

ЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ПРЕОБРАЗУЮЩЕЙ ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

М.Г. Карпычев

Новосибирская государственная
консерватория (академия)

им. М.И. Глинки

temp@localhost.lo

Настоящая статья продолжает исследование преобразующей функции музыки, ранее начатое в «Идеях и Идеалах» (№ 19, 21, 23). Сейчас предмет анализа – этический аспект функции. Повсеместную констатацию того, что музыка способствует нравственному совершенствованию человека, мы встречаем во множестве научных и литературных памятников, начиная с VI века до нашей эры, с учения пифагорейцев и музыкального этоса Древней Греции (доктрина неразрывности прекрасного и доброго – калокагатия). Задача статьи – доказательное описание нашей гипотезы о механизме этического воздействия музыки. Она состоит в том, что нравственное преображение связано не с моральными, человеческими, гражданскими ценностями и качествами автора музыки, а с профессиональными его качествами как Мастера, как Таланта. Этическое воздействие вытекает из умело организованной творцом музыкальной формы. Именно она, а не любое случайное сочетание звуков вызывает положительные эмоции слушателя, влияющие на его нравственность. Красота музыкальных структур благотворно влияет на человека, музыкальная гармония (и в узкоспециальном и в широком значении слова) совершенствует гармонию человеческой личности. Статья содержит ряд доказательных примеров гипотезы (музыкальный анализ литературных отрывков из «Моцарта и Сальери», «Войны и мира»). Этическая идея всегда присутствует в умело организованной музыкальной форме наряду с другими частными качествами содержания. Высшая форма действия музыки – нравственное очищение (катарсис) вследствие эмоционального «взрыва» в процессе слушания. Музыкальный катарсис утверждает «нравственный закон внутри нас» (Кант).

Ключевые слова: этика, эмоции, мастерство композитора, музыкальная форма, преобразование.

DOI: 10.17212/2075-0862-2016-1.1-109-123

Настоящая статья продолжает исследование, ранее начатое в «Идеях и Идеалах» [12, 13, 15]. Очень коротко о сути названных статей, чтобы ввести читателя в курс дела.

Целостный статус преобразующей функции музыки выступает как некий «синтезатор» различных оттенков воздействия, как ансамбль разноаспектных влияний, разделяемых только в научном анализе. Тем не менее излишне говорить о необходимости аналитического познания феномена «всеобщности и непосредственного воздействия, которые свойственны музыке», как

писал К. Шимановский [28, с. 74–75]. Совершенно равноправны две различные точки зрения на данное двуединство: как верно то, что преобразующая функция музыки имеет целостный характер (при всем различии своих аспектов), так верно и то, что этот характер присущ ей именно вследствие их различия.

Взглянем на преобразующую функцию музыки с точки зрения общей теории систем (главная ее исследовательская задача – анализ оппозиции «часть» и «целое»). Если преобразующая функция музыки как

таковая все же (несмотря на свои качества сверхфункции) сохраняет определенные свойства части общей системы социальных функций музыки, то и сама по себе она составляет систему, в которую элементами входят различные ее аспекты – субфункции функции. Совместное действие этих субфункций комплексно, оно синтетично, но не синкретично, и это обстоятельство требует от нас познания его структуры. И. Гете проницательно замечал: «Мы избрали составным элементом воспитания музыку, потому что от нее расходятся пути по всем направлениям» [17, с. 93].

Изучение аспектов преобразующей функции музыки есть, в сущности, поиски ответа на вопрос о том, на какие стороны человеческой природы может оказать преобразующее воздействие музыка. В свою очередь, этот вопрос восходит к другому: какими имманентными средствами, способными оказать преобразующее воздействие, обладает содержание музыки.

Итак, каковы аспекты преобразующей функции музыки?

В ее исследовании установился ставший традиционным взгляд, согласно которому существуют три аспекта преобразующей функции: идейный, этический и эстетический. Их определение берет свое генетическое начало, как мы считаем, в трех изначальных субстанциях человеческих ценностей: в Истине, Благе, Красоте. Как поэтично писал Иоганн Готфрид Гердер: «Истина, прекрасное, добродетель – три грации человеческого знания, три неразлучные сестры» [9, с. 169].

На наш взгляд, преобразующая функция музыки имеет четыре, а не три аспекта. Эмоциональный аспект является тем «новым» аспектом, который, по нашему мнению, должен быть выделен в качестве само-

стоятельной грани преобразующей функции музыки. Его сущность в том, что эмоциональная сторона речевой интонации трансформируется в эмоциональную сторону интонации музыкальной. Таким образом доказывается эмоциональная природа музыки, а уже это положение является логическим основанием для того, чтобы заключить: музыкальные эмоции совершенствуют, преобразуют эмоции слушателя. Определим эмоциональный аспект как самостоятельный компонент преобразующей функции, базирующийся на феномене музыкальной интонации и состоящий в уточнении и раскрытии всех богатств эмоционального мира личности.

Теперь об образно-мыслительном аспекте. Термин «образно-мыслительный» заменяет в нашем исследовании термин «идейный». Считаем целесообразным употреблять новое обозначение, хотя суть действия этого аспекта от переименования, конечно, не меняется. Но новый термин точнее. Мы рассматриваем этот аспект после эмоционального вследствие особенностей содержания музыки, включающего обобщенные мысли и идеи. Они представляют музыкальные образы. Предмет действия аспекта – преобразование образного мышления слушателя. Образ актуализирует плюральное количество интонаций-эмоций, в нем всегда присутствует процесс развития, который приводит к образному выводу. Важнейшее значение в кристаллизации образа у слушателя имеет музыкальная логика развития эмоционального процесса: «логос есть эйдос» (Лосев). Музыкальный образ предстает как музыкальная тема. Наиболее активная актуализация действия аспекта происходит в музыке масштабных форм при перерастании системы мыслей-образов в итоговую концепцию. Важней-

шие составляющие преобразования образно-мыслительных характеристик слушателя – его воображение, память, ассоциативное мышление.

