

УДК 78.01/785.03

А. Черноиваненко

МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

В статье рассматриваются вопросы специфики инструментального музыкального искусства, основанной на его способности к проявлению чисто художественных функций, что выражается в способах музыкальной выразительности и мышления.

Ключевые слова: музыкальный инструмент, музыкально-инструментальное искусство, музыкальный инструментализм, музыкальное мышление.

Инструментальная музыка — важнейшая, неотъемлемая часть традиционной художественной культуры. На протяжении всей истории своего формирования и развития она тесно связана и взаимодействует в своем живом функционировании с самыми разнообразными формами художественного творчества, оказывая влияние на них, получая новые энергетические импульсы, пользуясь разнообразными «снятыми» («подсмотренными» и «подслушанными») приемами, своеобразно отражая общие темы, художественные принципы, идеи, способ мышления эпохи, народа, класса и т. д. Разнообразие и цельность, а также абстрактность высказывания инструментальной культуры являются источником ее неисчерпаемых художественных возможностей. Поэтому исследование специфики функционирования музыкально-инструментального искусства представляет актуальный срез музыковедческих разработок.

Анализируя структуру исторического музыкознания и процессы происхождения музыки, Ю. Бычков констатирует: «Лишь с формированием инструментальных жанров можно говорить об относительном завершении становления музыкального искусства» [4]. И. Мацневский утверждает, что «инструментальное звукоизвлечение ориентировано на *необходимое высказывание... собственно инструментальная и аутоинструментальная музыка в значительно большей степени, чем песня, управляются специфически музыкальными законами*» [7, с. 91]. Любопытно, что подобная дифференциация отражается в народной терминологии: «Музыкой на всех славянских землях считают лишь *инструментальную* музыку. Терминологически противопоставление инструментальной и вокальной музыки зиждет-

ся на оппозиции «музыка — пение» [там же, с. 92]. Подобная точка зрения поддерживается многими исследователями и аргументируется, прежде всего, способностью инструментальной культуры к проявлению чисто художественных функций. Именно инструментальное искусство демонстрирует особые, только ему присущие способы музыкальной выразительности и мышления, выявляя особые формы отражения действительности: движение музыки «...от магии и обряда, где она была частью внехудожественного (или сверххудожественного) целого, через синкретические формы искусства, где она приобрела значение одного из компонентов нерасчленяемого художественного комплекса (античный театр, вокальная и танцевальная музыка), к функционированию в качестве самостоятельного вида искусства представляет собой цепь шагов, которые привели к выявлению специфики музыкального искусства» [там же, с. 28]. Будучи глубоко своеобразным, специфичным видом искусства, музыка стала первой формой беспредметного искусства, выполняющего чисто художественную функцию. То же отмечает С. Раппопорт: «Главная особенность музыки ... состоит, по-видимому, в том, что она несомненно является наиболее «чистой» моделью искусства как особой системы, действующей в личностной плоскости общественной практики и не пригодной ни для чего другого» [9, с. 98–100]. И в «такой роли выступает, прежде всего, инструментальная непрограммная музыка, не имеющая непосредственных связей со словом, танцем, театральным действием и потому в наибольшей степени способная раскрыть специфику музыкального искусства» [4]. Впрочем, сегодня на очередном «витке спирали» инструментальная музыка все чаще обретает формы, опирающиеся на те или иные немзыкальные факторы, то есть снова выявляет, по существу, синтетический характер искусства в выражении целостности восприятия и понимания человека.

Динамика различных видов искусства, процессы их дифференциации и интеграции выступают, с одной стороны, отражением эволюции и усложнения человеческой психики, отражением развития, совершающегося в сфере мышления и чувственного опыта общественного человека, а с другой стороны — способом их развития, той материальной формой, в которой эта эволюция совершается. В этом смысле музыкальные инструменты, пожалуй, наиболее показательны: они являются «сотворенными», «сделанными», материализованными орудиями, аккумулирующими в себе и «направляющими» в адрес своих создателей новые нематериальные ценности. Такая

овеществленная идея не только помогает, но и начинает «провоцировать» в сознании человека художественные образы. В звуковом творчестве музыки инструмент своими тембровыми характеристиками, пространственно-игровым полем, чисто исполнительскими находками порой «подсказывает» композитору саму идею или, по крайней мере, ход ее развития. «Отделяя» от себя сотворенный музыкальный инструмент (в отличие от голосовых связок) и получая, таким образом, дополнительные технико-технологические, абстрактно-логические, эмоционально-динамические возможности, человек присваивает себе обогащенный этот новый «урган» в творческом музыкально-исполнительском акте единения с инструментом. Ведь о хорошем инструменталисте говорят, что он «срастается» со своим инструментом подобно кентавру, а инструмент, в свою очередь, является продолжением рук и корпуса исполнителя, подчиняется ему, как собственная рука. И вместе они составляют уже «непростую сумму» (всегда большую формально-математического суммирования), наделенную некоей магической силой воздействия на слушателя.

