я — композитор. Цит. изд., стр. 164.

Настоящие же ценители серьезной музыки из демократических кругов не всегда имеют возможность общаться с нею. Достаточно сказать, что средняя стоимость билета в оперный театр в Австрии (и некоторых других западных странах) составляет 10% месячной заработной платы среднего рабочего или служащего (тогда как в СССР — чуть более 1%). Очень дороги также пластинки с записями симфонических и камерных произведений, ноты, книги о музыке.

В совершенно ином положении находится музыка в странах социализма.

С первых же дней после Великой Октябрьской социалистической революции двери оперных театров и концертных залов молодой Советской республики широко открылись для новой публики — рабочих, крестьян и красноармейцев. По призыву партии и государства музыканты всех поколений включились в массовую просветительскую работу, целью которой стало приобщение многомиллионных масс к сокровищам мирового искусства.

Прошли годы, и в Советском Союзе сформировалась широко развитая сеть музыкальных театров и филармоний, охватившая и такие уголки страны, где раньше не имели даже представления об опере или симфонии. Значительную роль в пропаганде музыки разных жанров играют радио и телевидение, обладающие громаднейшей аудиторией. Культурная политика Советского государства направлена на то, чтобы сделать наш народ музыкально развитым, способным понимать, ценить и любить все истинно прекрасное в музыке.

Музыкант занимает в социалистическом обществе почетное положение как представитель искусства, имеющего большое социальное значение. Его профессия обладает высоким общественным престижем. Творческая деятельность советских композиторов и исполнителей окружена вниманием и заботой общественности, получает всестороннюю моральную и материальную поддержку. Государство заботится о подготовке музыкантов, о развитии их дарований. В настоящее время в СССР работают 28 консерваторий, более 100 музыкальных училищ, несколько тысяч музыкальных школ. Талантливые музыканты выходят также из коллективов художественной самодеятельности, в рядах которых ныне 13 миллионов взрослых и 10 миллионов школьников.

Бесспорны успехи советской музыки на мировой арене. Достаточно напомнить хотя бы о многочисленных победах молодых советских исполнителей на международных конкурсах. Беспристрастные наблюдатели из числа крупнейших зарубежных музыкантов в один голос признают, что решающими предпосылками этих побед являются и широкий размах, и высокий уровень музыкального образования в нашей стране. А ведь это — прямое следствие тех благоприятных усло-

вий, в которые поставлено искусство в социалистическом обществе.

Участвуя в жизни общества, музыка осуществляет тем самым различные социальные функции. Эти функции сформировались в течение многих веков и тысячелетий, претерпев множество изменений. Особенно заметные сдвиги произошли за последние десятилетия под влиянием новых социальных и технических условий, в которых функционирует теперь музыка. Но основные функции оказались все же весьма устойчивыми.

Древнейшими из них являются материально-практические (прикладные) и духовные. К первым из них относится организация работы коллектива, общение между его членами, передача производственных навыков, обслуживание быта и обрядов; ко вторым — воспитание у людей духовных качеств, необходимых для жизни и труда в обществе.

С развитием профессиональной музыки началось постепенное освобождение ее от некоторых прикладных функций. Превратившись в достаточно самостоятельное искусство, европейская музыка смогла выработать в XVII—XVIII веках ту систему жанров и выразительных средств, которая остается ее основой по сей день.

Вместе с тем она и теперь продолжает (хотя и в изменившихся формах) выполнять целый ряд практических функций, в том числе прикладных. Например, песни порою и в наши дни помогают наладить дружную коллективную работу, а походные военные марши обеспечивают слаженное движение в строю. В большой мере сейчас характерна для музыки развлекательная функция, по существу, тоже прикладная (ибо отдых есть необходимое условие человеческой деятельности). Украшая быт и участвуя во всевозможных церемониях, музыка выполняет оформительную функцию.

К важнейшим духовным функциям музыки относятся познавательная, воспитательная и эстетическая.

Познавательность музыки несомненна, хотя и специфична. Мы уже видели, что, уступая некоторым другим видам искусства в своих изобразительных возможностях, она вместе с тем может дать слушателям верное и достаточно полное представление о «духе времени», о мироощущении определенной общественной среды, о духовном складе, характерах и действиях различных людей.

В единстве с этой познавательной способностью музыки находятся оценочная, коммуникативная и преобразующая. Музыкальное произведение «сообщает» нам не только о реальных явлениях внешнего и внутреннего мира, но и об их оценке композитором, которая выражается в произведении очень ярко и заразительно.

В итоге всякая музыка, в том числе и прикладная, властно воздействует на чувства человека, а через них — на его мирозерцание и весь психический склад. Воспитательное воздействие музыки имеет несколько взаимосвязанных аспектов: идейный, этический, эстетический.