Приступим к сути настоящей статьи. Итак, каков предмет преобразования этического аспекта и каковы его механизмы?

«Не должна ли музыка, помимо того что она доставляет обычное наслаждение, служить еще более высокой цели, а именно: производить свое действие на человеческую этику? Это стало бы очевидным, если бы было доказано, что музыка оказывает известного рода влияние на наши моральные качества». Так писал Аристотель [8, с. 165]. Парадокс, но доказательства требуют то, что как будто бы явно аксиоматично. Прекрасное не может не быть добрым и нравственным, а доброе и нравственное всегда прекрасно. Действительно, разве нам нужны какие-то доказательства истинности слов, которые находит Лев Толстой для описания дуэта Наташи и Николая Ростовых в «Войне и мире»: «Ну, Наташа, ну, голубчик! Ну, матушка!.. Как она этот *si* возьмет... Взяла? Слава богу! – И он, сам не замечая того, что он поет, чтобы усилить этот *si*, взял втору в терцию высокой ноты. – Боже мой! Как хорошо! Неужели это я взяла? Как счастливо!» – подумал он. О, как задрожала эта терция и как тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова. И это что-то было независимо от всего в мире и выше всего в мире».

Тем не менее полагаем, что доказательства всё же нужны – для научного анализа они необходимы.

Признание этического действия музыкального искусства мы встречаем в огромном множестве исторических источников и исследований современных ученых. При изучении этой грани преобразующей

функции музыки бросается в глаза прежде всего обилие исторической информации на эту тему. Причем эта информация рассеяна на всей исторической протяженности рассмотрения музыки с точки зрения ее преобразующей роли и уходит своими корнями в древнейшие временные пласты. Именно этический аспект единодушно подчеркивался и подчеркивается эстетической мыслью в качестве основополагающей стороны воздействия музыкального искусства на человека. Итак, исследования требуют эстетический феномен редкостного, уникального свойства: он признавался, но не анализировался везде, всеми и всегда. Эта характеристика эстетического аспекта преобразующей функции музыкального искусства, как мы полагаем, более усложняет, нежели упрощает задачу исследователя, для которого наибольшей трудностью для изучения обладают якобы элементарные, не нуждающиеся в анализе субстанции.

Разумеется, в основании исторического фундамента констатации нравственного действия музыки лежит учение о музыкальном этосе, которое составляет важнейшую часть духовной жизни Древней Греции. Для нашего исследования, посвященного изучению «чистой», непрограммной, музыки, примечательное значение имеет мысль Аристотеля: «Даже и без слова мелодия имеет этическое свойство» [27, с. 24]. На нравственное воздействие музыки указывал и Платон: «Главное значение музыки заключается в том, что ее ритмика и гармония преимущественно проникают в нутро нашей души и могучим образом касаются ее благообразия, и делают нашу душу действительно благообразной» [2, с. 194]. Как видим, здесь также идет речь о непрограммной музыке.

Зарождение же учения о музыкальном этосе произошло еще до античных классиков – в теории пифагореизма. Сошлемся здесь на Ямвлиха: «Пифагор придал первостепенное значение воспитанию при помощи музыки, через различные мелодии и ритмы, откуда происходит врачевание людских нравов и страстей, выправляя каждую страсть к состоянию добродетели через средство подходящих к тому мелодий, как бы через средство неких благотворных целебных смесей» [8, с. 153]. Попутно подчеркнем, что из приведенных предпосылок мы можем датировать время зарождения изучения предмета нашего исследования шестым веком до нашей эры – Пифагор родился около 580 года до нашей эры. Однако фактически направленность музыки к добру появилась одновременно с самим возникновением музыки; указывать же на какие-либо определенные хронологические точки отсчета в высшей степени проблематично.

Итак, не подлежит сомнению, что сама идея о том, что музыка может влиять и изменять в лучшую сторону человеческую нравственность, что и является сущностью понятия «музыкальный этос», возникла в Древней Греции, приобретя строгие рамки развитого учения. Музыкальное воспитание не мыслилось вне категории добра, о чем можно судить хотя бы по такому популярному литературному памятнику, как «Одиссея» Гомера: «Тою порой с знаменитым певцом Понтоной возвратился, Муза его при рождении добром одарила» [8, с. 141]. Понтоной – в греческом эпосе в общем и в «Одиссее» в частности – глашатай царя племени феаков Алкиноя, радушно принявшего потерпевшего кораблекрушение Одиссея и отправившего его на родину. Алкиной – внук царя моря Посейдона, у римлян – Нептуна.

В первой статье настоящего цикла (данная статья – четвертая) было отмечено, что в эстетике Древней Греции (и Древнего Востока) подчеркивалась преобразующая функциональность музыки. Эта же идентичность фундаментальных концепций наблюдается и в более частном вопросе этического аспекта. Эстетическая мысль Древнего Востока, называя музыку «благоуханным цветком добродетели», всегда признавала этическую силу воздействия музыки. Общеизвестно крылатое изречение Конфуция: «Для изменения нравов и обычаев нет ничего прекраснее музыки» [18, с. 145]. (Здесь уместно заметить, что слово «этос» непосредственно переводится с греческого языка как «обычай, характер».) Такая же направленность мышления свойственна и философам Древней Индии и более поздним средневековым и современным музыкальным учениям мусульманского Востока. Последние основывались в своих воззрениях на античной греческой традиции. Известный музыковед В. Виноградов описывает случай, когда на его вопрос о родоначальнике азербайджанской музыки выдающийся азербайджанский певец первой половины XX века Джаббар Карягды незамедлительно ответил: «Питаго» (Пифагор – М.К.) [4, с. 44]. Весьма показателен в этом смысле трактат Физули (XVI век) «Метле-ул-этикад», изобилующий выдержками из сочинений древнегреческих мыслителей. Имена Пифагора, Аристотеля, Платона с почтением упоминает восточный ученый XIX–XX веков Мир Мохсун Навваб в музыкальном трактате «Визухиль – аргам» [21, с. 125]. Наконец, «Хамсэ» («Пятерица») великого Низами представляет пример прямого обращения к теме этико-преобразующего воздействия музыки. Это эпизод из «Искендер–намэ», а именно

