

О СПЕЦИФИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА

МАРИНА ШАМАХЯН

Некоторые буржуазные теоретики ошибочно полагают, что музыка, как и архитектура, не имеет отношения к отражению действительности. Иные из них отрицают содержательность музыки, признавая (Э. Ганслик), что музыка может вызвать те или иные чувства у слушателей, отказывают ей в способности выражать переживания, эмоции людей и отрицают отражение в ней предметного мира. Однако это не так. Музыка способна передавать даже предметные стороны жизни, хотя сила ее заключается в ином: в выражении переживаний, чувств, настроений человека. Иден в музыке передаются в связи с эмоциями. Музыка способна выразить целостную и развернутую концепцию мира и личности.

Способ отражения и форма образа специфичны в каждом виде искусства. Различия обусловлены многими факторами, среди которых особенно важно учитывать: природу строительного материала образа, характер художественных средств, соотношение изобразительных и выразительных возможностей, особенности восприятия. В соответствии с этим А. Н. Сохор предлагает три типа классификации искусств. Первый тип классификации избирает в качестве основания разделения искусств способность данного искусства наглядно изображать или выражать духовный мир человека и окружающую реальность. Отсюда следует разделение искусств на I. изобразительные, II. выразительные и III. смешанные, т. е. изобразительно-выразительные, суммирующие признаки первых двух. Второй тип классификации разделяет искусства на I. пространственные, II. временные, и III. пространственно-временные. Третий тип классификации учитывает, к каким органам чувств обращается данный вид искусства: I. зрительные, II. слуховые, III. зрительно-слуховые виды¹.

Для всякой классификации искусства важен вопрос о способе отражения действительности в данном виде искусства. Можно выделить два основополагающих способа, в соответствии с которыми любой вид искусства строит свои отношения с действительностью: 1) объективный мир отражается преимущественно в «формах самой жизни», воспроизводя чувственно-конкретный облик предметов и явлений (это изобразительный способ отражения реальности); 2) действительность отражается преимущественно в форме переживаний, и они становятся предметом воспроизведения (это выразительный способ отражения реальности).

Выразительность и изобразительность присущи всем видам искусства. Однако соотношение изобразительного и выразительного способов отражения действительности в различных видах искусства не однозначно и подвижно.

Предмет музыки—повседневная жизнь человека, исторические процессы, материальная и духовная деятельность людей. Музыка фик-

¹ А. Н. Сохор, Музыка как вид искусства, М., 1970.

сирует и состояния человеческого духа, и реальные процессы жизни. Музыка духовна, однако объективно-материальное начало, находясь как бы «в тени», не исчезает из музыки.

В этом отношении не убедительно суждение Гегеля, что «...для музыкального выражения годится только совершенно лишенная объективности внутренняя сфера, абстрактная субъективность как таковая. Это наше совершенно пустое «Я», самость без дальнейшего содержания»². На деле музыка через систему интонации способна отражать и внешнюю по отношению к композитору диалектику материального мира.

Трудности выяснения специфики музыкального образа усугубляются тем, что «художественный образ» как эстетическая категория все еще не полно изучен, хотя уже в конце 50-х—начале 60-х гг. были исследования А. Дрёмова³, Г. Недошивина⁴, Ю. Борева⁵, В. Скатерщикова⁶ и других. Характерна разнголосоца трактовок художественного образа (В. Шульгин⁷, А. Дрёмов⁸, К. Горанов⁹). Художественный образ как форма художественного мышления обладает специфическими особенностями, отличающими его от научной формы мышления. Любое понятие, термин, формулировка в точных (естественных) науках, имеют лишь одно значение, ибо они фиксируют нечто устойчивое и повторяемое в явлениях. И. П. Павлов подчеркивал, что природа, поставленная неоднократно в определенные условия, должна откликнуться на определенный внешний раздражитель неоднократным, определенным, *константным* ответом. Художественный же образ, специфически отражая общечеловечески значимое в явлениях действительности¹⁰, не имеет права на единственно возможную трактовку, ибо он вступает во взаимодействие с уникальным опытом рецепиента.