Ранее всего обществом была осознана способность музыки влиять на нравственные качества людей. Целое учение об «этосе», то есть о моральном воздействии музыки и ее роли в этическом воспитании общества, было разработано в Древней Греции. Да и позднее о нравственно-воспитательном значении этого вида искусства говорили многие выдающиеся философы и музыканты, политики и писатели.

Музыка как средство этического воспитания отличается тем, что она сильна не столько в обличении пороков, сколько в утверждении положительных качеств. Воздействуя на человека, она с особенной силой пробуждает в нем все хорошее, находит отклик в лучших уголках его души.

Нет на земле живого существа
Столь жестокого, крутого, адски злого,
Чтоб не могла хотя на час один
В нем музыка свершить переворота.

В. Шекспир. «Венецианский купец»

Именно эту способность музыки — улучшать, смягчать нравы, делать людей выше, чище и добрее — подчеркивают обычно все, кто указывает на ее воспитательную роль. Музыка, по словам Д. Шостаковича, «поднимает человека, облагораживает его, укрепляет его достоинство, веру в свои внутренние силы, в свое большое призвание. Музыка способна также и ранить зачерствевшее сердце, открывая человеку забытые доселе его собственные сильные прекрасные чувства; она, по выражению Толстого, может и «переворачивать душу». Но эти раны и катастрофы благотворны, они будят человека, тревожат его беспокойством»¹.

Народная песня, переходя из уст в уста, от поколения к поколению, учила и учит чистоте и строгости чувств, мужеству и доброте. В музыке Баха и Бетховена, Шуберта и Шопена, Глинки и Чайковского — во всем классическом наследии предстают герои, умеющие глубоко переживать и отдаваться благородным движениям сердца, способные и на страстный порыв, и на нежную ласку.

Эту традицию продолжила советская музыка. В центре ее внимания — человек со всем богатством его прекрасных нравственных качеств. У разных композиторов, естественно, предстают разные стороны его духовного облика. Прокофьев, например, значительно выразил в музыке юношескую свежесть и целомудренную чистоту чувств своих героев. Шостаковичу оказались особенно близкими такие качества нашего современника, как душевная чуткость, интенсивность переживаний, острая эмоциональная отзывчивость. Герои Свиридова — цельные, мужественные и притом зачастую сдержанные во внешнем проявлении чувств. А в музыке Хачатуряна, напротив, показаны люди страстного темперамента, открыто, порою бурно выражающие и душевный подъем, и горе, и ликование.

¹ Д. Шостакович. Знать и любить музыку. М., «Молодая гвардия», 1958, стр. 11.

Благодаря тому, что лучшие образцы советской музыки ярко воплощают этический идеал эпохи, они играют большую роль в нравственном воспитании нашего народа. Даже скромная лирическая песня о любви приобретает большую воспитательную ценность, если в ней талантливо, ярко, «заразительно» передано возвышенное, чистое чувство.

Особенно велики возможности музыки в формировании духовного единства слияния эмоций и воли многих людей в общем порыве. Музыка — одно из лучших средств воспитания чувства коллективизма.

Воспитательное значение музыки нельзя, однако, ограничить только сферой нравственных качеств. По существу, эти качества неотделимы от способности человека дать ту или иную идейную оценку действительности. Поэтому, влияя на моральные свойства слушателей, музыка так или иначе формирует и их идейные убеждения. Особенно мощным средством воспитания она становится тогда, когда — с помощью слов или без их участия — выражает большие общественные идеи.

Иногда такие произведения могут выполнять важную задачу политической организации масс. Образцами могут служить песни революции. Их агитационную роль исключительно высоко ценил В. И. Ленин, посвятивший специальную статью автору «Интернационала» Эжену Потье. Поэт-коммунар назван в ней «одним из самых великих *пропагандистов посредством песни*»¹. В статье Ленина «Развитие рабочих хоров в Германии», которая посвящена деятельности певческих коллективов, гимном великой, всепобеждающей силе революционных песен звучит ее заключение: «...Никакие полицейские придирки не могут помешать тому, что во всех больших городах мира, во всех фабричных поселках и все чаще в хижинах батраков раздается дружная пролетарская песня о близком освобождении человечества от наемного рабства»².

От старых революционных песен эту функцию унаследовали советские массовые песни, бесчисленное множество раз выступавшие с большим успехом в роли не только пропагандистов идей социализма, но и организаторов в борьбе за их претворение в жизнь. В наши дни агитационное искусство представляют также «песни протеста», создаваемые и исполняемые прогрессивными певцами США (Питом Сигером, Бобом Диланом, Джоан Байэз и т. д.) и зовущие к борьбе против войны во Вьетнаме, расовых преследований, политических убийств и других преступлений американского империализма.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 22, стр. 274.