из второй части – «Икбал–намэ» («Книга о счастье»), имеющей примечательное название «Создание Платоном напевов для наказания Аристотеля». Что же касается Древней Индии, то статус закрепления за теми или иными ладами, инструментами, ритмическими формулами определенных этических свойств в Древней Греции принципиально схож с регламентированным этико-семантическим характером отдельных музыкальных тонов в Древней Индии. Та же закреплённость этико-семантических качеств за музыкальными ладами характерна и для Ближнего и Среднего Востока. Великий таджикский поэт и философ Нуриддин Абдуррахман бин-Ахмад Джами (1414–1492) писал в «Трактате о музыке»: «Каждый из двенадцати макамов (макам – жанр восточной устно-профессиональной традиционной музыки, имеющий особо важное фундаментальное значение в музыкальной культуре исламского Востока – М.К.), каждый авазе (звук) и шу’бе (структурный раздел макама – М.К.) обладает своим особым добродетельным воздействием на слушателей, помимо общего для всех них свойства доставлять наслаждение» [18, с. 308–309]. Заметим, что можно было бы подробно остановиться на характеристиках закрепления за определенной музыкальной единицей этико-семантических свойств, однако, во-первых, свойства эти неоднократно в литературе описаны, а во-вторых, этот ракурс исследования всё же не является прямой задачей настоящего изыскания.

Выработанный в Древней Греции музыкально-этический преобразовательно-воспитательный модуль имел фундаментальное значение для всей последующей истории эстетической мысли и практической деятельности по формированию и совершенствованию человека. Идея музы-

кального этоса, пронизывая всю временную глубину развития музыкальной эстетики, в каждом конкретном случае приобретала специфическое своеобразное преломление. Причем характер этого преломления зависел от существовавших в данный исторический момент политических условий общества. Это свойственно и Средневековью, и Возрождению, и Просвещению, и музыкально-эстетическим взглядам Нового времени. Наблюдение В. Шестакова верно указывает на константность присутствия идей музыкального этоса в различных исторических условиях: «Эстетика Ренессанса возрождает античное учение о музыкальном этосе от строгого ригоризма, который был предан этому учению средневековой историей музыки» [26, с. 174]. Позволим себе добавить к этому, что причиной этого строгого ригоризма являлось, несомненно, подавляющая всяческие иные духовно-эстетические поползновения неограниченная никем и ничем роль средневековой теологии и клерикальной жизнедеятельности. Ригоризм этот выражался, в частности, в абсолютной, не допускающей малейших исключений и двусмысленностей канонизации и моносемантности музыкальной составляющей в католической и протестантской литургии (о феномене моносемантики см. подробнее: Карпычев М.Г. Теоретические проблемы содержания музыки [14]). Эпоха Возрождения в определенной степени заменяет Божественную энергетику, пронизывавшую все поры общественной и личной жизни средневековых социумов, энергетикой Человека. Моральные и этические ценности, которые в той или иной форме несет в себе музыка, начинают нести в себе больший удельный вес отношений человека с человеком, а не человека с Богом, как это было в

«темные» времена неограниченного духовного самодержавия Церкви.

В принципиальном смысле и сейчас, в начале XXI века, можно констатировать, что сущность этического аспекта преобразующей функции музыки в своем концептуальном смысле сохранилась в общем неизменной в сравнении с музыкальным этосом Древней Греции: музыка утверждает моральные ценности, воспитывая человека и совершенствуя, преобразовывая, преображая его в нравственном смысле.

Бесспорный постулат связи музыки и нравственности есть один из наиболее частных случаев общечеловеческой доктрины неразрывности категорий прекрасного и доброго. Н.Г. Чернышевский, в частности, декларировал: «Прекрасное по своему содержанию тождественно с добрым» [10, с. 3]. Общее положение неразрывности прекрасного и доброго, будучи подвергнуто научному анализу, уточнялось и конкретизировалось. В наиболее кристаллизованном виде эта конкретизация выражена в тезисе Ж. Кондорсе: «Доброе – это прекрасное в действии» [9, с. 124].

Доктрина неразрывности прекрасного и доброго также имеет свой генезис в философии и жизненном укладе (в частности, в системе воспитательных установок) Древней Греции, а именно в учении о калокагатии, подразумевающим нерасчлененность, взаимопроникновение понятий прекрасного и доброго. Сам термин «калокагатия» образован от слияния греческих слов «калос» – прекрасный и «агатос» – добрый. Этот термин древнегреческой этики для обозначения нравственного и воспитательного идеала с течением исторического времени видоизменил предмет своего определения: изначально понятие калокагатии имело этико-социальное значение: нрав-

ственная красота достойного добродетельного человека, калокагатоса (т. е. человека, воспитанного в духе калокагатии), должна была способствовать процветанию общества в целом и данного полиса в частности. Так понимали этот термин Сократ, Аристотель, Платон... Вот что пишет о калокагатии выдающийся исследователь античной эстетики А.Ф. Лосев: «Формула Платона раскрывает нам именно содержание калокагатии. Во-первых, калокагатия здесь – это сфера, где сливаются и отождествляются стихии души и тела (calos греки преимущественно относят к телу, agathos – к душе – М.К.)... Во-вторых, Платон употребляет специальный термин для характеристики содержания такого тождества души и тела. Этот термин – соразмерность (хумметрия)... Все проблемы духа даны тут... в своей привязанности к живому телу, к его симметрии» [16, с. 426].

Здесь, разумеется, нельзя не вспомнить, во-первых, о принципе золотого сечения, который впервые встречается в «Началах» Эвклида (сам термин ввел в научный обиход Леонардо да Винчи): большая часть отрезка составляет $\approx 0,62$ от целого. Именно этот принцип (гармоническое деление, божественная пропорция) лежит в основе строения человеческого тела. Во-вторых, припоминаются сами собой и крылатые слова врача Михаила Львовича Астрова из «Дяди Вани» Чехова: «В человеке должно быть всё прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли» – замечательный русский вариант выражения греческого принципа калокагатии.