Музыкальный образ не может быть воспринят слушателем непосредственно. Для музыкального образа необходим посредник—исполнитель. Для постижения же авторского замысла скульптуры, например, не нужен посредник—вся гамма чувств запечатлена в мраморе с предельной экспрессией. Каждый зритель, в зависимости от характера, своего жизненного и художественного опыта, по-своему расшифровывает скульптурное произведение. Образы, возникающие в сознании разных зрителей, будут хотя и близки к оригиналу, но различны, следовательно, даже произведения скульптуры, обладающие конкретностью и выразительностью, нуждаются в интерпретации. Чтобы «расшифровать» и понять художественные образы скульптуры, зрителя надо ввести в художественный мир и научить понимать язык данного искусства. Интерпретатор и рецепиент в неисполнительском искусстве выступают в одном лице, а в исполнительском (музыка, например) интерпретацию произведения дает исполнитель.

² Г. Гегель, Соч., т. 15., М., 1958, с. 87.

³ А. Дрёмов, Художественный образ, М., 1961.

⁴ Г. Недошивин, Очерки теории искусства, М., 1952.

⁵ Ю. Боров, Основные эстетические категории, М., 1960.

⁶ В. Скатерщиков, Художественный образ—форма отражения действительного, М., 1959.

⁷ «Сборник аспирантских трудов МГУ», М., 1961, с. 57.

⁸ А. Дрёмов, указ. соч., с. 105.

⁹ К. Горанов, Художественный образ и его историческая жизнь, М., 1970.

¹⁰ Ю. Боров, Эстетика, М., 1981; Л. Н. Столович, Эстетическое в действительности и в искусстве, М., 1959; его же, Категория прекрасного и общественный идеал, М., 1969.

Образ является высшей, ведущей формой музыкального обобщения, его специфику нельзя исчерпать одной лишь характеристикой интонационных процессов¹¹.

Музыкальный образ представляет собой целостную смысло-нагруженную систему интонаций. Гранью, за которой начинается сложный процесс становления музыкального образа, за которой совершается переход звукового немusического в музыкальное. Интонация есть фактор выразительности, осмысленное звукоописание предметов и явлений. Интонация—непременный компонент человеческой речи, способствующий раскрытию ее смысла, формирующий звуковую репрезентацию ее эмоционального содержания и придающий речевому общению выразительность.

Именно интонации человеческой речи, интонационный фонд эпохи, сосредоточивающиеся в спрессованном виде эмоционально-мыслительный опыт народа, обобщаются музыкой и творчески претворяются в музыкальную интонацию—основу музыкальной образности. Хотя, как уже подчеркивалось, первоосновами музыкальной интонации являются интонации человеческой речи, музыкальная интонация вовлекает в свою сферу, омузыкаливает и многие неречевые звуки—природы, быта и т. п.

Музыкальная интонация не сводится ни к музыкальному исполнению, ни к мелодии как таковой. Интонация проявляется и в гармонии, и в полифонии, и в инструментовке, т. е. во всех компонентах музыки. При этом потенциальная интонация нотной записи становится кинетической интонацией в процессе исполнения музыки. В музыкальной интонации особенно внятно сказывается чувственная, звуковая специфика музыки, ее своеобразие. Интонация—первичная категория музыкального мышления, основополагающее значение которой для музыки трудно переоценить. Именно благодаря интонации музыка есть специфическое искусство, обращенное к слуху. Интонация охватывает в музыке все, что музыкально специфично.

Музыка—эмоционально насыщенная форма художественной культуры, способная особо сильно действовать на чувства человека. Вступая в синтез с другими искусствами, музыка умножает их эмоциональное воздействие. В эмоциях музыка открывает сложность и поражающую содержательность. Музыка—энциклопедия эмоций. Музыка способна воплощать и выражать в звуках движения, изменения и передавать состояния, включая и состояние покоя. Однако в музыке (в отличие, скажем, от живописи) покой носит относительный, а движение абсолютный характер. Обобщенная передача процессов, в том числе движения истории (в симфониях Бетховена, например)—сильная сторона музыки. Музыка зовет человека изменить свою жизнь к лучшему, осуществить высокие замыслы и сделать для людей что-то необыкновенно хорошее.

Музыкальная тема однажды возникшего произведения остается

¹¹ Таков был один из главных выводов дискуссии об интонации, проведенной журналом «Советская музыка» в 1951—1952 г.г. В ходе дискуссии прозвучали различные мнения: как в пользу интонации, так и против.