Музыкальные инструменты и инструментальная музыка издавна играли и играют важнейшую роль в жизни человека. Инструментальное (на специально изготовленных орудиях) музицирование, по мнению авторитетных исследователей, изначально связано с жизненно необходимыми процессами — трудом охотника, скотовода (менее — земледельца) — для имитации с целью заманивания, устрашения, успокоения, опознавания, сигнальной функции (временные, пространственные, секретные, информационные). Адресная направленность сигнальных инструментальных наигрышей делает их определенными «знаковыми носителями», позволяющими обмениваться информацией. В основе подобного информационного обмена — «веками сложившаяся конвенция, соглашение о семантике, внемузыкальном смысле тех или иных наигрышей. Оформление такого рода *вневербальной трансляционной системы* обусловило ее распространение и за пределами собственно трудового опыта» [7, с. 7]. Знаковость, символика интонационных, ритмических, композиционных форм отличают самые разные инструментальные жанры народной музыки. Например, И. Мациевский отмечает сложившийся у казахов специальный жанр естирту, в котором без слов, одним лишь звучанием домбры исполнитель подготавливает близких к печальному известию о ком-либо из родственников: в домбровом кюе «Аксак кулан» («Хромой кулан») инструментальными средствами сообщается о погибшем

в бою сыне хана. История повествует о том, что хан ожидал подобного сообщения и отдал приказ залить свинцом горло тому, кто принесет печальную весть. Однако, когда музыкант без единого слова сыграл хану кюй, из которого тот понял о произошедшем, свинец залили в отверстие домбры [7].

Незаменимыми оказались музыкальные инструменты в календарно-обрядовой музыке, и не только из-за практической обусловленности обеих сфер — трудовой и обрядовой. Здесь реализуется народное понимание красоты как «культы труда и здоровья» (по Н. Г. Чернышевскому), что создает своеобразную эстетику трудовых и обрядовых наигрышей, песен, танцев с обязательным инструментальным сопровождением. Причем инструменты часто играли ведущую роль в обряде. Например, И. Мациевский отмечает, что «в Закарпатье женская колядная группа, не имевшая музыканта на Крещение (Иордана), ненадолго задерживалась в доме, пока «не натраптели на скрипку», вот тогда уже «гуляли досхочу». А у латышей и литовцев «народная флейта-ламздялис проникла даже в костел и нередко звучала рождественским утром в ансамбле с органом» [7, с. 8]. Важную роль играет музыкальный инструментализм в семейных обрядах большинства народов мира (рождение ребенка, свадьба, похороны). Причем часто музыкант-инструменталист исполняет и роль распорядителя обряда, т. е. является уважаемой и необходимой фигурой. Музыкальные инструменты широко применялись в необрядовых, но приуроченных к тому или иному традиционному мероприятию формах общения — вечеринах, посиделках, вечернишах, бяседах и гуляньях, ярмарках (где инструменты можно было также купить), спортивных состязаниях, а также в военном деле для сигналов, организации войска во время боя и в мирном быту, для создания боевого духа воинов. Ратные инструменты часто являлись атрибутом власти, иногда до такой степени превращаясь в *символ власти*, что на них уже и не играли, но поклонялись. Превращение музыкального инструмента и музыкального произведения в *символ принадлежности* для многих народов становилось и символом принадлежности к роду, племени, местности. Игру на инструментах использовали для гадания. Например, о погоде, что основывалось на влиянии атмосферных изменений на материал, акустические свойства инструмента, распространение звука в атмосфере. Музыкальные инструменты и инструментальная музыка традиционно считались одним из важных средств лечения различных недугов, исцеления.