² Там же, стр. 276.

Музыку пытаются сегодня использовать и для пропаганды реакционных политических идей. В Японии, например, по специальному заказу сочиняются и записываются на пластинку песни, прославляющие того или иного кандидата в парламент от буржуазных партий (причем это средство предвыборной агитации оказалось очень действенным: нескольким кандидатам песни помогли «одолеть» своих соперников).

История знает случаи, когда в периоды острых социальных конфликтов агитационно-идеологическую функцию берут на себя и произведения других жанров. Так бывало с некоторыми симфоническими произведениями Бетховена, с хорами из патриотических опер Верди, с оперой Обера «Фенелла».

Умными и чуткими идейными воспитателями народа стали лучшие советские песни. В 30-х годах они помогли подготовить советских людей к суровому испытанию — Великой Отечественной войне. Во время войны эти песни были для бойцов источником воодушевления и стойкости, мужества и веры в победу.

Еще в 1936 году для спектакля о гражданской войне была написана песня «Орленок» В. Белого (слова Я. Шведова). Вскоре она стала известна Николаю Островскому. Автор романа «Как закалялась сталь» обратился к композитору с письмом: «Мне очень нравится песня «Орленок». Наша песня, комсомольская. Только обидно, что она появилась так поздно. Появись она раньше, в те годы, — она помогла бы нам воспитывать бойцов». Но и теперь эта песня сыграла большую воспитательную роль. Многие юноши 30-х годов учились у ее героя самоотверженности, верности идеалам революции. А в годы Великой Отечественной войны она стала одной из любимых песен партизан.

С успехом воспитывает советская музыка в своих слушателях патриотическое чувство, любовь к родной земле. Незадолго до Великой Отечественной войны С. Прокофьев написал музыку к кинофильму «Александр Невский», а затем кантату того же названия. Эти произведения напоминали о героических традициях русского народа, которые предстояло поддержать и продолжить в предстоящей схватке с фашизмом. Еще в большей степени музыка Прокофьева послужила патриотическому воспитанию советских людей, когда настала военная пора. Фильм «Александр Невский» демонстрировался в подземном кинотеатре осажденного Севастополя для защитников города. Как вспоминает один из них, «потрясающее впечатление произвела песня «Вставайте, люди русские». Усиленная резонансом подземелья, она властно захватывала душу».

Воспитательное значение музыкального произведения, как было видно из приведенных примеров, зависит в известной степени от его темы. Однако решающее значение безусловно имеют художественные качества самой музыки. Только в союзе с талантом, вдохновением и мастерством идея в искусстве обретает силу воздействия на общество.

Многократно предпринимались попытки найти музыкальное воплощение поэзии Маяковского. Брались нередко самые боевые по политической направленности публицистические стихи. Но слабость, иллюстративность музыки лишали эти произведения воспитательной ценности. Когда же к поэзии Маяковского обратился Свиридов, его музыка стала мощным «резонатором», «усилителем» идейного звучания слов.

Основная мысль «Патетической оратории» — призыв хранить и развивать революционные традиции, быть достойным высокого звания Человека, посвятить жизнь служению прекрасным идеалам. «Ликующий финал победителей,— пишет один из первых слушателей оратории учитель Г. Митрохин,— будоражит мысли и требует, чтобы человек нашего времени не тлел угольком мещанского благополучия, а горел пламенем великих дерзаний во имя Человека». Этот призыв глубоко западает в душу слушателей и захватывает их потому, что идейная насыщенность стихов Маяковского помножена здесь на размах и возвышенный пафос музыки Свиридова.

Воспитывая идейные убеждения и нравственные качества, музыка одновременно формирует и развивает в слушателях способность ценить красоту и наслаждаться искусством как проявлением богатства творческих сил человека.

Произведение гениального композитора вызывает у нас не только удовлетворение тем, что мы познали новые стороны жизни (и прежде всего — мира эмоций), не только сознание значительности выраженных в нем идей и нравственных принципов, но и восхищение мощью и оригинальностью таланта, полетом фантазии, глубиной интуиции, даром художественных открытий. Каждое такое произведение раздвигает границы искусства, расширяет наши представления о творческих возможностях человека, демонстрируя их беспредельность. Вспомним знаменитый отзыв Ленина об «Аппассионате» Бетховена: «Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!»¹.

Приобщая к миру вдохновения и красоты, музыка вместе с тем помогает каждому из нас обнаружить и в себе самом творческие потенции, созидательные силы, которые могут быть раскрыты в самых разных областях деятельности.

