

Серия  
«Антология мысли»



М. С. Каган

# Музыка в мире искусств

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

2-е издание, переработанное и дополненное

Книга доступна в электронной библиотечной системе  
[biblio-online.ru](http://biblio-online.ru)

Москва ■ Юрайт ■ 2019

УДК 78.01(075.8)  
ББК 85.313я73  
К12

**Автор:**

**Каган Моисей Самойлович** — профессор, доктор философских наук, заслуженный деятель науки Российской Федерации.

**Каган, М. С.**

К12 Музыка в мире искусств : учеб. пособие для вузов / М. С. Каган. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2019. — 218 с. — (Серия : Антология мысли).

ISBN 978-5-534-06319-6

Каган — специалист в области философии и истории культуры, который на протяжении полувека издал множество публикаций и трудов по теории и истории искусства, а также по теории и истории культуры. В настоящем издании он поднимает вопрос о музыке и ее взаимоотношениях с другими искусствами.

Первая часть учебного пособия — теоретическая — посвящена анализу места музыки в системе искусств, отвлеченному от реального хода ее исторического становления и самоопределения; музыка берется здесь в той развитой форме, которую она обрела в Новое время. Во второй части — исторической — рассматриваются закономерности самого этого процесса: вычленение музыки из начальной синкретической художественной деятельности, ее функционирование в изменяющемся «теле» культуры, постоянно меняющиеся ее связи с другими искусствами и последствия этих взаимодействий для судеб музыкального творчества.

*Для студентов, обучающихся по гуманитарным направлениям, а также для широкого круга читателей.*

УДК 78.01(075.8)  
ББК 85.313я73



Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав. Правовую поддержку издательства обеспечивает юридическая компания «Дельфи».

ISBN 978-5-534-06319-6

© Каган Ю. О., наследница, 2018  
© ООО «Издательство Юрайт», 2019

## Оглавление

Введение. Об изучении музыки в художественно-культурном контексте.....	8
--	---

### **Раздел первый, теоретический МЕСТО МУЗЫКИ В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ**

Глава 1. Музыка как временное искусство .....	31
Глава 2. Музыкальный язык в семье художественных языков.....	43
Глава 3. Музыка как способ познания жизни человеческого духа .....	57
Глава 4. Музыка как выражение отношения человека к миру .....	72
Глава 5. Музыкальный образ в мире художественных образов.....	88
Глава 6. Музыка как семейство видов музыкального творчества. Родовое и жанровое членение музыки .....	103

### **Раздел второй, исторический ИЗМЕНЕНИЕ МЕСТА МУЗЫКИ В РАЗВИТИИ МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Глава 7. Зарождение и развитие музыкального творчества в синкретическом искусстве древности .....	126
Глава 8. Музыка в художественной культуре феодального общества .....	145
Глава 9. Музыка в движении художественной культуры от Возрождения к романтизму.....	157
Глава 10. Музыка в художественной культуре XIX—XX вв. ....	179
<b>Заключение.....</b>	<b>201</b>
<b>Литература .....</b>	<b>205</b>
<b>Новые издания по дисциплине «История музыки».....</b>	<b>217</b>



*Вы объяснили музыку словами.  
Но, видно, ей не надобны слова —  
Не то она, соперничая с вами,  
Словами изъяснялась бы сама.  
И никогда (для точности в науке)  
Не тратила бы времени на звуки.*

Новелла Матвеева

*Сначала музыка. Но речь  
Вольна о музыке глаголить.*

Белла Ахмадуллина

# Введение

## ОБ ИЗУЧЕНИИ МУЗЫКИ В ХУДОЖЕСТВЕННО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

### 1

Читатель, который возьмет в руки эту книгу, должен знать, что ее автор — не музыковед; излагаемый в книге взгляд на музыку освещает ее не изнутри, а извне — в ее взаимоотношениях с другими искусствами. Такой подход обладает и известной ограниченностью, и своими преимуществами перед специально-музыковедческим подходом: неспособный ответить на целый ряд вопросов, находящихся в сфере компетенции музыкознания, он открывает путь к исследованию таких закономерностей жизни музыки в художественной культуре, которые недоступны рассмотрению этого искусства «крупным планом».

Известные слова поэта — «Лицом к лицу лица не увидать» — выражают не только психологический, но и гносеологический закон: лишь отступив от изучаемого явления на некоторое расстояние, необходимое для того, чтобы увидеть его в среде, в которой оно находится, функционирует, развивается, и лишь соотнося его с этой средой как контекстом его существования и с элементами этой среды, с которыми у него складываются определенные взаимоотношения и взаимодействия, можно увидеть и понять в данном явлении нечто такое, чего взгляд «лицом к лицу» не раскрывает.

Под влиянием теоретического и исторического рассмотрения системы искусств в классической немецкой эстетике музыкознание уже в 30-е годы прошлого века обратилось к изучению музыки в ее взаимоотношениях с другими искусствами; при этом основным углом зрения оказался исторический взгляд на эту проблему<sup>1</sup>.

Однако, как справедливо отметил один из ее исследователей<sup>2</sup>, в движении музыковедческой мысли от И. Форкеля к Г. Риману явственно

---

<sup>1</sup> См.: Müller W. Versuch einer Ästhetik der Tonkunst im Zusammenhang mit den übrigen schönen Künsten nach geschichtlicher Entwicklung. Leipzig, 1830; Brendel F. Die Stufenfolge der Künste im Fortgang der Weltgeschichte // Neue Zeitschrift für Musik. — 1849. — Bel. 31, № 5—6. (Не называя имени Гегеля, автор этой статьи, ответственный редактор «Новой музыкальной газеты», излагает его концепцию смены главенствующих в каждую эпоху видов искусства.)

<sup>2</sup> Bücken E. Grundfragen der Musikgeschichte als Geisteswissenschaft // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1927. — Leipzig, 1928. — S. 20—22.