Заканчивая разговор об особенностях древнегреческой этики, нельзя не отметить, справедливости ради, одного неоднозначного обстоятельства. Вот что пишет И. Суриков: «Само понятие “совесть” эллинам

архаической и классической эпох было еще вполне чуждо, даже и слова такого в языке не существовало... Для «нормального» грека абсолютно чужды те нравственные ценности, которые столь близки нам...: доброта, милосердие, сострадание... Все это – порождение более поздних эпох, тесно связанное с возникновением христианства... Напомним, что согласно христианскому пониманию совесть – не что иное, как глас Божий в человеке» [24, с. 197–198].

В Новое время философы, например английский философ-моралист Э. Шефтсбери (1671–1713), пришли к иному толкованию понятия «калокагатия», вкладывая в него уже не этико-социальное, а этико-эстетическое содержание синтеза красоты и добра, связав его с тезисом о независимости морали от религии и врожденности «нравственного чувства» (*moral sense*) как естественного стремления человека к гармонии. Здесь, кстати, мы встречаем выразительный пример того тезиса, о котором говорилось выше: как видим, во времена Энтони Эшли Купера Шефтсбери процесс высвобождения общественной мысли от погружения в религиозный контекст Средневековья активно развивался. Заметим, что С. Аверинцев предлагает свои эквиваленты понятия «калокагатия» на русском языке: «благообразие» и «благолепие» [1, с. 284].

Общая философская платформа связи красоты и добра имеет своим частным выражением, во-первых, связь добра и искусства как наиболее ясно и непосредственно осознаваемого олицетворения красоты. Мораль и искусство связывают воедино Вольтер, Дидро, Батте, Зульцер, Фурье, Герbart, Талейран, Руссо... Идея связи морали с искусством на определенном этапе развития эстетической и искусствоведческой мысли стала представлять собой сво-

его рода общее место, совершенно утратив свою былую оригинальность. Именно это обстоятельство дало повод Ф. Шиллеру к весьма откровенному высказыванию: «Нам без конца приходилось выслушивать утверждения о том, что развитие чувства прекрасного утончает нравы, так что нет нужды в новом доказательстве этого» [9, с. 267]. Поэтому, кстати, мы и сочли нецелесообразным приводить высказывания на рассматриваемую тему вышеперечисленных в этом абзаце мыслителей. В то же время для нас важно подчеркнуть, что если в утверждениях о союзе красоты и добра недостатка не было, то до доказательств механизма их связи как раз дело не доходило. Если называть вещи своими именами, то все эти утверждения, констатации в принципе носят голословный характер.

Во-вторых, связь одного из видов искусства – музыки – с нравственными ценностями есть частное звено конкретизации общего положения неразрывности искусства и нравственности наравне с литературой, живописью, архитектурой, театром...

Итак, нас интересует вопрос, каким именно образом музыке свойственно преобразовывать этическую сторону души, каков последовательный логический ряд, алгоритм этого процесса. В высшей степени заманчиво было бы принять за основу следующий тезис: моральные оценки содержатся в музыкальном искусстве, ибо композитор творит исходя из собственных моральных ценностей, потому они и воздействуют, и преобразуют. Разумеется, вся проблема заключается в непрограммной музыке, ибо в программной морально-преобразующий момент выражен непосредственно и не нуждается в доказательствах.

Мы выразили эту идею в наиболее элементарном виде. В той или иной форме она содержится во множестве эстетических памятников. Опять-таки истоки этой точки зрения мы находим в философии Древней Греции. Аристотель писал в «Политике»: «Ритм и мелодии содержат в себе ближе всего приближающееся к реальной действительности отображение нравственных качеств» [8, с. 166]. Эта мысль отражена в самой сути теории музыкального этоса: различные мелодии, ритмы, лады обладают априорными этическими качествами. Разумеется, в данном случае, в контексте анализа данной проблемы, на суть дела не влияет фактор статуса музыкального материала – композиторского либо некомпозиторского (фольклорного, устно-профессионального).

Нетрудно рассмотреть отзвуки той же мысли и в словах одного из великих представителей греческой патристики Григория Нисского (ок. 335 – ок. 394): «Музыка сродни нашей природе, именно в этом и состоит причина того, что великий Давид примешал к нравственному учению мелодию. Мелодия есть не что иное, как призыв к более возвышенному образу жизни, наставляющий тех, кто предан добродетели, не допускать в своих нравах ничего немusicalного, нестройного, несозвучного» [8, с. 67]. Обратим особое внимание на эти слова: «нестройное», «несозвучное». Мы ниже вспомним о них.

Обратимся к другому временному полюсу – к теоретическим воззрениям отечественных эстетиков XX века. В. Разумный пишет: «Без моральных оценок искусство немusicalно, как немusical художник, равнодушный к добру и злу в жизни; история прогрессивной культуры выработала взгляд на художника, как на учителя обществен-

ной морали, а на искусство – как на средство нравственного воспитания личности» [19, с. 43]. Как видим, мысль та же.

Несколько позже в отечественной эстетике утвердился взгляд на данную проблему с точки зрения категории «нравственный идеал», которая не вносила в вышеназванную идею ничего принципиально нового. Термин и понятие «нравственный идеал», в частности, последовательно использовались А. Сохором. Приведем типичный образец взгляда исследователя на рассматриваемую проблему: «Благодаря тому, что лучшие образцы советской музыки ярко воплощают этический идеал эпохи, они играют большую роль в нравственном воспитании нашего народа» [23, с. 43]. Таким образом, по существу ничего в анализе вопроса не меняется (краткого комментария требует лишь одна деталь приведенного тезиса: официальный этический идеал эпохи в Советском Союзе представлял собой моральный кодекс строителя коммунизма).

