

столь богатейшем фонде нетрудно отобрать самое лучшее, воздействующее особенно неотразимо). При этом само собой подразумевается активное вовлечение «живых» художественных форм: литературное слово, музыкальные фрагменты, слайды с демонстрацией полотен живописцев, архитектурных сооружений, графических и скульптурных работ и т.д., то есть всё то, что в случае современной технической оснащённости могут дать аудиотехника, видеозапись, носители мультимедиа. Дополнительное воздействие возникает в том случае, если история искусства соприкасается с его философией, способной перерасти в «философию жизни», несущую в себе массу поучительного, извлекаемого из онтологического опыта предшествующих времён – опыта, закреплённого в произведениях искусства.

\* \* \*

Подведём некоторые итоги. Основная мысль этой статьи сводится к тому, чтобы мировая художественная культура исследовалась и подавалась именно как мировая. То есть единым потоком, с преодолением национальных барьеров и в целостном охвате всех видов искусства, в том числе минуя привычную рубрику по индивидуальным стилям и отдельным жанрам. Помимо всего прочего, панорамирование всеобщей истории искусств позволяет отбирать в «кладовой мира» самое ценное и значительное и тем самым погружаться в ауру высшей художественности.

Суммарное освоение созданного творцами искусства в формах системно выстроенной ретроспективы художественного творчества способно весомо обогатить внутренний мир человека, приблизить его к идеалу всесторонне развитой личности. Несомненная актуальность рассмотренного выше подхода определяется также стремлением через универсально-интегрирующее видение мирового художественного процесса стимулировать стремление к познанию и осознанию всеобщих тенденций и закономерностей развития земной цивилизации. Иными словами, посредством формирования целостного, всеобъемлющего взгляда на мировую культуру развивать способность индивида мыслить и чувствовать глобально, как того требует перспектива прогресса человечества на его выходе в III тысячелетие.

Конкретным опытом реализации высказанных идей является издание: Демченко А.И. Мировая художественная культура как системное целое. – М.: Высшая школа, 2010.

## **ЧЕЛОВЕК В МУЗЫКЕ, МУЗЫКОВЕДЕНИИ И МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ**

**Казанцева Л.П.**

*Астраханская государственная  
консерватория, Астрахань, Россия*

## **MAN IN THE MUSIC, MUSICOLOGIC AND MUSIC EDUCATION**

**Kazantseva L.P.**

*Astrakhan State conservatoire,  
Astrakhan, Russia*

Заявленная тема посвящена человеческой личности, в частности, тому, как, отображенная в музыкальном произведении, она становится достоянием музыковедческого исследования и изучения в музыкально-образовательном процессе.

Прежде всего, человеческая личность запечатлевается в музыке. Музыкальное искусство издавна интересуется ее разными свойствами: эмоциями, мышлением, речью, пластикой, духовным миром. Человек предстает и как индивидуум, и как действующий в социуме. Музыка проникает в мировоззренческую сферу человека – его этические, эстетические, религиозные, философские идеи.

Не менее многообразно музыкальное постижение человека в историческом аспекте. С одной стороны, искусство пытается углубляться в его природу. Это особенно явственно в области эмоций. Длительное время выражая те или иные эмоции как существующие вообще, в принципе переживаемые человеком, музыка к XVII–XVIII векам выработала своего рода «словарь», набор типовых средств, «сигнализирующих» о соответствующих аффектах. Позже, в XIX веке, романтики вознесли на пьедестал единственную личность и именно ее неповторимо-своеобразный эмоциональный мир со всем богатством переживаемых ею эмоций. Новая, современная, эпоха вносит в этот процесс свою лепту: некоторые художественные течения (экспрессионизм, авангардизм) «открыли» для музыки эмоции, сопровождающие стрессовые «пики» – страх, крайнюю возбужденность, тревогу, доходящее до пароксизма отчаяние, а также сопутствующие «пограничным» состояниям – сну, медитации, бреду и т.д. Разумеется, на пути детализации, углубления в человеческое естество встали и непреодолимые препятствия. Так, отдельные грани человека оста-

ются неподвластными озвучиванию: например, о его внешнем виде, мимике в музыкальном образе мы можем судить лишь косвенно.