прослеживается сужение поля исследования, отгораживание музыки от других искусств, связанное с представлением о решающей ее зависимости не от духовного содержания, а от особенностей материала и техники. Если в конце XVIII в. один из первых историков музыки, в полном согласии с господствовавшим в эпоху Просвещения сближением разных искусств, говорил о тождестве музыки и живописи («Живописец имеет дело с единичными цветами, как композитор с единичными звуками; он находит в соединении цветов свою тональную систему, свой рисунок, свой колорит, свою свето-тень, так же как композитор свою тональность, мелодию, гармонию, фортепьяно и т. д. Тут все взаимно подобно, кроме того единственного обстоятельства, что в одном случае выражение неподвижно, а в другом — развивается»)¹, то сто лет спустя в музыкознании безусловно преобладает противопоставление музыки всем другим искусствам, наиболее последовательно осуществленное в гансликовской музыкально-эстетической концепции. Едва ли не последней в XIX в. попыткой широкого культурологического изучения истории музыки стала в 1862 г. двухтомная «История музыки в ее отношении к формам и законам развития всей духовной жизни» Э. Наумана, в которой автор поставил перед собой задачу исследовать музыку в контексте «развития цивилизации и истории культуры»; он провозгласил необходимость «рассмотреть развитие музыки в тесной связи с развитием других искусств», со ссылкой на слова Гете: «От музыки во все стороны расходятся торные дороги...»² В соответствии с этой задачей автор посвятил первый раздел своего исследования проблеме «Музыка во взаимоотношении с другими искусствами», второй — проблеме «Общее происхождение и ход развития искусства, религии и науки».

Близка была к этому позиция А. Амброса, выразившаяся не только в его работах, специально посвященных взаимоотношениям музыки и других искусств³, но и в его четырехтомной «Истории музыки», — в ряде случаев (например, в исследовании музыки древних греков) ученый стремился к тому, чтобы показать ее место рядом с изобразительным искусством и поэзией, подобно тому, пояснял он, как поступил А. Шлегель, обращаясь к античной скульптуре, дабы сделать более понятной античную трагедию⁴.

В 1880 г. в Англии вышел фундаментальный труд Э. Герни «Власть звука». Его автор исходил из того, что понять и объяснить сущность музыки можно, только определив ее место в системе искусств. Система эта, по его мнению, образуется наличием двух групп искусств, одна

¹ Forkel J. Allgemeine Geschichte der Musik. — Leipzig, 1788. — Bd. 1 — S. XIII.

² Naumann E. Tonkunst in ihren Beziehungen zu den Formen und Entwicklungsgesetzen alles Geisteslebens. — Bd. 1. — B., 1869. — S. 2—3, 5, 16.

³ 3 Ambros A. Die Grenzen der Poesie und Musik.— Leipzig, 1856 (русский перевод — СПб., 1889); его же: Der Maler und Musiker // Ambros A. W. Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. — Leipzig, 1860.

⁴ Ambros A. Geschichte der Musik. — Bd. 1. — Breslau, 1862. — S. XVIII—XX.

из которых основана на «воспроизведении» жизни, — таковы литература, живопись, скульптура, а другая — на «производстве» новых форм, отсутствующих в реальности: таковы музыка и архитектура. Что касается отличия первой от второй, то оно обусловлено характером используемых материалов<sup>1</sup>. Так получило теоретическое обоснование популярное еще у романтиков *сближение музыки и архитектуры*, выражавшееся в банальных определениях одной как «движущейся архитектуры», а другой — как «окаменевшей музыки». К сожалению, Э. Герни ограничился чисто теоретическим подходом, отвлекшись от процесса развития мировой художественной культуры, в котором соотношение музыки с другими искусствами существенно меняется и который поэтому нельзя игнорировать при контекстном ее рассмотрении. И все же труд Э. Герни вызвал широкий резонанс, на него опирались и с ним полемизировали теоретики и в XX в. (об этом пойдет у нас речь), а в 1966 г. книга эта была переиздана.

Несмотря на широкое влияние гансликовской концепции музыки в начале XX в., многие ученые сохраняют убеждение в том, что, как утверждал итальянский музыковед А. Бонавентура в 1914 г. во введении к своему многократно переиздававшемуся учебнику по истории музыки, «для того, чтобы изучение истории музыки было успешным, она должна рассматриваться не изолированно, но в соотношении с общим историческим процессом и, в частности, с развитием других искусств...»<sup>2</sup> Это положение время от времени повторялось музыковедами и получало поддержку в смежных областях знания. Так, известный немецкий литературовед О. Вальцель в докладе, посвященном взаимодействию видов искусства, выделил в качестве специальной проблемы соотношение «музыкального» и «пластического» начал, ссылаясь на постановку этого вопроса в статье Ф. Шиллера о наивной и сентиментальной поэзии, где данными понятиями обозначены два типа поэзии. Со времен Ф. Шлегеля, отмечал он далее, делались попытки найти в других искусствах качества, аналогичные мелодии и гармонии<sup>3</sup>. Большое значение в данной связи имеет предпринятый в это время О. Шпенглером опыт целостного изучения истории мировой художественной культуры, включающей развитие музыки в ее подвижных взаимоотношениях с другими искусствами. Попытка автора «Заката Европы» выделить основные исторические типы культуры, выявить духовное содержание каждого и представить его как особенную *систему разных искусств*<sup>4</sup> была беспрецедентна в истории мировой культуроведческой мысли и не могла не оказать воздействия на искус-

<sup>1</sup> Gurney E. The Power of Sound. — N. Y. ; L., 1880. — P. 555.

<sup>2</sup> Цит. по: Allen W. Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music. 1900—1960. — N. Y., 1962. — P. 135.

<sup>3</sup> Walzel O. Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlicher Begriffe. — В., 1917. — S. 75f.

<sup>4</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. Образ и действительность. — М. ; Пг., 1923. — С. 277—307.

ствоведческую мысль. Во всяком случае, в 20-е годы проблема параллельного развития музыки и других искусств стала активно обсуждаться в эстетике и в музыковедении.