Эта версия не решает поставленную проблему. Само по себе это положение: музыка содержит моральные ценности, влияющие на моральные качества человека – разумеется, верно, но бездоказательно. Собственно этических свойств, приписываемых тем или иным ладам, ритмам, инструментам..., в реальности не существует. Их провозглашение указывает лишь на этап начального развития музыкально-эстетической мысли. То, что композитор, как и всякий индивидуум, обладает некоторыми моральными принципами, никак не доказывает наличия у музыки морального содержания и последующего процесса преобразования человека. К. Шимановский указывал: «Этический элемент не лежит в глубочайшей генетической сути искусства как явления самого по себе» [28, с. 96]. Учитывая,

что из всех видов искусств музыка являет собой наиболее ярко выраженную «вещь в себе», где отражение реальной жизни происходит в наиболее опосредованном по сравнению с другими искусствами виде, указанный тезис «работает» особенно активно.

Предлагаем здесь нашу гипотезу решения проблемы механизма действия этического аспекта.

Прежде всего необходимо установить определенный статус этических категорий. Сделать это с абсолютной однозначностью весьма сложно: ведь речь может идти как о нравственном чувстве, так и об образе, идее, концепции добра, причем по своему существу это будут в принципе идентичные понятия. Вот некоторые композиторские концепции, наполненные соответствующими чувствами и переживаниями: проникновение в смысл бытия, сущность которого в борьбе со всяческим злом и насилием; красота свободной человеческой личности, преодолевающей конечность ее земного пути; активное созидание, оставляющее в мире след недаром прожитой жизни, отданной людям [11, с. 16]. Как видим, эти концепции, идеи, чувства направлены на достижение Добра и Красоты.

Итак, статус чувства (либо образа), существующего этическим категориям, точно установить затруднительно. Дело здесь не только в специфике этической проблематики, но и в том, что применительно к музыке феномены чувства и мысли (образа) граничат друг с другом. Однако в данном случае для нас это неважно. Важно другое: в музыке путь к кристаллизации и чувства, и образа, и концепции лежит через эмоции, через их сопоставление и развитие (см.: [12, 15]). Это – первый принципиальный момент в разработке механизма действия этически-

преобразующего эффекта музыки. Оговоримся, что эта мысль не является нашим открытием: укажем на соображения А. Сохора и В. Днепрова. А. Сохор: «Чем объяснить влияние музыки на моральные качества и черты характера? Очевидно, прежде всего, могуществом ее эмоционального воздействия» [22, с. 32]. В. Днепров: «Музыка переключает бессознательную эмоциональную сферу в момент ее интенсивнейшей активности – на гармонию с благородно нравственными и прекрасными мотивами нашей личности» [7, с. 99].

Далее, ясно, что музыка может воплощать огромный спектр эмоций, чувств и образов. В то же время мы утверждаем, что этическая идея всегда присуща умело организованной музыке. Умело организованная музыка (можно употреблять и схожие по смыслу определения, например: высокопрофессиональная, отличающаяся высокими внутренними достоинствами, отмеченная авторским мастерством и т. п.) всегда вызывает положительные эмоции, и поэтому итог эмоционального развития, принимающий форму чувства, образа или концепции, всегда будет носить положительную этическую окраску. Музыка, созданная Мастером, всегда добра и нравственна, положительна, потому что умело организованные музыкальные структуры, выражающие некоторые эмоции, наделяют эти эмоции положительным, позитивным содержанием. Соответственно и вызывают они эмоции добрые, возвышенные. Разумеется, вследствие своего положительного статуса эмоции композитора и преобразовывают эмоции человека-слушателя в том же плане.

Важно, что речь ни в коем случае не идет о том, что любое сочетание звуков – в том числе и несуразное, случайное – бу-

дет иметь положительное влияние на аудиторию. Дело здесь, конечно, в организации, упорядоченности звукового материала. Иначе говоря – в умело организованной музыкальной форме. Такова наша позиция.

Наука о музыкальной форме – это наука о прекрасном. Поскольку собственно музыкальная форма по определению, по своему истинному, единственно возможному смыслу призвана представлять гармонию (а не дисгармонию, хаос, беспорядок) звуковых элементов, то вне ее остаются различные словесные, символические (например, музыкально-риторические) фигуры, подтекстовые элементы, которые входят в орбиту содержания произведения, но не являются музыкально-композиционными в строгом смысле слова. Эти-то внекомпозиционные элементы целого могут быть негативными, отрицательными. В содержании же музыкальной формы в узком смысле слова константно присутствует сцепление Красоты и Блага, если эта форма умело организована художником. «Логика организации музыкальной мысли – это логика совершенства, вызывающая ярко позитивную, возвышенную эмоцию – эмоцию художественную», – точно пишет В. Холопова [25, с. 193, 195].

Сформулируем главное: красота музыкальных структур (композиторской формы), располагая нравственным потенциалом (потенциал Блага), обладает поэтому способностью оказывать нравственно-преобразующее воздействие на слушателя. Здесь вспоминается известный афоризм поэта Арсения Тарковского: «Рифма есть этическая категория». Глубокий смысл этих слов заключается в том, что этическое воздействие стихов по своей сути зависит от качества стихосложения, от мастерства атрибутивного компонента поэзии – риф-

мы. Можно сказать и проще: некачественная, неточная рифма безнравственна.

Вспомним слова Григория Нисского о «нестройном» и сопоставим их со словами Сальери о только что прослушанном им сочинении Моцарта (в пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери»): «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность! Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь. Я знаю, я». Даже немусыканту безо всяких доказательств совершенно понятно, что восхищение Сальери вызвано гениальным мастерством Моцарта, «умело организованной» музыкальной формой, которая отличается глубиной и стройностью. «Стройность» относится именно к профессиональному качеству сочинения.