На международной пражской конференции 1964 г., посвященной проблеме целостного исследования музыкального образа, большинство ученых верно оценило ведущее место интонации в музыкальном образе. Например, А. Сихра определил интонацию как изменчивую составную часть образа, Ю. Кремлев—как ядро образа («Интонация и музыкальный образ», М., 1965).

неизменной, а его образно-тематическая структура рождается в каждом новом исполнении, окрашиваясь неповторимостью данной эпохи, данной нации, данной социальной общности и, конечно же, неповторимой индивидуальностью исполнителя и даже слушателя.

Образно-тематическая структура музыкального произведения внутренне монолитна, содержание ее органично, все ее «клетки» — интонации подчинены единой образно-смысловой задаче, заданной композитором и всякий раз заново «прочитываемой» исполнителем.

Музыкальный образ представляет собой многоуровневую, полиструктурную систему (ладовые, гармонические, ритмические, динамические слои), подчиненную конкретной художественной задаче. Музыкальный образ несет эстетическую информацию, духовный, эстетически значимый смысл, который является объективной основой интерпретации произведения. Интерпретация вариативно меняет смысл произведения и зависит от исторического, группового и личного жизненного и художественного опыта исполнителя, от структуры его сознания. В основе несущего эстетическую информацию образа лежит диалектика объективного (нотный текст, созданный композитором) и субъективного (интерпретация нотного текста исполнителем и рецепиентом). Отсюда в каждую новую эпоху, при каждом новом исполнении и восприятии образ открывает неведомые ранее грани своего содержания. Так, музыка Баха или Скарлатти воспринимается сегодня иначе, чем 100—200 лет назад. Этот аспект музыкального образа изучается и музыкальной психологией, и социологией, и рецептивной эстетикой.

Историческая «жизнь» образа чрезвычайно богата, об этом свидетельствует огромный художественный материал, накопленный искусством.

Музыкальная мысль развивается от интонации через образно-тематическую структуру к образу-произведению. Образы-произведения могут складываться в построения крупного масштаба — сонатный цикл.

Мельчайшие элементы художественного интонирования несут элементарное музыкально-образное содержание. «Связь и взаимодействия осуществляются на различных ступенях иерархии целостного образа: как между мельчайшими ячейками — интонациями, так и выше — между образно-тематическими структурами, имеющими значение подсистем»¹².

Музыкальный образ — продукт отражения действительности, имеющий более отвлеченный и более непосредственно-эмоциональный характер, чем образы других искусств. Отражение действительности в музыке не сводится ни к звукоподражанию, ни к натуралистическому «фотографированию» природных звуков, или даже речевых интонаций. Упрощенно механическое понимание предназначения музыки бытовало в эстетике 18-го века. Возрождение в наше время звукоподражательной концепции природы музыки непродуктивно, т. к. оно компрометирует само понятие «музыкальное содержание»¹³.

Музыкальный образ не в состоянии воспроизвести какое-либо конкретное явление, объект, понятие. Еще Гегель отмечал, что «камень и колорит принимают в себе формы обширного, многообразного мира

¹² Н. Очеретовская, Об отражении действительности в музыке, Л., 1979, с. 149.

¹³ В. Лукьянов, К разработке проблемы музыкального образа в советской теоретической литературе (50—70 гг.) («Музыка в социалистическом обществе», Л., 1975, с. 201).

предметов и изображают их согласно их действительному бытию: звукам это не доступно»¹⁴. Характернейшая черта музыки—неопределенная предметность. Музыка, не будучи в состоянии адекватно и зримо передать внешнюю сторону предмета, способна глубоко и точно раскрывать внутреннее состояние человека.

Предмет музыкального отражения специфичен. Музыка отображает систему «объект-субъект» со стороны субъекта. Она воспроизводит ту предметную область этой системы, которая не может быть выражена иначе, как «звуком во времени», т. е. в интонационном процессе.

Природе отдельных искусств свойственна разная мера изобразительности и выразительности, разный удельный вес этих начал в общем балансе художественного образа. Соотношение этих двух начал в искусстве не стабильно. Последнее обусловлено социальными и эстетическими факторами и самим поступательным развитием художественной культуры.