Трудовые, календарные и семейные обряды основываются на магических акциях. Так, наигрыши во многих таких обрядах имеют целью создание «магической «изгороди» от злых сил, оберег стада, дома, селения, будущей семьи, покоя ушедшей душе и пр. В одних случаях решающее значение имели *тембр* и сам *материал* инструмента... В других — интонация, ритмический рисунок или композиция наигрыша, связанные с тем или иным иконическим знаком (особенно в звукоподражаниях), либо эмблемой. В третьих — их сочетание» [7]. Часто (например, в русских сказках) музыкальные инструменты выступают «волшебными помощниками героя» — одушевленными сильными существами, а в обрядах заклинания — и одухотворенными «не только как вспомогательный фактор убедительного на них воздействия, но и как главное средство, своего рода язык, *форма обращения*, — угодные и понятные этим силам [там же].

Магическая сила музыкальных инструментов проявлялась в их фетишизации (собственные имена инструментов, уподобление формы животным, табу на определенные инструменты) и даже демонизации (последнее связано с исторически сложившейся оппозицией к инструментализму официальной христианской церкви). Однако причастность инструментов к сакральной, духовной сфере (неоспоримая в языческих культурах) не отрицалась даже в христианском понимании. Так, М. Имханицкий приводит свидетельства и православного духовенства в пользу музыкального инструментария, правда, в качестве сопровождения духовным текстам («Псалтири», например, где перед началом каждого стиха имеется указание: «начальнику на духовых (или струнных) орудиях») [6, с. 65–66]. Католическая же традиция допускает орган и смычковые инструменты к участию в Богослужении вместе с «ангельским пением» голосов, а также позволяет проводить концерты чистой инструментальной музыке в своих храмах вне службы.

В самом понятии инструмента как «орудия» (последнее, по мнению П. Флоренского, «как таковое, есть проекция во вне творческих недр человеческого существа, строящих и все его собственное эмпирическое бытие — его тело, его душевную жизнь» [11, с. 102]), а также ввиду пронизанности всех типов деятельности «искусством Богоделания» (Феургией, по П. Флоренскому) [там же, с. 107], к которой ближе всех предстоит художественное творчество [там же, с. 105], В. Петрик выявляет «специальное, отдельное от прочих предметов качество, конечно, далекое от культовой «само-ценности», но все же в большей степени одухотворенное, нежели «молоты, плуги,

колеса и тому подобное — словом, в грубейшем смысле слова, материальные орудия технической культуры» [8, с. 16]. П. Флоренский обращает внимание, «что по-гречески орудие — *ὄργανον* (орган). Действительно, органы нашего существа — душевные и телесные — суть орудия духа, строимые им себе; и наши вместе орудия, нами строимые, суть тоже органы нашего эмпирического душевно-телесного состава» [11, с. 102]. Таким образом, в музыкальном инструментальном орудии проявляется «цельность реальности и смысла», свойственная феургической деятельности, а музыкальные инструменты — «вещества» искусства — «только вещества, не осмысленные насквозь, не претворенные... не золотые», предстают как «озолоченные Логосом» [там же, с. 105]. Недаром исследователи подчеркивают их указанную магическую силу. Однако важнейший пласт инструментального народного музицирования составляют так называемые «мелодии «для себя» (широко распространенный народный термин), *лирические по существу*. Это и программные произведения о природе, птицах, заблудившейся овце, красоте летнего дня, и свободные импровизации на песенные, инструментальные темы» [7, с. 7]. Они предназначены для собственного развлечения и самовыражения и одновременно направлены на слушателей. Их можно не только слушать, но и танцевать, например. Недаром многие исследователи именно танцевальную музыку из всех сфер инструментализма по распространенности ставят на первое место [7]. По утверждению Б. Асафьева, «генезис и факторы исторического процесса возникновения и образования инструментальных циклов, вероятно, коренятся в мускульно-моторных стимулах (сопоставление различных по ритму и характеру движений — ходьбы и па танцев: сюитные композиции), а также в стимулах, порожденных обогащавшейся психической жизнью по мере роста духовной культуры» [2, с. 147]. Так, характерна своего рода функциональная специализация пастушеских музыкальных инструментов: на одних звучат прикладные наигрыши (чаще это трубы, рога, барабаны), на других — лирические (обычно — дудки, флейты, сопилки и т. д.). При этом «жанровый круг инструментальной и вокально-инструментальной музыки раздвигался: звучал эпос, духовные стихи, шуточные, плясовые песни, танцы, театральные интермедии. Сюда входил и привнесенный репертуар» [там же]. В сфере музыки «для себя» рождались выдающиеся образцы традиционной (фольклорной) музыкальной классики. Здесь проявили себя замечательные творческие индивидуальности, имена которых сохранились