Чем объяснить, почему «тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова» в отрывке из «Войны и мира», который был приведен выше? Тем, что он «взял вторую в терцию высокой ноты». Тем, что анонимный композитор, будучи, судя по всему, композитором образованным, использовал именно этот музыкальный интервал, а не секунду, кварту или септиму. Именно терция, принадлежа по законам музыкальной теории к устойчивым ступеням лада (наряду с первой и пятой ступенями при неустойчивых второй, четвертой, шестой и седьмой), в полной мере воплотила эффект консонирующего (консонанс – от лат. *consonans* – согласно звучащий) звучания. Еще раз вспомним пророческие слова Григория Нисского – на сей раз о «несозвучном». Нельзя здесь не добавить, что на подавляющее количество слушателей благотворное этическое воздействие оказывает именно консонирующая музыка, основанная на тональных функциональных соотношениях, созданная композиторами до XX века. Разумеется, мы для большей ре-

льфежности аргументации несколько упрощаем картину, однако не подлежит сомнению, что именно XX век привнес в музыку обилие диссонансирующих атональных звучаний, которые на поверку, де факто, означали для огромного большинства слушателей отсутствие «умелой организации» музыкального материала и привели к колоссальному, трагическому разрыву между композиторами и аудиторией.

Приведем в качестве примера еще один отрывок из «Войны и мира»: «И вдруг Петя услышал стройный (опять это слово-знак! – М.К.) хор музыки, игравшей какой-то торжественно-сладкий гимн... Напев разрастался, переходил из одного инструмента в другой. Происходило то, что называется фугой, хотя Петя не имел ни малейшего понятия о том, что такое fuga... Каждый инструмент играл свое и, не доиграв еще мотива, сливался с другим... Голоса росли, росли в равномерном торжественном усилении... Пете радостно было внимать их необычайной красоте... Петя наслаждался, всё время удивляясь своему наслаждению». Причин столь глубокого благотворного воздействия музыки на душу Пети, конечно же, много, но, как мы считаем, основная из них в том, что Толстой выбирает для своего повествования далеко не самую популярную, но вместе с тем самую высокоорганизованную музыкальную форму. Ее высокая организация как раз и объясняет элитарность ее бытования – практически лишь среди знатоков музыки. Написание фуги просто невозможно без умелой организации музыкального материала: в фуге неразрывно соединяются качества музыкального искусства и музыкальной науки. Именно fuga была выбрана великим писателем для описания предсмертного очищения, катарсиса души Пети.

Итак, возьмем на себя смелость утверждать, что в общих чертах рассмотрели сформулированную выше гипотезу о логическом механизме действия этического аспекта преобразующей функции музыки. Суть его – в умело организованной музыкальной ткани. Дело не в моральных ценностях композитора как таковых, а в его ценности как профессионала, как Мастера.

К этому остается добавить только то, что этическая идея присутствует в музыке всегда, независимо от того, к какому иному образу или чувству пришло эмоциональное развитие. Другие рождающиеся чувства, образы, концепции не вытесняют этических, а сосуществуют с ними. Положительный характер эмоций не исчерпывает их общего содержания. Иначе говоря, эмоции, положительные вследствие соразмерности (стройности, созвучности) музыкально-формообразующих составляющих, даже при выражении негативных сторон действительности могут вместе с тем иметь неизмеримое число конкретных характеристик. Поэтому концепция Блага сосуществует в одном произведении с особенными, частными образно-чувственными выводами.

Теперь в свете изложенного очень коротко (потому что это тема специального разговора) коснемся музыкального катарсиса, о котором упоминали выше.

Катарсис (греч. – очищение) – категория древнегреческой философии, употреблявшаяся в самых различных значениях, имевшая до 1500 толкований в различных контекстах. Однако с течением времени утвердился традиционный взгляд на катарсис как на категорию, обозначающую сущность и эффект эстетического переживания, связанного с «очищением души». О специальном катартическом действии музыки писали еще Пифагор и Аристотель.

Как всегда, нас интересует механизм актуализации. Ключом к выяснению техники кристаллизации катарсиса может стать мысль И. Рыжкина о «бесспорности катарсиса после катастрофы» и понимания его ученым как условия полноценного существования и развития музыки [20, с. 165]. Исходя из тезиса И. Рыжкина, понимая катарсис как нравственную категорию и руководствуясь установленным выше «через-эмоциональным» механизмом этико-преобразующего воздействия, можно определить музыкальную сущность катарсиса как эмоциональную катастрофу («взрыв») и нравственный вывод из нее. Этот вывод выступает аналогом философской категории скачка. Г. Воронцов справедливо пишет, что вопрос катарсиса в музыке имеет громадное значение для понимания эмоциональных процессов в сфере становления содержания и формы [5, с. 99].

Пытаясь как-то «приложить» высокие эстетические категории к обыденным человеческим проявлениям, выскажем мысль о том, что эмоциональную катастрофу, взрыв эмоций верно понимать как выход переполняющих, кипящих в душе человека эмоций вовне; как разряжение, разрядку, прорыв наружу – при слушании музыки обычно в эту секунду у людей появляются слезы. Эти слезы очищают душу человека и делают его лучше, нравственнее. Катарсис, понимаемый в этическом свете и включающий в себя эмоциональный взрыв, есть высшая форма действия этического аспекта.

Еще одно краткое предварительное замечание по поводу музыкального катарсиса. Неоспорим тот факт, что одной из основных, вечных тем содержания музыки, как и искусства в целом, является любовь. Академик Б.В. Асафьев писал, что глобальное

содержание музыки составляют три важнейших феномена: людская любовь, становление жизни и трагедия смерти [3, с. 93]. Вряд ли надо доказывать и великое облагораживающее действие любви. Здесь таится один из основных каналов проявления катарсиса в музыкальном искусстве – очищение любовью. В данном случае любовь понимается как высокое чувство между мужчиной и женщиной. Но возможно и другое понимание любви – как любовь к Богу, и это также путь к музыкальному катарсису, в частности, в духовной музыке Европы и традиционной музыке исламского Востока. Любовь между мужчиной и женщиной получает в этих контекстах иное осмысление: «обычная земная любовь, развитая до понимания любви к Богу, могла осмысляться как очищающая сила, способная возвысить человека от плотского существования до божественного бытия» [6, с. 19]. Ограничимся пока констатацией того, что различные грани любви играют важнейшую роль в нравственном очищении человека и, как правило, ведут к катартическим последствиям при истинности, чистоте и глубине этого переполняющего человека чувства. Эмоции влюбленного в данном случае наполнены любовным содержанием.