Выступая в 1924 г. на II Всемирном Конгрессе по эстетике и всеобщему искусствознанию с докладом на тему «Стилевое родство музыки и других искусств», Г. Мозер, отметив широко распространившееся стремление ученых к взаимному освещению одного искусства другими, присоединился к ехидному замечанию известного музыковеда Альфреда Эйнштейна, что подобные сопоставления выродились в своего рода «игру»<sup>1</sup>. Выявляя основные трудности, с которыми при этом сталкиваются историки искусства, Г. Мозер специально остановился на проблеме асинхронности художественного развития, поскольку один и тот же стиль может в одно и то же время не захватывать разные искусства, и иллюстрировал это ситуацией эпохи Ренессанса и Барокко<sup>2</sup>. К тому же он пришел к заключению, что следует весьма осторожно определять отношения, в которых правомерно сопоставительное рассмотрение разных искусств<sup>3</sup>. Доклад живо обсуждался; особенно решительно возражал Г. Мозеру К. Закс, утверждая, что «музыковедение должно, наконец, выйти из уединения, при котором музыка выпадает из изучения целостной истории духа»<sup>4</sup>.

Несколько лет спустя с большой статьей «Проблема сравнительного изучения видов искусства» выступил Ф. Медикус, уделив в ней большое место историческим изменениям положения музыки в мире искусств. Вывод ученого: «Меняющиеся пределы взаимовлияний искусств важны не только для понимания истории культуры, но и для истории самих искусств, ибо только при учете «морального» превосходства ведущего вида искусства можно понять художественные задачи, возникающие в данную эпоху в творчестве»<sup>5</sup>.

В 30-е гг. в обсуждение проблемы изучения каждого искусства в его взаимоотношениях с другими включился и выдающийся языковед К. Фосслер, который рассматривал ее в контексте истории духовной жизни (Geistesgeschichte). Цель такой истории — раскрыть «целостность человека и его культуры», показав «противостояние и взаимодействие религиозных, политических, научных и художественных сил человеческого духа как некое всеохватывающее многостороннее единство». Изучение взаимоотношений видов искусства становится необходимым, поскольку каждое располагает уникальными возможностями выражения духовного содержания жизни человека: «То, что остается невыразимым для поэта, воплощает в звуках музыкант; то,

---

<sup>1</sup> Moser H. Die Stilerwandtschaft der Musik und der anderen Künste // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. — XIX Bd. — 1925. — S. 425.

<sup>2</sup> Ibid. — S. 430f.

<sup>3</sup> Ibid. — S. 438.

<sup>4</sup> Ibid. — S. 443.

<sup>5</sup> Medicus F. Das Problem der vergleichenden Geschichte der Künste // Philosophie der Literaturwissenschaft. — B. 1930. — S. 238—239.

чего не может схватить живописец, представляет скульптор; а то, что ускользает от последнего в своей застывшей расчлененности, организует архитектор в рядоположенных формах или говорящих контрастах. Искусства дополняют друг друга...», что в наиболее чистой форме и осознается при философском анализе их взаимоотношений<sup>1</sup>.

К сожалению, все эти глубокие методологические суждения не получили реализации в работе историков музыки. Попытки рассмотреть ее связь с другими искусствами предпринимались крайне редко и лишь в пределах изучения того или иного периода истории художественной культуры (мы охарактеризуем их во втором, историческом, разделе нашей книги). Наибольший интерес представляет написанная Л. Балетом и Е. Герхардом история немецкого изобразительного искусства, литературы и музыки XVIII века<sup>2</sup>. В этой книге сделана попытка социологически обосновать пути развития трех искусств в эпоху наступления буржуазных отношений на феодальные и соответствующих изменений экономики, политики, идеологии страны.

Дело, однако, не только в том, что такого рода подход к изучению истории художественной культуры реализовывался лишь в освещении отдельных этапов ее развития, но и в том, что решали эту задачу не музыковеды, а культурологи — от О. Шпенглера до Л. Балета, изучение же истории музыки — как, впрочем, и других искусств, — велось традиционным путем, замкнутое в собственных пределах каждого из них. Так продолжалось и в последующие десятилетия, несмотря на то, что необходимость углубленного культурологического взгляда на музыку стимулировалась развитием этномузыковедческих, социологических и социально-психологических исследований<sup>3</sup>, показавших, что одним из «экстрамузыкальных» культурных факторов, оказывающих влияние на развитие музыки, являются ее контакты с другими искусствами. Увы — дальше фрагментарного описания тех или иных связей музыки с тем или иным искусством дело не шло. Хотя А. Мерриам отчетливо понимал, что «одним из наиболее значительных аспектов изучения музыки является изучение ее взаимоотношений с другими искусствами»<sup>4</sup>, он уделил этой проблеме менее двадцати страниц своего крупного исследования — небольшую главу «Эстетика и взаимоотношение искусств». Показательно, что в статье известного немецкого музыковеда Х. А. Брокхауза, опубликованной в 1987 г. и специально посвященной проблематике философии истории музыки, говорится о необходимости изучать историю этого искусства в системе концен-

---

<sup>1</sup> Vossler K. Über gegenseitige Erhellung der Künste // Festschrift Heinrech Wöllflin. Zum 70 Geburtstag. — Dresden, 1935. — S. 163—164.

<sup>2</sup> Balet L. (Im Arbeitsgemeinschaft mit E. Gerhard). Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik in 18. Jahr. — Leipzig; Zürich 1936 (2<sup>te</sup> Aufl. — Dresden, 1979).

<sup>3</sup> Merriam A. The Anthropology of Music. — Vanston, 1964; Farnsworthli P. The Social Psychology of Music. 2<sup>nd</sup> ed. — Iowa, 1969; Rahn J. A theory of all music: problems and solutions in the analysis of non-western forms. — Toronto ; Buffalo ; London, 1983.

<sup>4</sup> Merriam A. Op. cit. — P. 259.

трических сфер «история, культура и музыкальная культура»<sup>1</sup>, а художественная культура как *целостный мир искусств, в котором непосредственно рождается, живет и развивается музыка*, из этого ряда выпала полностью.