в истории. Программные и обобщенные импровизации и композиции естественно входили во многие обряды, празднества, вечерины, в широкий быт народа, являясь и самыми мобильными формами, «легко адаптирующимися в условиях концертной эстрады, самодеятельности, телевидения, радио. Ведь в таких произведениях наиболее открыто выявляется субъект творчества, *собственно художественная функция*» [7, с. 17]. При этом музыкальные инструменты усложнялись, совершенствовались, приспособлялись и оказывали влияние, выявляли диффузные свойства. Впрочем, такие принципы фольклорного искусства, как традиционность и синкретизм, заметно влияли на темпы эволюционного движения музыкального инструментализма. «Эволюция инструментализма означает освобождение музыки из-под непосредственного воздействия театра, поэзии и танца и рост ее самостоятельности», что Б. Асафьев связывает, прежде всего, с сонатностью [2, с. 147], т. е. с уже так называемой академической музыкальной культурой.

Собственно, «исследование творческого процесса... музыкальной психологии... базируется на музыке последних трех-четырех веков, то есть на том, что именуется гомофонно-гармоническим стилем и что составляет едва ли не главную часть актуального наследия музыкальной культуры... наконец, образует музыкальный тезаурус слушателей сегодняшнего дня. Исторические границы этого периода ориентировочно — XVII—XX века» [1, с. 16]. Активное усовершенствование фольклорных прототипов (духовые, струнные — смычковые, затем щипковые) или создание более сложных в инженерно-конструкторском отношении инструментов (орган, клавиш, фортепиано, баян) «под гомофонию» и относится к указанному М. Арановским периоду. Исследователь отмечает, что «музыка, основанная на этой (гомофонной. — А. Ч.) системе музыкального языка, несмотря на всю сложность соответствующей ему композиционной техники, требующей высочайшего профессионализма, обнаружила исходную близость к фольклору. Это сходство в «опоре на бессознательное... Сознание, разумеется, выполняет свои контролирующие функции, но только постфактум, только после того, как бессознательное создаст музыкальный материал» [там же]. Неслучайно в самый период становления инструментальной (абстрактной) музыкальной академической культуры обязательным для музыканта-инструменталиста считалось умение импровизировать — сочинять играя и играть сочиняя. Очевидно, гомофонно-гармонический стиль с главенством «мелодиче-

ского начала с его синтаксическими стереотипами, тем более, что развертывание мелодии-темы облегчалось опорой на функциональную гармонию и автоматизм метра, что вкуче обеспечивало прогнозирующий тип мышления, то есть создавало перспективу построения целого» [там же], был близок фольклору по психологическому типу. Ввиду указанных причин голос (или даже голоса) уже не справлялся с усложняющимися абстрактно-конструктивными, идейно-сложными задачами музыки. Здесь в процессе уже инструментальной эволюции актуализировалась, прежде всего, сонатно-симфоническая форма мышления, отражающая философский срез саморефлексии личности. Таким образом, с наиболее емкой по проблематике частью творчества — музыкально-инструментальным искусством — связан выход в плоскость философии музыкального мышления. И далее: «если до середины XX столетия острее стояла проблема выживания индивида (Художника, Гражданина, Артиста), то к концу века проблема человека трансформируется в проблему выживания человечества, судеб человеческой цивилизации в целом» [5, с. 13]. Глобальный характер внутримызыкальных процессов смены музыкальных парадигм: монодическая — полифоническая, полифоническая — гомофонная знаменовал собой полную перестройку всей системы жанрово-композиционных, языковых средств музыки. «Сегодня возникают предпосылки формирования новой нормативности в сфере концепционных инструментальных жанров... исчерпав к концу столетия ресурсы гомофонии как целостной системы языка, наиболее емкое по проблематике инструментальное творчество не просто выживает. В 70–80-е годы XX века оно обнаруживает внутри себя начало новых созидательных процессов, связанных с включением в культурный обиход чужеродного по отношению к господствующей традиции художественного сознания. Внешним проявлением этого становится изменение звуковой символики, фактурно-фонического качества звучания, общего объема акустических потоков. Но за ними скрывается нечто большее: иной тип концепционности, иная художественно-мыслительная ткань, иная модель философствования» [5]. И как в период предшествующей смены музыкальной парадигмы (полифония — гомофония), сегодня музыкальный инструментализм снова оказывается в эпицентре главных событий. Отмеченное современными исследователями взаимодействие сознательного и бессознательного (М. Арановский), рационального и интуитивного, дискретного и континуального (Г. Демешко) выявляется