В заключение рассмотрения этического аспекта преобразующей функции музыки подчеркнем, что его действие весьма оригинально. Истоки этого действия коренятся непосредственно в музыкальных структурах – в том, что мы называем внутримызыкальным содержанием. Истоки эти заключены в самой «глубине» музыкального искусства, в таланте композитора, категории иррациональной, чудесной. Результат же действия этического аспекта раскрывается вне музыки, в жизненных поступках людей, душевном просветлении; в том, что

великий Иммануил Кант называл одной из двух тайн Вселенной – нравственным законом внутри нас.

Литература

1. *Аверинцев С.С.* Вступительная статья к разделу «Русь» // Идеи эстетического воспитания. – М.: Искусство, 1973. – Т. 1. – С. 284–285.
2. Античная музыкальная эстетика / вступ. очерк и собрание текстов А.Ф. Лосева. – М.: Музгиз, 1960. – 303 с.
3. *Асафьев Б.В.* Избранные труды. Т. 1. – М.: Изд-во АН СССР, 1952. – 400 с.
4. *Виноградов В.С.* Классические традиции иранской музыки. – М.: Советский композитор, 1982. – 184 с.
5. *Воронцов Г.А.* Еще раз о катарсисе // Советская музыка. – 1991. – № 11. – С. 98–100.
6. *Джани-заде Т.М.* Азербайджанские мугамы: проблема музыкального мышления в искусстве «макамат»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1984. – 23 с.
7. *Днепров В.А.* О музыкальных эмоциях: эстетические размышления // Кризис буржуазной культуры и музыка. – М.: Музыка, 1972. – С. 99–174.
8. Идеи эстетического воспитания. В 2 т. Т. 1 / ред.-сост. В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1973. – 407 с.
9. Идеи эстетического воспитания. В 2 т. Т. 2 / ред.-сост. В.П. Шестаков – М.: Искусство, 1973. – 368 с.
10. *Кабалевский Д.Б.* Прекрасное пробуждает доброе. – М.: Педагогика, 1973. – 334 с.
11. *Караев К.А.* Статьи. Письма. Высказывания. – М.: Советский композитор, 1978. – 463 с.
12. *Картычев М.Г.* Образно-мыслительный аспект преобразующей функции музыкального искусства // Идеи и идеалы. – 2015. – № 1 (23), т. 1. – С. 115–126.
13. *Картычев М.Г.* Преобразующая функция музыкального искусства и его содержание // Идеи и идеалы. – 2014. – № 1 (19), т. 2. – С. 153–165.
14. *Картычев М.Г.* Теоретические проблемы содержания музыки. – Новосибирск: Изд. Новосиб. гос. консерватории, 1997. – 68 с.
15. *Картычев М.Г.* Эмоциональный аспект преобразующей функции музыкального искусства // Идеи и идеалы. – 2014. – № 3 (21), т. 2. – С. 143–151.
16. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики: итоги тысячелетнего развития. Кн. 2. – М.: Искусство, 1994. – 604 с.
17. *Михель П.* Музыкальное воспитание в ГДР на службе всестороннего и гармонического развития личности // Музыкальное воспитание в современном мире. – М.: Советский композитор, 1973. – С. 87–100.
18. Музыкальная эстетика стран Востока / общ. ред. и вступ. ст. В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1967. – 414 с.
19. *Разумный В.А.* Воспитательная роль советского искусства. – Л.: Лениздат, 1957. – 88 с.
20. *Рыжкин П.Я.* О некоторых существенных особенностях музыки // Эстетические очерки. – М.: Советский композитор, 1963. – С. 133–175.
21. *Сафарова З.Ю.* Трактат Мир Мохсуна Навваба «Визухиль-аргам» // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 124–128.
22. *Сохор А.Н.* Воспитательная роль музыки. – Л.: Музыка, 1975. – 64 с.
23. *Сохор А.Н.* Музыка и общество. – М.: Знание, 1972. – 48 с.
24. *Суриков П.Е.* Сократ. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 365 с.
25. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства. – М.: Консерватория, 1994. – 258 с.
26. *Шестаков В.П.* От этоса к аффекту: история музыкальной эстетики. – М.: Музыка, 1960. – 351 с.
27. *Шестаков В.П.* Проблемы эстетического воспитания. – М.: Высшая школа, 1962. – 120 с.
28. *Шимановский К.* Избранные статьи и письма. – Л.: Музгиз, 1963. – 255 с.

ETHICAL ASPECT OF THE TRANSFORMING FUNCTION OF MUSIC

M.G. Karpychev

Novosibirsk State Conservatoire
(Academy)

temp@localhost.lo

The article continues the earlier begun research in “Ideas and Ideals” (№-s 19, 21, 23). Now we examine the ethical aspect of the music function. ‘Music contributes to the moral perfection of people’- this well-known statement we meet in a great number of scientific and literary sources from Ancient Greece (music ethos, the “kalokagathia” doctrine – unity of Beauty and Kindness) till our days. The article’s task is to argue our hypothesis about the moral aspect of music, describing the mechanisms of this impact. The main idea of the hypothesis is that it is the professionalism of a composer (as a talented person) that creates moral perfection of people and personal moral values of the composer have nothing to do with this process. The masterly organized music form triggers the mechanism of moral perfection. Just “well-made” music (not any accidental sounds’ connection) evokes positive emotions, which have wholesome influence on listener’s moral. The beauty of music forms has influence on auditorium; music harmony (in narrow and wide senses) contributes to the development of a harmonic person. The article contains some literary examples with the author’s music analysis, which prove the hypothesis (“Mozart and Salieri”, “War and Peace”). The highest form of this music transforming function is moral purgation (catharsis) as a result of emotional “explosion” during music listening. Music catharsis confirms “The Moral Law Within Me” (Kant).