Еще один пример — вышедшая в 1985 г. в ФРГ интересно задуманная книга «Что есть музыка?», сконструированная в виде параллельных или диалогически сталкивающихся рассуждений дух видных немецких музыковедов К. Дальхауза и Г. Эггебрехта по ряду проблем музыкальной эстетики<sup>2</sup>. Все эти рассуждения ведутся на «прямом», так сказать, рассмотрении музыки, которое лишь время от времени выходит за ее пределы в сферу «внемзыкального», подымаясь подчас до соотнесения музыки с человеческим бытием, с историей культуры, с космосом; но лишь совсем редко и походя музыка сопоставляется с другими искусствами, да и то лишь для ее возвеличивания как некоей высшей формы художественной деятельности<sup>3</sup>.

Казалось бы, известный прорыв в этом отношении сделан в книге немецкого ученого В. Карбузицкого, который включил в проблематику науки о музыке вопрос о месте музыки в системе искусств. Оказалось, однако, что трактуется эта проблема только как формально-классификационная, таксономическая задача, поскольку культура рассматривается как род, искусство — как вид, музыка — как разновидность данного вида, бытовая музыка и художественная музыка — как отрасли этой разновидности и т. д.<sup>4</sup> Такое структурирование само по себе бесспорно, но лишено эвристической ценности, так как не раскрывает закономерностей строения ни культуры в целом, ни искусства, ни музыки.

Судя по книге Г. Орлова «Древо музыки», содержащей широкую информацию о современном американском музыкознании, там положение в интересующей нас области аналогично описанному в европейской науке — вопрос о месте музыки в мире искусств, о ее взаимоотношениях с другими видами искусства освещается столь же фрагментарно, бегло и попутно, при рассмотрении иных проблем музыкальной эстетики<sup>5</sup>. Редкие исключения — книга известного музыковеда Курта Закса «Содружество искусств: стиль в изящных искусствах, музыке и танце»<sup>6</sup> или монография Д. Кука «Язык музыки»<sup>7</sup>.

Обобщающие методологические исследования зарубежных ученых показывают, до какой степени незначительное место продолжала зани-

---

<sup>1</sup> Брокхауз Х. Размышления о теории истории музыки // Методологические проблемы музыкознания. — М., 1987. — С. 93.

<sup>2</sup> Dahlhaus C., Eggebrecht H. Was ist Musik? — Wilhelmshaven, 1985.

<sup>3</sup> Ibid. — S. 191.

<sup>4</sup> Karbusicky V. Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken. — München, 1974. — S. 65.

<sup>5</sup> Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон ; СПб., 1992.

<sup>6</sup> Sachs C. The Commonwealth of Art: Style on the Fine Arts, Music and the Dance. — N. Y., 1946.

<sup>7</sup> Cooke D. The Language of Music. L. ; Oxford ; N. Y., 1974.

мать проблематика связи, взаимоотношений и взаимодействия музыки с другими искусствами<sup>1</sup>. Теоретические обоснования такой позиции весьма откровенно выражены, например, в «Социологии музыки» Т. Кнайфа, где полемика с эстетической концепцией автора этих строк основана на противопоставлении музыки другим искусствам, поскольку она не обладает будто бы тем «объективным содержанием», которое заключено в литературе и живописи<sup>2</sup>.

Новые перспективы перед контекстовым изучением музыки открылись благодаря изучению изменчивого соотношения слухового и зрительного восприятия действительности, которое, как показывают исследования, является существенной характеристикой каждого исторического типа культуры. В последние годы появился ряд такого рода работ — «Глаз и ухо» известного французского философа и эстетика Микеля Дюфрена<sup>3</sup>, книга американского ученого Мюррея Шафера «Звуковой строй мира»<sup>4</sup>, работа видного деятеля немецкой музыкальной культуры И. Э. Берендта «Третье ухо. О слушании мира», в которой показана динамика роли слуха и зрения в истории культуры — вытеснение вторым первого и необходимость «реабилитации» слуха для духовного развития современного человека<sup>5</sup>.

В России сознание связи между разными искусствами, в частности, между музыкой и поэзией, живописью, театром, танцем, архитектурой, складывалось в начале XX в., в эпоху активных устремлений многих деятелей русского искусства к синтезу различных художественных форм. Так, А. Блок утверждал, что наличие глубинных связей между разными искусствами является вообще характерной чертой русской художественной культуры, которую можно поэтому считать «синтетической культурой»; следовательно, представители разных видов искус-

---

<sup>1</sup> См.: Allen W. Op. cit. — P. 138f; Perspectives on contemporary music theory // Ed. by V. Boretz and E. T. Cone. — N. Y., 1972. В собранных здесь статьях нет и намек на эту проблему. О том же свидетельствуют и другие труды, посвященные общему состоянию зарубежного музыковедения. См.: Freitag N. Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichtsschreibung. Darstellung und Abgrenzung musikhistorischer Epochen. — Wilhelmshaven, 1980. — S. 15f; Herndon M., McLeod N. Music as Culture. 2<sup>nd</sup> ed., Norwood Ed. 1981; Musikästhetik in der Diskussion. — Leipzig, 1981. Обширный библиографический указатель по проблематике «социологии музыки», из которого видно, сколь незначительное место занимает у теоретиков и историков музыкальной культуры на Западе тема «Музыка в мире искусств», см. в монографии: Blaukopf K. Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. — München ; Zürich, 1982. — S. 362—380. Нам известны лишь две книги, в которых поставлена задача последовательного сопоставления музыки и других искусств: Meyer L. Music, the Arts and Ideas. — Chicago ; London, 1967; Davis B. Chant of the centuries. A History of the Humanities: the Visual Arts and Their Parallels in Music and Literature. — Austin ; Texas, 1969, но сколько-нибудь серьезной научной ценности эти сочинения, увы, не имеют.

<sup>2</sup> Kneif T. Musiksoziologie. — Köln, 1971. — S. 27—28, 65—66, 71—72.