Музыкальное искусство не только углубляется в человека, не угасает и обратная тенденция отдаления от него. Довольно очевидно их параллельное сосуществование в авангардном искусстве XX века. Пытаясь проникнуть в тайны подсознания, чуть ли не в физиологические процессы человеческого мозга, музыкант в то же время стремится абстрагироваться от человека, скорее показать противоречия, искусства, динамику, антигуманность мира, абсурды бытия, нежели живое существо в нем.

Как и в других искусствах, в музыке личность, особо интересующая композитора, – сам **автор**. Творческая личность неизбежно запечатлевается в результатах собственного творчества. Об этом известно по признаниям самих деятелей искусства (И.В. Гете: творец «изображает в своих сочинениях самого себя, часто даже вопреки своей воле»; М. Монтень: «Содержание моей книги – я сам»; Г. Флобер: «Мадам Бовари – это я!»; Р. Киплинг: «Распрашивайте обо мне лишь у моих книг»; Н. Карамзин: «Творец всегда изображается в творении и часто – против воли своей»). В музыкальном произведении автор материализуется в звучании, и именно в таком виде предстает перед аудиторией. Овеществленное в звуке, авторское начало подчиняется имманентным законам музыки – интонационному «формулированию», временному становлению художественной мысли, композиционному оформлению.

В сравнении с литературой и другими искусствами автор как художественный компонент музыкального произведения обладает и иной специфичностью: в отличие от определенности и локализованности в слове или портрете, он не столь конкретизирован, а более абстрагирован, порой даже эфемерен и «расплывчат»; им опробовано множество способов внедрения в художественное пространство. Все это, разумеется, делает затруднительной его атрибуцию слушателем и музыковедом-исследователем.

Как же изучает человека, живущего в художественном пространстве, *музыковедение*? Отвечая на этот вопрос, приходится признать, что оно в этом отношении крайне стеснительно. В доказательство можно привести ситуацию, сложившуюся в области эмоциональной составляющей человеческой личности. Хорошо известно, что музыка необычайно сильна и убедительна в своем воздействии на слушателя при выражении эмоциональных состояний и процессов. Это дало повод к многочисленным, порой даже

гипертрофирующим эту ее способность, высказываниям, как-то афоризм Л.Н. Толстого: «Музыка – это стенография чувств». Казалось бы, именно в этом аспекте нашего искусства давно и успешно разобралось музыковедение. Практика, однако, свидетельствует о другом: будучи под пристальным вниманием представителей пограничной научной области – музыкальной психологии, – он остается *terra incognita* как феномен эстетический. Лишь в последние годы стали появляться глубокие статьи доктора искусствоведения, профессора В.Н. Холоповой, предпринимавшей изучение эмоционального начала музыки как крупной научной проблемы.

Не менее загадочна для музыковедения и фигура **автора**, живущего в художественном опусе. В российской науке присутствие автора в собственном художественном произведении достаточно обстоятельно разработано в трудах филологов (В. Виноградова, М. Бахтина, Л. Гинзбург, Б. Кормана, Н. Бонецкой, Т. Власенко, В. Белянина) и искусствоведов (А. Ягодской). Как и современная филология, и искусствоведение, ко все более глубокому постижению этого феномена стремится и музыковедение. Однако, если упорно и довольно основательно музыкантами выстраивается его стилиевой облик и вскрывается стилиевая неординарность автора, то касательно его портретирования, его самовыражения в образно-художественной системе собственного произведения ими делаются лишь первые шаги (Л. Крылова, О. Урванцева, Е.Т. Cone, J. Müller-Marein, Н. Reinhard, Н.Сh. Worbs). Оно и понятно: стилиевой, материально-звуковой аспект музыки много легче опознается и поддается изучению, нежели ее духовная составляющая.

Сказанное позволяет констатировать, что антропоморфность музыки ставит все новые проблемы перед современной наукой. В числе таковых – обусловленные спецификой музыки эстетические закономерности запечатления человека: возможности и ограничения в этом плане звукового вида искусства, способы и приемы, статус «изображаемых» черт человека (индивидуально-личностный вплоть до самоидентификации композитора в собственном художественном опусе, собирательный, символический) и т.д.