Keywords: ethics, emotions, composer’s mastership, music form, transformation.

DOI: 10.17212/2075-0862-2016-1.1-109-123

References

1. Averintsev S.S. Vstupitel'naya stat'ya k razdelu “Rus” [Introduction to the chapter “Russ”]. *Idei esteticheskogo vospitaniya* [The ideas of aesthetic education]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973, vol. 2, pp. 284–285.
2. Losev A.F., comp. *Antichnaya muzykal'naya estetika* [The antique music aesthetics]. Moscow, Muzgiz Publ., 1960. 303 p.
3. Asaf'ev B.V. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, AS USSR Publ., 1952, vol. 1. 400 p.
4. Vinogradov V.S. *Klassicheskie traditsii iranskoi muzyki* [Classical tradition of the Iranian music]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1982. 184 p.
5. Vorontsov G.L. Eshche raz o katarsise [Once more about katharsis]. *Sovetskaya muzyka*, 1991, no. 11, pp. 98–100.
6. Dzhanizade T.M. *Azərbaycan xalq musiqisi: problemi musiqi sənətinin inkişafında*: avtor. diss. kand. iskusstvovedeniya [Azerbaijani folk music: the problems of musical mentality in maqamat art. Author’s abstract of PhD art studies diss.]. Moscow, 1984. 23 p.
7. Dneprov V.A. O muzykal'nykh emotsiyakh: esteticheskie razmyshleniya [About music emotions: aesthetic reflections]. *Krizis burzhuaznoi kul'tury i muzyka* [Crisis of bourgeois culture and music]. Moscow, Muzyka Publ., 1972, pp. 99–174.
8. Shestakov V.P., ed. *Idei esteticheskogo vospitaniya*. V 2 t. T. 1 [The ideas of aesthetic education. In 2 vol. Vol. 1]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973. 407 p.
9. Shestakov V.P., ed. *Idei esteticheskogo vospitaniya*. V 2 t. T. 2 [The ideas of aesthetic education. In 2 vol. Vol. 2]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973. 386 p.
10. Kabalevskii D.B. *Prekrasnoe probuzhdaet dobro* [Beauty gives birth to kindness]. Moscow, Pedagogika Publ., 1973. 334 p.
11. Karaev K.A. *Stat'i. Pis'ma. Vyskazyvaniya* [Articles. Letters. Opinions]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1978. 463 p.

12. Karpychev M.G. Obrazno-myslitel'nyi aspekt preobrazuyushchei funktsii muzykal'nogo iskusstva [The image-thoughtful aspect of the transforming function of music]. *Idei i ideally – Ideas and Ideals*, 2015, no. 1 (23), vol. 1, pp. 115–126.
13. Karpychev M.G. Preobrazuyushchaya funktsiya muzykal'nogo iskusstva i ego sodержание [The transforming function of music art and its contents]. *Idei i ideally – Ideas and Ideals*, 2014, no. 1 (19), vol. 2, pp. 153–165.
14. Karpychev M.G. *Teoreticheskie problemy sodержaniya muzyki* [Theoretical problems of music contents]. Novosibirsk, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya Publ., 1997. 68 p.
15. Karpychev M.G. Emotsional'nyi aspekt preobrazuyushchei funktsii muzykal'nogo iskusstva [The emotional aspect of the transforming function of music]. *Idei i ideally – Ideas and Ideals*, 2014, no. 3 (21), vol. 2, pp. 143–151.
16. Losev A.F. *Istoriya antichnoi estetiki: itogi tysyacheletnego razvitiya*. Kn. 2 [The history of antique aesthetics: summation of millenium's development. Bk. 2]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 604 p.
17. Mikhel' P. Muzykal'noe vospitanie v GDR na sluzhbe vsestoronnego i garmonicheskogo razvitiya lichnosti [Music education in DDR working for all-round and harmonic person's development]. *Muzykal'noe vospitanie v sovremennom mire* [Musical education in the modern world]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1973, pp. 87–100.
18. Shestakov V.P., ed. *Muzykal'naya estetika stran Vostoka* [Music aesthetics in Orient countries]. Moscow, Muzyka Publ., 1967. 414 p.
19. Razumnyi V.A. *Vospitatel'naya rol' sovetskogo iskusstva* [The Soviet art's educational function]. Leningrad, Lenizdat Publ., 1957. 88 p.
20. Ryzhkin I.Ya. O nekotorykh sushchestvennykh osobennostyakh muzyki [About some essential peculiarities of music]. *Esteticheskie ocherki* [The aesthetic essays]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1963, pp. 133–175.
21. Safarova Z.Yu. Traktat Mir Mokhsuna Navvaba "Vizukhil'-argam" [The World of Mohsun Navvab's treatise "Vizuhil-Argam"]. *Traditsii muzykal'nykh kul'tur narodov Blizhnego, Srednego Vostoka i sovremennost'* [The traditions of Near and Middle East music cultures and modernity]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1987, pp. 124–128.
22. Sokhor A.N. *Vospitatel'naya rol' muzyki* [The educational function of music]. Leningrad, Muzyka Publ., 1975. 64 p.
23. Sokhor A.N. *Muzyka i obshchestvo* [Music and society]. Moscow, Znanie Publ., 1972. 48 p.
24. Surikov I.E. *Sokrat* [Sokrat]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2011. 365 p.
25. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva* [The music as a kind of art]. Moscow, Konservatoriya Publ., 1994. 258 p.
26. Shestakov V.P. *Ot etosa k affektu: istoriya muzykal'noi estetiki* [From ethos to affectus: the history of music aesthetics]. Moscow, Muzyka Publ., 1960. 120 p.
27. Shestakov V.P. *Problemy esteticheskogo vospitaniya* [Aesthetic education problems]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1962. 120 p.
28. Shimanovskii K. *Izbrannye stat'i i pis'ma* [Selected articles and letters]. Leningrad, Muzgiz Publ., 1963. 255 p.