<sup>3</sup> Dufrenne M. L'oeil et l'oreille. — P., 1991.

<sup>4</sup> Murray Schafer R. The Tuning of the world. Tornado — N. Y., 1977 (немецкий перевод вышел в 1988 г. под названием Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Fr. a. Main).

<sup>5</sup> Berendt J. Das dritte Ohr. Vom Hören der Welt. — Hamburg, 1985.

ства не должны быть «специалистами», «писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте», ибо «неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры»<sup>1</sup>.

Это пронизательное суждение нуждается лишь в одной поправке: единство искусств в пределах национальной художественной культуры, как и ее единство с другими, нехудожественными сферами общественной жизни и деятельности людей, является свойством не только русской, но всякой другой культуры, только в разных странах и на разных фазах истории единство это оказывается то более, то менее очевидным и влиятельным.

Во всяком случае, уже с конца 20-х гг. единство это стало в России предметом специального историко-теоретического изучения — этому посвятил всю свою научную деятельность И. И. Иоффе, создавший цикл работ, в которых рассматривался художественный «треугольник» — *литература — музыка — изобразительные искусства*<sup>2</sup>; так было положено начало развитию новой дисциплины — *теории и истории художественной культуры человечества*. В наши дни очевидны некоторые методологические просчеты ученого — на них лежит печать времени, в них отразился характер эстетической мысли тех лет; все же сделанное им мы лишь сейчас можем оценить по достоинству — его подход к изучению искусств опередил свое время.

Десять лет спустя Б. М. Теплов, рассматривая музыку с психологической точки зрения, пришел к выводу, что «мир музыкальных образов не может быть понят до конца сам из себя»<sup>3</sup>, а еще спустя два десятилетия Ю. Кремлев предпринял попытку рассмотреть музыку в системе искусств; правда, она оказалась неудачной из-за примитивности общей эстетической концепции автора<sup>4</sup>, в которой искусство, в частности музыка, трактовалось в духе господствовавших в 30—40-е годы вульгарно-гносеологических представлений.

Призывы к движению науки в этом направлении раздавались вновь и вновь<sup>5</sup> — В. Конен считает даже, что советским ученым вообще свойственно «стремление рассматривать музыкальное искусство в связи с другими проявлениями художественного творчества той же национальной культуры»<sup>6</sup>. Едва ли не наиболее яркий пример продуктивно-

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч.: в 6-ти т. — Т. 5. — М., 1971. — С. 531—532.

<sup>2</sup> Иоффе И. Культура и стиль. — Л., 1927; его же: Синтетическая история искусства. — Л., 1933; его же: Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. — Л., 1937.

<sup>3</sup> Теплов Б. Психология музыкальных способностей. — М.; Л., 1947. — С. 23.

<sup>4</sup> Кремлев Ю. О месте музыки среди искусств. — М., 1966.

<sup>5</sup> Сохор А. Музыка как вид искусства. — М., 1970; Фарбштейн Л. Музыка и эстетика. — Л., 1976; Левин Л. Музыка в системе культуры как актуальная проблема музыковедения. — М., 1984. См. также работу венгерского музыковеда: Золтаи Д. Этос и аффект. История музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. — М., 1977.

<sup>6</sup> Конен В. Этюды о зарубежной музыке. — М., 1968. — С. 25.

сти такого подхода — работа Т. П. Ливановой о развитии европейской музыкальной культуры XVII—XVIII столетий<sup>1</sup>. Близка к этому методологическая позиция польского музыковеда С. Яроциньского «Дебюсси, импрессионизм и символизм»<sup>2</sup>. Показательно в данном отношении направление исследовательской деятельности московского Института искусствознания, приведшее к созданию серии фундаментальных трудов по истории русской художественной культуры XIX — начала XX вв., в которых музыка рассматривалась в ряду других видов искусств<sup>3</sup>.

В 1991 г. вышла книга Т. П. Левой «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи», само название которой ясно говорит о своеобразии проведенного в ней исследования. «Замысел книги, — разъясняет автор в предисловии, — продиктован известной неудовлетворенностью существующей литературой о музыке», поскольку на ней сказывается влияние своего рода «изоляционизма», в силу чего «недостаточно учитываются взаимоотношения и взаимовлияния различных искусств». Особенно важно применение этого подхода к изучению музыкальной жизни России в начале XX в., ибо «характер культурной ситуации» в стране и «зависимость от нее явлений искусства заставляют со всем вниманием отнестись к контекстному анализу этих явлений». При этом исследовательница ссылалась на утверждение композитора А. Лурье, содержащееся в докладе на тему «Культура и музыка», произнесенном им в Петербургской вольной философской ассоциации в 1921 г., что для художественного развития, «происходящего под знаком XX в.», характерно «начало синтеза, взаимоотношения и взаимодействия слова и звука, звука и цвета, звука и жеста, и, наконец, органическое взаимодействие искусств»<sup>4</sup>. Осуществленный автором этой интересной книги анализ «контекстного бытия музыкального творчества»<sup>5</sup> убедительно доказал его продуктивность.

Как видим, по убеждению многих современных ученых музыка (как, разумеется, и каждый другой вид искусства) не только допускает, но и требует в интересах полноты ее научного познания осуществлять ее изучение на двух уровнях: назовем их *специфическим* и *контекстным*, причем контекст этот имеет два масштаба — широкий общекультурный и более узкий — контекст художественной культуры, в которой раскрываются связи музыки с другими видами искусства<sup>6</sup>. Первый опыт реализации такого подхода осуществлен в двухтомной истории

<sup>1</sup> Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. — М., 1977.

<sup>2</sup> Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. — М., 1976.

<sup>3</sup> Русская художественная культура конца XIX — начала XX веков. Кн. 1—4. — М., 1968—1980; Русская художественная культура второй половины XIX века. — М., 1988.

<sup>4</sup> Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. — М., 1991. — С. 3, 13.

<sup>5</sup> Там же. — С. 14.