Соотношение изобразительного и выразительного в изобразительных искусствах складывается, безусловно, в пользу первого. При этом изобразительность, воспроизведение внешнего мира не является единственной целью творчества. Изображение всегда преломляется через восприятие автора. Изобразительное и выразительное предстают в живописи и в скульптуре в диалектическом единстве. И хотя в этих видах искусства способ художественного освоения мира по сути своей остается изобразительным, выразительность всегда присутствует в замысле живописца и ваятеля, как бы детально он не изображал внешний мир. Сама по себе «похожесть» не является ни высшим достоинством, ни целью изобразительного искусства. Она—средство осмысления мира и выражения отношения художника к нему. Фактография, иллюстрированный подход к реальности уводят живопись от ее истинных идейно-эстетических задач.

В танце, архитектуре, музыке доминирует выразительное начало. Однако в музыке его противоположность изобразительности относительна. Музыкальному образу присущи и изобразительные, и выразительные элементы. Но даже при достижении максимальной изобразительности музыкального образа (в «Полёте шмеля» Римского-Корсакова, например) речь идет о таком способе отражения действительности, который по сути своей не является изобразительным. Этот же пример подтверждает, что с помощью звуков почти невозможно наглядно изображать предметы, изобразительность доступна музыке почти исключительно в ассоциативном плане; в передаче чувственно-наглядного облика реальности музыка не выдержит конкуренции ни с одним из видов изобразительного искусства. Даже при сознательном стремлении композитора к звукописанию результат его труда явится звукоподражательным *звуковым* образом.

А. В. Луначарский подчеркивал: «Музыка относится к числу тех искусств, которые главным образом являются выражением внутренних состояний человека и в особенности его эмоционального *habitus'a*, его настроения в самом широком смысле этого слова»¹⁵. В этом высказывании выпукло обрисовывается выразительная природа музыки как вида искусства. Выразительность—ведущее начало музыки. Ее материал—«звук во времени» (А. Луначарский), звук как акустическое явление, включенное в интонационный процесс.

¹⁴ Гегель, Эстетика, т. 3, М., 1971, с. 279.

¹⁵ А. В. Луначарский, В мире музыки, М., 1958, с. 369.

Данные экспериментальной психологии (в частности, опыты О. Костюка) свидетельствуют, как это ни парадоксально, о необязательности зрительных пластических ассоциаций у слушателей даже при восприятии самых «живописных» музыкальных произведений. В истории музыки известны случаи восприятия композитором конкретной тональности в связи с тем или иным цветом и светом. Эта способность была присуща Римскому-Корсакову, Скрябину, в какой-то мере—Листу и Берлиозу. Субъективизм этих свето-цветовых ассоциаций проявляется в том, что у разных лиц, обладающих синестезическими свойствами, одни и те же тональности «рифмуются» с разными цветовыми гаммами, иной раз совершенно полярными: до-мажорная тональность по Римскому-Корсакову—«белая», по Скрябину—«красная». Как правило, эти ассоциации далеки от собственно музыкального смысла, музыкального содержания произведений. Подавляющая масса слушателей не воспринимает «цветового заряда» музыкального произведения, и это не делает его менее значительным, а свидетельствует лишь о необязательности «изо-ассоциаций» при восприятии музыки. То же самое можно сказать и о скрябиновском опыте с «цветомузыкой», синтезом музыкального и немusического начал.

Содержание музыки воплощается специфическим, сугубо «звуковым» путем и не может быть адекватно воспроизведено на языке никакого другого искусства, не утратив при этом сути.

Сила музыки в ее способности выразить в звуках динамическую сторону материальных объектов. Динамику полета шмеля или бега по рельсам экспресса композиторы передают изобразительными средствами (через звукоподражание), динамику же мышления, переживания—выразительными интонационными средствами. Музыка передает динамику духовных процессов с огромной выразительностью, конкретностью и непосредственностью. Эмоциональная информация, доставляемая музыкой, чрезвычайно многогранна, богата оттенками, не менее конкретна, чем в вербальных или изобразительных искусствах. Эмоции в музыке—атрибут музыкального образа, обязательная составная часть музыкального содержания, а наглядные представления—необязательная.

Выразительные возможности музыки связаны с чувственно-наглядными образами. Музыка часто выражает, *изображая*, и изображает, *выражая*. Во всех видах искусства изобразительное и выразительное начала выступают в диалектическом единстве. Однако изобразительное начало присутствует в музыке не всегда, особенно, если понимать изобразительность в предметно-чувственном смысле. Музыка вовсе не призвана натуралистически воспроизводить человеческие эмоции. Это было бы «эмоциональным натурализмом».