«Хорошая музыка,— писал Михаил Светлов,— делает любого человека тоже талантливым, любого слушателя — творческим человеком»². Так она осуществляет одну из главных общественных задач искусства, которое, по известной мысли В. И. Ленина, должно пробуждать в массах художников и развивать их.

В этом и состоит эстетическое воздействие музыки. Оно не просто дополняет собой идейное и нравственно-воспита-

¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., «Художественная литература», 1967, стр. 645.

² М. Светлов. Беседа. М., «Молодая гвардия», 1969, стр. 377.

тельное воздействия, но образует с ними нераздельное единство. Музыка воспитывает, давая вдохновение, и вдохновляет, воспитывая. Поэтому эстетическое воздействие составляет неотъемлемую и важнейшую сторону высшей социальной функции музыки — функции духовного обогащения и преобразования, которую можно назвать воспитательно-эстетической.

Как известно, красота двойственна по своему соотношению с пользой: она свободна от узко понимаемой утилитарности, от соображений «корыстной выгоды» (эту ее особенность Чернышевский назвал «практическим бескорыстием») и в то же время в широком социальном смысле в высшей степени полезна для человека и человечества, пробуждая и укрепляя в каждом жажду творчества, чувство свободы и достоинства. Этим же определяется социальная ценность даже обособленно взятого эстетического воздействия музыки. Как сказал Луначарский, неприкладная музыка в ее «самодовлеющей художественности» поднимает людей к высокому чувству жизни и, «не служа ничему конкретному, служит зато росту человечества в его целом»¹.

Таким образом, взятая в совокупности всех своих функций, музыка предстает перед нами как явление, необходимое обществу, ценное для него и содействующее социальному прогрессу.

Не случайно этот вид искусства был столь любим К. Марксом, Ф. Энгельсом, В. И. Лениным. Многие выдающиеся революционеры разных эпох были знатоками и просвещенными любителями музыки, порой владевшими ею вполне профессионально.

Недавно впервые стала достоянием читателей книга «Моцарт», написанная на рубеже 30-х годов видным революционером и дипломатом ленинской школы наркомом иностранных дел в 1918—1930 годах Г. В. Чичериным. Это — блестящее исследование, излагающее новый взгляд на личность и творчество великого композитора, основанное на превосходном знании его музыки. Подводя итоги своей работы, а вместе с тем и всей жизни, Чичерин пишет: «У меня была революция и Моцарт, революция — настоящее, а Моцарт — предвкушение будущего...»².

Да, музыка и революция — сестры, как говорил Луначарский. Помогая трудиться и отдыхать, воспитывая и вдохновляя людей, формируя и преобразуя их идеологию и психологию, музыка тем самым участвует в переделке мира, в строительстве нового общества.

Так пусть же находит с каждым годом все больший отклик призыв Д. Шостаковича, обращенный к советской молодежи:

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки. Цит. изд., стр. 319.

² Г. В. Чичерин. Моцарт. Л., «Музыка», 1970, стр. 21.

«Любите и изучайте великое искусство музыки. Оно откроет вам целый мир высоких чувств, страстей, мыслей. Оно сделает вас духовно богаче, чище, совершеннее. Благодаря музыке вы найдете в себе новые, неведомые вам прежде силы. Вы увидите жизнь в новых тонах и красках. Музыка еще более приблизит вас к тому идеалу совершенного человека, который является целью нашего коммунистического строительства»¹.

¹ Д. Шостакович. Знать и любить музыку. Цит. изд., стр. 15.

Содержание

ОБРАЗ ОБЩЕСТВА	6
КОМПОЗИТОР — ИСПОЛНИТЕЛЬ — СЛУШАТЕЛЬ	21
СОЦИАЛЬНЫЕ УСЛОВИЯ И ФУНКЦИИ МУЗЫКИ	35

Сохор Арнольд Наумович МУЗЫКА И ОБЩЕСТВО

Редактор Л. Ильина
Художник Т. Чудотворцева
Худож. редактор Л. Морозова
Техн. редактор Т. Самсонова
Корректор Л. Васильева

АО2165 Сдано в набор 21/1-1972. Подписано к печати 10/11-1972. Формат
бумаги 60×90/16. Бумага офсетная № 2. Бум. л. 1,5. Печ. л. 3,0. Уч.-
изд. л. 2,98. Тираж 68 600 экз. Издательство «Знание». Москва, Центр,
Новая пл., д. 3/4. Заказ № 83.

Чеховский полиграфкомбинат Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР
г. Чехов, Московской области

Набор этого номера произведен на фотонаборном автомате 2НФА с пер-
фоленты, изготовленной на устройстве «Север-2»

Цена 11 коп.

11 коп.

Индекс 70095