в диффузии рации и сенсуса, во «взаимодействии в пределах новой концепционности двух систем, опирающихся на мифопоэтический и философско-дискурсивный типы мышления» [5], в «рефлексивном мышлении», предложенном А. Соколовым [10]. Интонационное многообразие инструментального «высказывания», его практически неограниченная перспектива в сфере поиска нового индивидуализированного и объективированного звучаний, параллельность слитности — отстраненности с/от исполнителя, жанрово-стилевая открытость одновременно в прошлое, настоящее и будущее позволяют музыкальному инструментализму конца XX — начала XXI века, «преодолевая имперсональность новой мифологемы, эпическую неподвижность Времени Культуры», заново «обживать», «лиризовать», «демонологизировать это необъятное пространство» [5, с. 38].

Созвучно этой идее выступает категория «нравственной реальности» М. М. Бахтина, означающая тот вид бытия, который еще не «дан» реально в истории культуры, а был лишь ей «задан в качестве одновременного истока и цели» [3, с. 116]. Вот почему для М. М. Бахтина сверхзадачей его научных поисков было стремление найти пути преодоления глубокого разрыва между христианской идеей нравственного бытия и реалиями человеческой культуры. Конечно, ни одна из жанровых систем музыки не может быть точным претворением этой модели. Однако музыкальные инструменты и инструментальная музыка как овестьствованные орудия человеческой культуры высокой имманентной степенью абстракции наглядно демонстрируют не результат (наверное, он невозможен), но один из путей к указанной мыслителем цели.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Психическое и историческое / М. Арановский // Процессы музыкального творчества : [сб. статей]. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2005. — Вып. 8. — С. 7–20.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс : в 2 кн. / Асафьев Б. — Кн. 1, 2. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
3. Бахтин М. Проблемы речевых жанров // Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М., 1979. — 423 с.
4. Бычков Ю. Введение в музыковедение / Ю. Н. Бычков [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://music.rulitru.ru/v921>
5. Демешко Г. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : спец. 17. 00. 02 «Музыкальное искусство» / Г. А. Демешко. — Новосибирск, 2002. — 45 с.

6. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах / М. И. Имханицкий. — М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. — 351 с., ил., нот. ил.
7. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мациевский. — Алматы : Дайк-пресс, 2007. — 520 с.
8. Петрик В. Категория инструментализма в музыке (на примере домрового творчества) : дис... канд. искусствовед. : спец. 17. 00. 03. — Одесса, 2009. — 197 с.
9. Раппопорт С. Природа искусства и специфика музыки / С. Раппопорт // Эстетические очерки. Избранное / Моск. гос. консерватория. — М. : Музыка, 1980. — С. 63–102.
10. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее жанры : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : спец. 17. 00. 02 «Музыкальное искусство» / О. Соколов. — М., 1995. — 44 с.

Черноиваненко А. Музично-інструментальне мистецтво як культурний феномен. У статті розглядаються питання специфіки інструментального музичного мистецтва, заснованої на його здатності до прояву чисто художніх функцій, що виражається в засобах музичної виразності і мислення.

Ключові слова: музичний інструмент, музично-інструментальне мистецтво, музичний інструменталізм, музичне мислення.

Chernoivanenko A. Music and instrumental art as a cultural phenomenon. The article deals with the specifics of the instrumental music, based on its ability to exercise purely artistic function, which is expressed in the way of musical expression and thought.

Key words: musical instrument, musical and instrumental art music instrumentalism, musical thinking.



УДК 781.6.083.2: 27–23

И. Кривошей

РУССКИЙ РОМАНС: БИБЛЕЙСКИЙ МОТИВ «БОГ — ХУДОЖНИК МИРА»

Статья посвящена роли библейских мотивов и сюжетов в формировании поэтики русской вокальной музыки. Сложное пересечение авторского и библейского контекста рассматривается в аспекте ценностно-смысловых ориентаций русской культуры. Так, в русской традиции