Представители так называемой оккультной философии (А. фон Ланге) ошибочно утверждают, что отдельные выразительные средства музыки наделены духовными, потусторонними свойствами, существующими независимо от психофизиологических и социальных корней. На деле выразительные средства музыки—конвенциональный продукт социально-исторического развития музыкальной культуры человечества. История музыки знает примеры семантического толкования тональностей. Так, например, в творчестве Бетховена все до-минорные опусы драматичны (5, 8, 32 сонаты, 4-й квартет, 5 симфония, 3-й фортепианный концерт). Однако у Бетховена немало произведений, родственных по характеру и в других тональностях. Это показывает несостоятельность концепций А. Фон Ланге.

Возвращаясь к характеристике особенностей изобразительных воз-

возможностей музыки, следует отметить, что в музыке встречаются два типа изображения: непосредственное и ассоциативное. Обращение к ним в каждом конкретном случае предопределено индивидуальностью автора, его эстетической позицией, стилевыми и жанровыми рамками, замыслом.

В ограниченных масштабах, как одна из сторон музыкального образа, изображение предметов—особенно звучащих—встречается в музыке. При этом естественное (природного происхождения) звучание оказывается так или иначе переработанным. Особенно точно воспроизводятся—«изображаются» ритм и динамическая характеристика звучащих предметов и явлений.

Картины природы с ее движущимися объектами (бушующая водная стихия, дождь, походка животных и т. п.) могут быть запечатлены в музыке, что с большой убедительностью доказывает творчество Гайдна и Бетховена, Мусоргского и Римского-Корсакова, Вагнера и Дебюсси, Прокофьева и Хачатуряна. При этом изобразительное решение в музыке касается лишь некоторых признаков объекта.

Непосредственно может быть изображен и человек, его характер, темперамент путем обобщения интонаций его речи, ритма движения. Вспомним, например, в этой связи музыкальные «портреты», созданные Даргомыжским, Мусоргским, Шостаковичем, Прокофьевым, Свиридовым. А. Н. Сохор подчеркивает возможности отражения в музыке действительности и особенно ее общественной среды: (звуки воинской жизни, звуки труда и т. д.) через звукоподражание и звукоизображение¹⁶.

Другим примером могут служить широко и по-разному представленные в русской музыке образы обрядовой «колокольности»—у Мусоргского и Рахманинова, Свиридова и Слонимского.

Эмоционально-предметные ассоциации занимают в музыке значительное место. При декодировании их смысла в ходе восприятия вполне закономерно возникают и неоднозначность и несоответствие тому, что и представлял себе автор музыкального произведения. Неизбежна некоторая доля субъективности в толковании содержания музыкального произведения, что усугубляется отсутствием воспроизведения в музыке материальной структуры предметов. Эмоционально-предметные ассоциации при восприятии музыки чаще всего необщезначимы и не могут соперничать с более достоверной изобразительностью живописи и скульптуры.

В результате систематического применения одних и тех же мелодических интонаций, гармонических оборотов и других средств передачи эмоционального состояния в музыкальной культуре откристаллизовались знаки, приобретшие для слушателей условный эмоциональный смысл. Академик Б. Асафьев неоднократно отзывался о таком фонде стабильных звуковых, смыслонагруженных средств как об «интонационном словаре эпохи». Некоторые «излюбленные» интонационные формулы, при всей своей исторической обусловленности, казались общезначимыми не только в рамках своей эпохи, но и за ее пределами.

Современное музыковедение подчеркивает, что искусство строится «по типу языка». А. Н. Сохор уточняет, что музыкальное искусство—знаковая система особого рода, «язык в кавычках»¹⁷. Советский музыковед Ю. Г. Кон верно замечает, что музыкальные знаки не являются

¹⁶ Там же, с. 112—116.

¹⁷ Там же, с. 103.

иконографическими. Знак в музыке означает определенное эмоциональное состояние¹⁸.