<sup>6</sup> См.: Каган М. Об изучении музыки в контексте художественной культуры // Вопросы методологии и социологии искусства. — Л., 1988; его же: Историческая динамика музыки в мире искусств // Музыка. Культура. Человек. — Свердловск, 1988.



мировой художественной культуры, созданной коллективом ученых под руководством автора этих строк, поставивших перед собой задачу осмыслить художественную культуру как *органическую целостность*, в которой каждый вид искусства, в том числе и музыка, связан со всеми другими и общим мировосприятием, и характером эстетического сознания, отливающегося в методах творчества и стилях, и прямыми взаимодействиями, и институциональной организацией всей художественной жизни<sup>1</sup>.

## 2

Поскольку рассмотрение особенностей каждого искусства непосредственно зависит от того, как понимает исследователь сущность художественной деятельности, те ее закономерности, которые являются общими для всех искусств, постольку нам нужно сформулировать ответ на вопрос: «Что такое искусство?» Это тем более важно потому, что ответ на данный вопрос до сих пор разделяет эстетиков. Видимо, причина непрекращающегося на протяжении почти трех тысячелетий спора о сущности и назначении искусства в его собственной исключительной сложности, в силу чего оно поворачивается к тем, кто его исследует, то одним «бокком», то другим, позволяя видеть в нем и способ познания мира, и самовыражение художника, и конструирование идеала, и особый язык человеческого общения, и простую игру формы. Но в таком случае объяснения требует сама эта трансформационная способность искусства, отличающая его от других продуктов культуры, от науки, от техники, от языка, от игры. А потому и сущность музыки толкуется далеко не одинаково. В книге, которая так и называется — «Что есть музыка?», один из авторов, видный современный немецкий музыковед, приводит ряд суждений не только различных, но подчас прямо противоположных по своей сути, от Августина до Штокхаузена; вот некоторые из них:

- Э. Ганслик: «Звучащие и движущиеся формы являются единственным и собственным содержанием и предметом музыки».
- Ф. фон Хаузеггер: «Сущность музыки — озвученное, до благороднейшего действия доведенное выражение».
- А. Веберн: «Музыка — это природа в ее закономерностях, взятая в отношении к слуховому ощущению».
- Но он же: «Музыка — язык. Человек хочет на этом языке выразить представления (Gedanken), но не такие, которые могут быть переданы понятиями, а представления музыкальные».

Осмысляя этот широчайший разброс мнений, теоретик приходит к выводу, что различия между ними обусловлены позициями тех, кто их выносит, а они зависят «от времени, принадлежности к определенной традиции и школе, партии и идеологии, связи с той или иной философской и эстетической системой...» Задача же историка музыки состоит

---

<sup>1</sup> Художественная культура в докапиталистических формациях. — Л., 1984; Художественная культура в капиталистическом обществе. — Л., 1986.

в том, чтобы преодолеть конкретную односторонность всех подобных суждений, находя каждому из них историко-культурное объяснение<sup>1</sup>.

Г. Эггебрехт выделяет в музыке три необходимые ей, но по-разному соотносящиеся друг с другом стороны, называя их «эмоция, исчисление (Mathesis) и время»<sup>2</sup>. Но тут не может не возникнуть вопрос — почему же именно такова инвариантная модель музыки? Ощущая возможность этого вопроса, теоретик дает на него краткий, но — увы! — никак не мотивированный ответ: «Все эти три момента характеризуют само существование человека»<sup>3</sup>. Но являются ли они действительно необходимыми и достаточными для человеческого бытия? И даже если так, то почему их воспроизводит именно и только музыка?

Видимо, невозможно выявить сущность какого-либо явления, рассматривая его само по себе, а не выводя его из системного контекста, в котором оно существует как его закономерная и необходимая подсистема, детерминированная целостным бытием и функционированием данной системы. В нашем случае это означает: *понять сущность музыки, законы ее функционирования и развития можно только рассматривая ее в системе видов искусства, которая образовалась в историческом процессе расчленения художественного способа освоения человеком мира на ряд конкретных его форм.*

Автор настоящей книги многократно излагал, обосновывал и уточнял свое понимание природы искусства, поэтому, отсылая читателя к работам, где это сделано достаточно обстоятельно<sup>4</sup>, ограничимся сейчас самым кратким изложением данной концепции, акцентируя в ней то, что необходимо для выявления особенностей музыки как вида искусства и определения ее места в системе искусств.

Согласимся с Ш. Гуно, что «во всех искусствах есть нечто, что не принадлежит ни одному из них, но что является одним для всех, что является их общим основанием и без чего они оказываются не более чем простыми ремеслами; это нечто, невидимое, но несущее в себе дыхание жизни, есть Искусство»<sup>5</sup>. Определить это «нечто», сущностно характеризующее искусство, — задача непростая, над ее решением эстетическая мысль бьется две с половиной тысячи лет. Представляется, что решение этой задачи на современном уровне науки возможно лишь при понимании художественного творчества как одного из видов человеческой деятельности, по-своему преломляющего ее общие законы.

---

<sup>1</sup> Dahlhaus C., Eggebrecht H. Was ist Musik? — S. 20—23.

<sup>2</sup> Ibid. — S. 187.

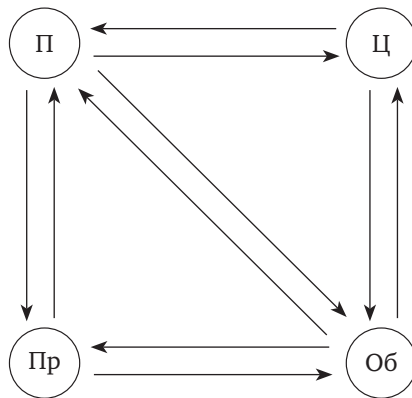
<sup>3</sup> Ibid. — S. 190—191.

<sup>4</sup> См.: Лекции по марксистско-ленинской эстетике. 2-е изд. — Л., 1971; Морфология искусства. — Л., 1972; Человеческая деятельность. — М., 1974; Художественная деятельность как информационная система // Искусство кино. — 1975. — № 12; Социальные функции искусства. — Л., 1978; Искусство как феномен культуры // Искусство в системе культуры. — Л., 1987; Мир общения. — М., 1988; Mensch — Kultur — Kunst. Hamburg, 1994.

<sup>5</sup> Цит. по: Bernard G. L'art de la musique. — P., 1961. — P. 339.

Анализ человеческой активности, проведенный нами в свое время, показал, что она с необходимостью выступает в двух основных формах — в предметной деятельности, приводящей к созданию материальных и духовных предметов, в которых объективируются человеческие потребности, способности, сущностные силы, знания, ценности, проекты, и в деятельности общения, целью которой является обретение (или повышение степени) общности участников этого процесса материально-практического, практически-духовного или духовно-теоретического. Принципиальное отличие деятельности общения от предметной деятельности заключается в том, что вторая определяется типами отношения человека как субъекта к объектам приложения его активности, а первая образуется взаимосвязью людей как разных субъектов единого совместного действия — труда или игры, научной работы или дружеской беседы, интимных отношений или участия в создании и восприятии произведений искусства.

В реальной жизни каждый вид деятельности сцеплен с другими, опосредует их и опосредуется ими. Однако интересы познания человеческой деятельности требуют от науки расчленения того, что в реальности нерасторжимо, для понимания ее внутреннего «устройства», принципов самоорганизации, структуры. Поскольку в самой предметной деятельности различаются три ее вида: преобразование (материальное или духовное) объективной данности, познание объективного мира, его ценностное осмысление, постольку строение деятельности человека как целостной системы может быть схематически представлено таким образом:



**Схема 1. П — познавательная деятельность, Ц — ценностно-ориентационная деятельность, Пр — преобразовательная деятельность, Об — деятельность общения**

В этой схеме стрелки прямых и обратных связей обозначают реальные взаимодействия всех четырех видов деятельности, ибо выделение каждого из них в особом «кружочке» всего лишь теоретическая абстракция, нужная для того, чтобы выявить и уяснить структуру деятельност-

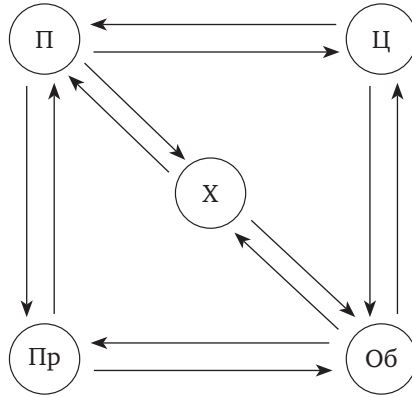
ного континуума. Каково же место художественного творчества в этой структуре?

В истории мировой эстетической мысли можно найти самые разные ответы на этот вопрос: одни теоретики видят в искусстве форму познания действительности, другие — форму идеологии, третьи — способ конструирования идеалов, четвертые — язык общения людей, пятые — игру воображения, и так далее, и тому подобное. Нельзя не признать, что каждый такой взгляд на искусство имеет свои резоны, поскольку художественная деятельность, в частности музыка, включает в себе и глубокие знания о человеке и мире, и разнообразные ценности — нравственные, политические, религиозные, эстетические и человеческие идеалы, и одновременно служит средством общения людей, являясь «языком» этого общения, и предстает как та или иная форма игры — игры актера, игры музыканта, игры поэта со словом. В то же время нельзя не признать чрезвычайно показательным, что ни одно из этих толкований искусства не становилось общепризнанным, что каждое вызывало обоснованные возражения. Чем же можно объяснить такую странную — и, пожалуй, уникальную в науках о культуре — ситуацию?

По-видимому, только тем, что, в отличие от других форм человеческой деятельности: научной, технической, политической, спортивной и т. д., — искусство не подчинено достижению какой-то одной цели, но *полифункционально, то есть содержит в себе слитно и нераздельно все четыре вида деятельности, лишь выдвигая на первый план то один из них, то другой*. Сущность художественного творчества как особого способа освоения мира состоит в том, что в нем сохраняется изначальная для истории культуры и для жизни отдельного человека нерасчлененная целостность всех четырех видов деятельности, которые не отделяются друг от друга, а *взаимно отождествляются*, выступая лишь как разные стороны одного целого — *иллюзорного воссоздания человеческого бытия в образной форме*. Оттого и способность человека создавать это «удвоение» своей реальной жизни требует соединенного действия всех его психических сил — воображения, переживания, мышления, памяти и импульса общения, рождающего необходимость не только выразить себя в плодах своего творчества, но и поделиться ими с другими людьми, современниками и потомками, знакомыми и незнакомыми, то есть с человечеством.

Так возникает в культуре особый плод духовной деятельности человека — *художественные образы, как бы удваивающие реальный мир*; они отличаются от понятий, которыми работает научное познание, и от идей, в которых идеология воплощает ценностное осмысление мира, от проектов несуществующего, но желанного, идеалов, которые создаются духовно-преобразовательной активностью человека; художественный образ оказывается *одновременно и переживанием, и понятием, и идеей, и идеалом* и, вместе с тем, он «открыт» для сотворчества воспринимающих его людей, которые должны его *пережить, интер-*

*претировать*, «приложить» к своему опыту и духовному миру, тем самым *продолжая творческий процесс, начатый художником*: так художественный образ оказывается и средством общения людей<sup>1</sup>.



**Схема 2. П — познавательная деятельность, Ц — ценностно-ориентационная деятельность, Пр — преобразовательная деятельность, Об — деятельность общения, Х — художественная деятельность**

Возвращаясь к нашей схеме, дабы определить в ней место художественной деятельности, мы должны обозначить его в точке пересечения излучений, идущих от всех четырех «угловых» видов деятельности. Сознвая всю условность данного схематического обозначения (как и любой схемы сложного системного объекта), мы применяем его потому, что оно дает наглядным и местоположение художественной деятельности в культуре, и связи искусства со всеми другими видами искусства, со всеми другими видами деятельности, от которых оно не только отличается, но и с которыми (одним или сразу несколькими) оно способно скрещиваться, образуя различные синтетические формы (скажем, утилитарно-художественные, религиозно-художественные, политически-художественные, просветительски-художественные, спортивно-художественные и т. п.).

Если же мы подойдем теперь к художественной деятельности (Х) вплотную и рассмотрим ее «крупным планом», то увидим, что в своем строении она отражает, но в перевернутом виде, общую структуру человеческой деятельности:

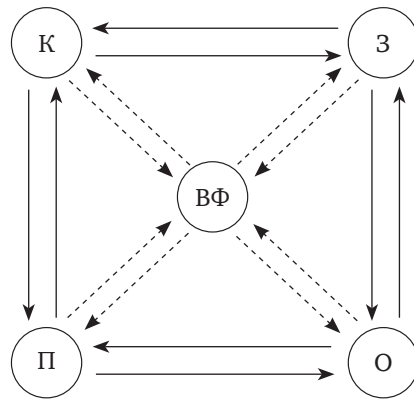
В самом деле, художественное творение, к какому бы виду искусства оно ни принадлежало — от литературы до музыки, от живописи до танца, от сценического искусства до прикладного, — заключает в себе:

<sup>1</sup> См. обстоятельный анализ этого явления в нашей книге «Мир общения» и в статьях: Каган М. Искусство и общение // Искусство и общение. — Л., 1984; его же: Изобразительное искусство в сфере человеческого общения // Советское искусствознание '82. — М., 1983. Применительно к музыке проблема эта рассмотрена в диссертационном исследовании: Щербакова А. Музыка как способ общения. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. — Л., 1985.

- *духовное содержание*, объединяющее знание того, что произведение отражает в реальной жизни, и оценку этого жизненного своего предмета, выражающую отношение к нему художника;

- *двустороннюю материальную форму*, которая представляет собой некую материальную конструкцию — цветовую, пластическую, звуковую, созданную в результате преобразования реальных природных форм бытия материи, и одновременно некую знаковую систему, некий текст, в котором данная материальная конструкция оказывается значащей, смыслонесущей, одухотворенной и способной передать людям, владеющим этим языком, несомое ею содержание;

- *внутреннюю форму*, в которой духовное содержание непосредственно переходит в материальную внешнюю форму (скажем переживание музыканта — в звучание его голоса или инструмента).



**Схема 3. К — конструктивная сторона художественной формы, З — знаковая сторона художественной формы, ВФ — внутренняя форма — образность, П — познавательная сторона художественного содержания, О — оценочная сторона художественного содержания**

Такова художественно-образная «ткань» искусства. Подчеркнем при этом снова, что наша схема разделяет в виде самостоятельных элементов (кружочков) то, что в самом искусстве является только разными сторонами одного нерасторжимого живого целого. Это «перевернутое отражение» в искусстве строения человеческой деятельности объясняется тем, что оно создает *иллюзорное, образное* удвоение реальности; поэтому если фундамент последней составляют материально-практические формы преобразования мира и общения людей, а чисто духовные формы активности — познание и ценностное осмысление являются надстройкой, то в художественном «зеркале» фундаментом — то есть содержательной основой является духовное наполнение произведений искусства, объединяющее познание жизни и ее оценку, а материальные компоненты, играющие конструктивную и знаковую роль, относятся к уровню художественной формы. Объединяет духовное содержание и материальную форму художественных творений их *внутренняя*

*форма* — художественно-образная структура, в которой содержание превращается в форму, духовное — в материальное, или, что то же самое, форма становится содержанием, системой обретающих значение художественных знаков.

Такое представление о структуре художественной деятельности и, соответственно, искусства как ее предметного воплощения объясняет многие явления, остававшиеся необъяснимыми в других эстетических концепциях. Прежде всего, объясняется *уникальность, неповторимость и незаменимость* художественной деятельности в культуре, ибо, трактуемая как форма познания, или как форма идеологии, или как форма игры, она оказывается неизбежно вторичным и неполноценным дублером науки, идеологии, игры и неизбежно ориентируется на иллюстративность, или дидактику, или формальную забаву. Когда же искусство истолковывается как уникальное тождество разных видов деятельности, становится понятной его *несводимость ни к одному из них, его суверенность и полноценность как истинно специфического способа освоения человеком мира.*

Но будучи целостным воссозданием человеческой деятельности, искусство и воздействует на человека как на *живое целое*. Глубоко прав Л. Мазель, что музыка, как и всякое искусство, «должна обращаться к человеческой личности во всей ее полноте, воздействовать на различные «этажи» психики — на эмоции и на интеллект, на глубины подсознания и вершины сознания. Искусство социально по своей сущности, но оно не проходит и не может проходить мимо биологической природы человека... Если, например, музыка имеет своим материалом только звуки, воспринимаемые через орган слуха, то воздействует она на весь организм, на всю психику человека, неизбежно расщепленного ходом истории на различные специальные роли (профессиональные, социальные и т. п.), в его целостности и нераздельности, воссоздает его для самого себя в единстве его прошлого и настоящего, в ощущении всего богатства его творческих сил и жизненных проявлений»<sup>1</sup>.

Наша концепция объясняет и такую загадочную, казалось бы, особенность художественного творчества, как его *формирование на ранних стадиях и филогенеза, и онтогенеза*: дело в том, что сознание первобытного человека, как и сознание ребенка, отличается синкретической сплавленностью и неотчлененностью друг от друга разных психических механизмов, призванных обслуживать разные виды деятельности — мышления, переживания, воображения, потребности общения. Именно такой *психический синкретизм отличает художественно-творческую способность — художнический талант, образное мышление*. Оттого первобытное искусство обладает поражающей и современного человека художественной силой, оттого и ребенок может быть талантливым художником, а его ролевая игра — основной

---

<sup>1</sup> Мазель Л. Эстетика и анализ // Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. — М., 1982. — С. 15—16.