Наконец, обратимся к тому, как человеческое, личностное начало музыки фигурирует в *музыкальном образовании*. Логично предположить, что из-за немалых пробелов в области науки трудно ожидать благополучия в тесно связанной с нею педагогике. Действительно, сегодня учебный процесс исходит из антропоморфности музыки как априорной истины, покорно прини-

маемой обучающимся на веру и не подвергаемой в учебных дисциплинах обсуждению, углублению, доказательству. В концентрированном виде эту ситуацию иллюстрирует отношение к **автору-композитору**.

Одна из задач, решаемых музыкальным образованием, – сформировать представления о ярких и индивидуальных композиторских личностях. Неслучайно она находится в центре внимания педагогов с самых первых уроков музыки, начиная с популярных рассказов о классиках в музыкальной или общеобразовательной школе, и продолжается на последующих ступенях обучения. Поэтому уместно задать вопросом: каким же складывается облик композитора в нашем сознании? Несмотря на то, что к начертанию портрета творца немало усилий прилагается музыкантами разных профилей, трудно назвать его достоверным, документально точным, «зримым». Скорее портрет этот обладает другими качествами – он мифологизирован, раздроблен, фрагментарен.

*Мифологизированным* облик композитора оказывается благодаря тому, что содержит немало легендарного, идеологически-конъюнктурно искаженного, нуждающегося в уточнении. Тому есть ряд причин. Одна из них – неполнота информации о творце и его музыке и даже недостаточное знание самой музыки (информационные барьеры даже сегодня, в «век информатизации», порой весьма высоки). Ныне по-прежнему для нас остается загадкой поздний Стравинский; неслышанными ушли из жизни и до сих пор продолжают оставаться столь крупные мастера, как А. Караманов, Н. Каретников, Н. Сидельников, Г. Уствольская; из поля зрения почти выпадают наши талантливые соотечественники, в последнее время эмигрировавшие за рубеж (А. Волконский, Д. Смирнов, Е. Фирсова и др.); еще сложнее дела обстоят с творчеством зарубежных авторов. Неудивительно, что недостаток информации, в том числе художественной, не всегда позволяет найти объективное место творца как в ландшафте культуры, так и в историческом процессе.

Механизм мифологизации подчас запускается идеологическими корректировками. Так, нам практические не известны многочисленные культовые произведения Ф. Листа, Ф. Шуберта, Н. Римского-Корсакова, о коих умалчивают учебные и даже энциклопедические издания; постоянно тиражируется постулат об осмеянии ранним Шостаковичем развлекатель-

ной танцевальной музыки, хотя композитору принадлежат и превосходные оркестровые аранжировки джаза.

Разумеется, портрет композитора нуждается в очищении от наброшенного на него флера. Избавиться от названных искажений можно не только при ознакомлении с самими художественными творениями, но и более смелом обращении педагога к документальным источникам: эпистолярному наследию композитора, воспоминаниям о нем, научным публикациям, сделанным по архивным материалам.

Представления о композиторе, формируемые системой образования, страдают еще одним недостатком – они *раздроблены*. Распадающиеся на ряд дисциплин, знания о композиторе локализируются в каждой из них согласно ее проблематике. В результате целостное представление о композиторе не только растворяется в разных учебных предметах – один и тот же композитор оказывается к тому же весьма не похож на себя в разных учебных курсах. Тем самым возникает почва для той парадигмы мышления, которую известный социолог и культуролог А. Моль назвал «мозаичным сознанием».

Наконец, имидж композитора, создаваемый в учебном процессе, приходится квалифицировать как *фрагментарный*. Понимаемый как целостный феномен, автор объединяет три статуса своего бытия: человек, творец, автор художественный. В музыкально-образовательной системе в этом триединстве акцент ставится на «творце», что, казалось бы, естественно. Безусловно, как фигура творческая, автор раскрывается в своих эстетических идеях, жанровых приоритетах, стилевых и технологических поисках, творческих достижениях (и просчетах) и т.д. Вместе с тем, творческий аспект во многих случаях более широкоохватен. Он включает в себя, помимо композиторской созидательной деятельности, и другие виды музицирования – исполнительские. Для имиджа композитора важна не просто информированность о том, что, скажем, Рахманинов был выдающимся пианистом, а Малер – дирижером. Речь идет о том, что неповторимо-индивидуальный пианизм, допустим, Скрябина, Прокофьева, Щедрина (включая и джазовые штудии последнего) напрямую перекликается с их композиторским искусством; что длительная и успешная вокальная исполнительская практика Глинки запечатлелась в романсовой напевности его интонации. Благодаря сопутствующим ракурсам творческий портрет композитора становится объемнее.

Плоскостность портрета преодолевается и при учете немаловажных для творца немзыкальных амплуа композитора, о чем мы, как правило, мало осведомлены. Между тем, разве не помогло актерское мастерство Мусоргского, умевшего пародийно изображать окружающих его людей, в создании им убедительных вокальных и оперных характеров? Музыка Шенберга в какой-то мере становится понятнее, когда мы приближаемся к ней через его живопись, и прежде всего его живописные автопортреты. Один из путей к музыке Вагнера, Чайковского, Скрябина пролегает через их литературно-художественное творчество.

Достаточно загадочным остается и такой ракурс творческой личности, как «человек». Учебный материал традиционно содержит в себе вехи жизненного и творческого пути композитора, коими, как правило, и исчерпывается названная грань личности. При этом, кроме фактов биографии, почти неизвестным остается, каким человеком он был (то есть каков его темперамент, характер и другие личностные качества), какой образ жизни вел. Даже такая, казалось бы, мелкая деталь, как описание внешнего вида композитора, может отрезонировать – для нас – в его творчестве.

Сложнее всего дела обстоят с третьим статусом творческой личности – **автором художественным**, то есть запечатлением творца в собственном музыкальном произведении. В учебном процессе, как и в музыковедении, глубоко и основательно изучается один из способов проникновения композитора в свой опус – индивидуальный стиль. При этом без внимания остается вопрос о том, как автор выступает в роли объекта художественного содержания, как он входит в образно-художественный мир произведения.

Исследования последних лет показывают, что композитор нередко прибегает и к автопортретированию (в импровизационно-фантазийных, рассудительно-речитативных, интимно-лирических разделах произведений), и к автобиографичности – непосредственным музыкальным откликам на события своей жизни (как в трагическом «Музыкальном моменте» *h-moll* Рахманинова – эпитафии безвременно умершему родственнику композитора), и к манифестациям своего мировоззрения (скажем, страстно ощущаемая боль за судьбы искусства в современном обществе исходит из Первой симфонии А. Шнитке). Остается только сожалеть о том, что сигналы «присутствия» автора в собственном опусе, как правило, нами не

улавливаются. Соответственно, художественный мир произведения не наполняется связанным с автором пластом смыслов, да и сам автор лишается важнейшей стороны своей целостной характеристики.

Таким образом, все три статуса единой композиторской личности – «человек», «творец» и «автор художественный» – для обучающегося музыке неполны, достаточно многое в них остается «за скобками». Неудивительно, что из-под «кисти» современного педагога появляется достаточно блеклое, плоское и непривлекательное изображение творческой личности, мало к тому же связанное с продуктами ее композиторской деятельности.

Разумеется, такое положение дел следует менять, ибо индивидуальный, самобытный, многокрасочный портрет композитора, складывающийся в сознании обучающегося, делает фигуру музыканта более близкой и понятной, помогая – что особенно важно – приблизиться и собственно к его творениям. При тщательном разноаспектном «рассматривании» личности композитора открывается один из путей к постижению сложных и даже загадочных явлений искусства.

Итак, складывается следующая картина. Человеческая личность многогранно и динамично соотносится с музыкальным искусством. Она «высвечивается» в разных видах деятельности, связанных с последним: в созидании художественно-звукового произведения, осмыслении внутренних законов и способов бытия этого произведения наукой о музыке и, наконец, освоении музыкального искусства в образовательном процессе.

Сегодня можно утверждать, что человек постоянно «звучит» в музыке. Музыка «осваивает» человека, разные грани его индивидуальной и социальной личности. В этом она весьма преуспела, в чем-то (скажем, в воплощении внутреннего мира субъекта, его переживаний) даже занимая передовые позиции среди искусств. Предназначенная для восприятия человеком, она, тем самым, существует как явление в большой степени антропоморфное. Правомерно при этом, однако, констатировать, что композиторская личность, запечатлеваемая в музыке, пока остается сокрытой от музыковеда-исследователя и весьма адаптированно предстает в музыкальном образовании. Суммируя же, скажем, что в этом отношении музыковедение и музыкальное образование остаются в достаточно ощутимом долгу перед музыкой.