Музыка передает слушателю и понятийный смысл и эмоциональное настроение. Ю. Г. Кон приводит примеры музыкальных знаков в виде трехзвучных «мотивов вопроса» в романтической музыке¹⁹. Сюда же относится и фригийский оборот, выступающий как знак печали, страдания и знаковые ритмоформулы бытовых жанров (марша, танца, песни), которые по образной характеристике Д. Б. Кабалевского являются «тремя китами», на которых держится музыка.

Музыкальные знаки необходимо классифицировать. Их типы должны быть изучены. В этом отношении характерна устойчивость на протяжении нескольких столетий «роковой» роли аккорда, именуемого «Шубертовский 6-ой», который от мадригалов до современных сочинений удерживает свое единообразное толкование. Можно сослаться также на знаковые фигуры (например, «знак креста» у Баха), которые были изучены и описаны исследователем баховской музыки, философом и медиком А. Швейцером. Можно вспомнить также и трубный глас *tuba militum* в реквиемах и «стучащие» звуки темы судьбы у Бетховена, а также темы-лейтмотивы, означающие определенный персонаж, событие, картину в симфонической и оперной музыке.

При всем разнообразии мотивов-понятий было бы преувеличением сказать что они предполагают семантически однозначную связную речевую деятельность в процессе создания и восприятия музыки. Музыкальные знаки, в отличие от понятий, спорадичны, эпизодичны, а конвенции, на базе которых они приобретают знаковую функцию, не постоянны, изменчивы и действуют в узких пределах.

Проблема знаков в музыке соприкасается с проблемой музыкальной программности, сложившейся в музыкальной культуре 19-го века. Программность в ее конкретно-историческом понимании означает связь замысла автора с «разъясняющим» произведение заголовком и с литературными сюжетами и образами, направляющими воображение и восприятие слушателя к определенному кругу идей и явлений. Программность—значительное завоевание в истории музыки. Это—сильное средство сюжетной и общесмысловой наполненности музыкальных образов, средство воплощения в музыке определенных явлений и событий жизни. Наряду с этой формой музыкального творчества существует «более специфическая» чистая музыка, являющаяся своего рода эталоном музыки как особого вида аудио-искусства. Программность выражается либо через сюжетность («Ромео и Джульетта» Чайковского), либо через яркую «изобразительность» образа, выявляющего общую идею произведения («Рассвет на Москве-реке» Мусоргского и его же «Ночь на Лысой горе»). Иногда программность выражается через сочетание отчетливой изобразительности и яркой сюжетности (1-ая часть Седьмой симфонии Шостаковича).

Отличие музыки от других видов искусства исследователи объясняют, в частности, тем обстоятельством, что ее образы не обладают конкретностью слова. Ю. Борев пишет: «Музыкальный образ лишен непосредственной видимости живописи и конкретности слова. Он не передает точные понятия, не создает зрительно осязаемые картины, не пе-

¹⁸ Ю. Г. Кон, К вопросу о понятии «музыкальный знак» («От Люлли до наших дней», М., 1967, с. 99).

¹⁹ Там же.

рассказывает события. Музыка не столько изображение, сколько отображение человеческих чувств и мыслей»²⁰.

Вместе с тем в музыке порою через реально не произносимое, но интонационно звучащее слово или через музыкальную эмблему интонация выступает как дополнение к естественному, поэтическому языку. Это, например, и интонации русской «Славы», и средневековая секвенция «Dies irae», и французская «Марсельеза».

В зрительных искусствах образы обретают плоть только с помощью изображения. В музыке и других изобразительных искусствах предмет искусства познается со стороны субъекта, и на первый план выходит самопознание художника, внешний же мир преломляется сквозь призму внутреннего мира автора, проявляется через его субъективно-оригинальное, неповторимо-индивидуальное восприятие и мирозерцание.

Звуковые образы не могут дать столь же точного представления о предметах и явлениях природы, какое мы получаем при визуальном знакомстве с ними. Конечно, композиторы подчас весьма широко употребляют различные приемы звукоподражания, общения через жанр, используют тематические «переключки» с ранее созданными сочинениями, значительно расширяя семантику музыкального произведения. Однако все же это частный момент музыкального выражения, не определяющий специфическую сущность музыки как неповторимого и незаменимого вида искусства. Без изображения обходятся многие музыкальные произведения.

Итак, музыка является преимущественно выразительным искусством. В любом искусстве изобразительное не может быть оторвано от выразительного, а выразительное от изобразительного, поскольку в понятие изображения особенно входит требование наглядной полноты, а в понятие выражения требование эмоциональной насыщенности художественного образа.

Интересно в данном плане сопоставить черты предметности зрительных и слуховых впечатлений. О предметности живописи обычно не спорят, но о предметности музыки было много споров, и их поныне нельзя считать прекращенными. Слуховые восприятия дают нам любой предмет только с его звуковой стороны. Поэтому предметность слуха ограничена тем, что звучит. Кроме того в данной предметности выразительность преобладает над изобразительностью, тогда как в предметности зрения дело обстоит наоборот. Это значит, что воспринимая какой-либо предмет зрением, мы полнее постигаем его облик, его строение, форму и т. д., но слабее—его внутреннее содержание, энергию. Напротив, воспринимая какой-либо предмет слухом, мы получаем лишь смутное представление об его облике, но гораздо более ясное представление о характере его внутренней динамики.

Художественный замысел, воплощения замысла и превращение его в нотный текст, запечатлевающий произведение, исполнение и интерпретация исполнителем запечатленного в нотном тексте художественного произведения, восприятие и слушательская интерпретация воплощенного исполнителем в звуки музыкального произведения, и, наконец, жизнь произведения, воспринятого слушателем, в его память—таковы этапы процесса композиторского творчества и социально-эстетического функционирования музыкального произведения как системы художественных образов. Этими этапами определяются пять ступеней бытия (онтологического осуществления) музыкального образа: 1. образ

²⁰ Ю. Борев, указ соч., с. 320.

замысел, возникающий и формирующийся в сознании художника; 2. метаобраз-произведение (система образов, складывающаяся в метаобраз)—есть музыкальный нотный текст, фиксирующий воплощенный замысел композитора, есть художественная целостность, отражающая объективную действительность и вбирающая в себя своеобразие внутреннего мира самого художника; 3. образ-исполнение—есть нотный текст, письменно фиксирующий музыкальное произведение, воплощенный в конкретное звучание, это обращенная к слушателю интерпретация исполнителя образа-произведения; 4. образ-восприятие—есть звуковоспроизведенный и интерпретированный исполнителем образ-произведение, воспринятый и понятый слушателем, проделавшим самостоятельную мыслительную работу по вторичной интерпретации (первую интерпретацию дает исполнитель) музыкального текста. Образ-восприятие создается в сознании рецепиента на основе варьативно-интерпретированной в образе-произведении инвариантной музыкальной мысли, заложенной в образе-произведении, а также на основе «личного прочтения» рецепиентом услышанного в интерпретации исполнителя музыкального текста, «личного прочтения», обусловленного мировоззренческими ориентациями, установками и культурной подготовленностью слушателя; 5. образ-память—есть устойчивое мемориальное впечатление о воспринятом и понятом произведении, есть присвоенный рецепиентом художественный смысл произведения, впечатление, сохранившееся в сознании слушателя в форме смыслонагруженных звуковых впечатлений. Образ-память оказывает длительное подспудное формирующее влияние на человека, катартически очищая его душу и ориентируя его на определенную систему нравственно-эстетических ценностей и мировоззренческих идей, а также на определенную систему поступков, действий, вторжений в жизненные обстоятельства.

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԵՐԱՊԱՐԻ ԱՌԱՆՁՆԱԶՏԿՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

ՄԱՐԻՆԱ ՇԱՄԱԽԻՆ

Ա մ փ ո փ ո լ մ

Երաժշտական կերպարի տեսական պրոբլեմների ուսումնասիրությունն ու մշակումը ունեն գիտական և արդիական նշանակություն: Այդ կերպարի էությունը օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի, ռացիոնալի և էմոցիոնալի, ընդհանուրի և մասնակիի միասնության մեջ է: Ինչպես ամեն մի արվեստում, երաժշտության մեջ ևս արտահայտչականությունն ու պատկերավորությունը հանդես են գալիս միասնաբար: Երաժշտական կերպարը, լինելով իրականության յուրատեսակ արտացոլում, անցնում է զարգացման հինգ փուլեր՝ կերպար-մտադրություն, կերպար-ստեղծագործություն, կերպար-կատարում, կերպար-ընկալում, կերպար-հիշողություն: Այդ փուլերով են պայմանավորվում երաժշտական կերպարի կեցության աստիճանները: