

Original research paperReceived: 23.03.2017
Accepted: 15.12.2017**Елена Белозерова**Восточноукраинский национальный университет им. Леси Украинки
Луцк (Украина)
alenska.belozerova@ukr.net**АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ И КОММУНИКАЦИОННАЯ ФУНКЦИИ
МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКОГО ТЕКСТА**Ключевые слова: *музыкальная критика, музыкально-критический текст, функция, оценка, коммуникация***Введение**

Благодаря музыкальной критике в современной культуре формируется особое информационное пространство, которое становится мощным средством массового распространения информации о музыке. Этот процесс является диалогом внутри культуры, обращенным к общественному сознанию, центром которого становится фактор оценки. Ю. Боров писал:

Критика обуславливает характер и направление „силовых линий”, идущих от художественной традиции и влияющих на взаимодействие всех элементов художественного процесса. Критика помогает и художнику, и читателю ориентироваться в современном искусстве, в художественной моде, в их отношении к классическому наследию и его традициям, ко всей художественной культуре в целом¹.

Цель статьи – рассмотреть специфику музыкально-критического текста как системы функций, а также дать характеристику таким важнейшим функциям музыкально-критического текста, как аксиологическая и коммуникационная.

Т. Курышева рассматривает процесс зарождения художественной, в том числе и музыкальной, критики как результат взаимоотношения музыкального искусства и музыкально-критической мысли. Она отмечает:

Именно особенности искусства и обусловили феномен художественной критики: она вызвана к жизни необходимостью в механизме, который и предъявлял бы свои требования к искусству, и регулировал бы реализацию этих требований.

¹ Юрий Боров, *Роль литературной критики в художественном процессе* (Москва: Знание, 1979), 13.

Иными словами, будучи глубоко связанной с искусством, художественная критика не является его частью. Она существует не внутри него и не благодаря ему, но как бы одновременно с ним².

Результатом таких взаимоотношений между музыкальным искусством и музыкально-критической мыслью являлись две разные трактовки (их можно определить как узкое и широкое толкование) того, как долго существует художественная, в том числе и музыкальная, критика. В широком смысле, появление музыкальной критики неразрывно связано с рождением музыки, поскольку оценочный подход к искусству, отражающий художественные потребности общества на разных этапах его исторического развития, существовал всегда. В частности, античное сознание в мыслях о музыке уже тогда было ценностным. В узком смысле музыкальная критика рассматривается как особая форма деятельности и особая профессия, зарождение которой приходится на XVIII век: „период, когда усложнились художественные процессы и понадобился реальный механизм, который эти процессы мог бы регулировать и разъяснить”³. Т. Куррышева отмечает, что именно на этом этапе музыкальная критика становится самостоятельной сферой творческой деятельности.

Интересной, по этому вопросу, является позиция В. Конева. Ученый выражает несколько иной взгляд на гносеологию явления художественной критики, рассматривая процесс ее отделения в самостоятельную область деятельности не как результат общего состояния культуры и зрителя, а как результат „расщепления” художника, его постепенного перехода с „рефлексирующего художника в самостоятельную роль”. При этом В. Конев отмечает, что в XVIII веке в России понятия художника и критика еще не различались, это значит, что история критики ограничивается меньшими хронологическими рамками⁴.

Большинство словарей определяет „музыкальную критику” как рассмотрение, обсуждение, анализ явлений музыкального искусства с целью оценки. Конечно, подобная трактовка является не совсем правильной, поскольку не раскрывает сути критики как самостоятельной области музыковедения. Как отмечал А. Сохор,

Элементы критики часто бывают включены и в научные труды, и в педагогические, и в популяризаторские, особенно, если те посвящены современной музыке. Но с наибольшей полнотой и эффективностью критика может осуществить свое назначение тогда, когда действует самостоятельно как особая отрасль музыковедения, выступая на страницах прессы, по радио и телевидению, в устных творческих дискуссиях и используя не только „академические”, но и публицистические жанры и формы обращения к читателю и слушателям: рецензию, обозрение, проблемную статью, речь, памфлет и т.п.⁵

² Татьяна Куррышева, *Музыкальная журналистика и музыкальная критика* (Москва: Владо-Пресс, 2007), 5.

³ Там же, 5.

⁴ Анна Украинская, *Современная музыкальная критика и ее влияние на отечественную культуру* (Воронеж: Воронежская государственная академия искусств, 2006), 12.

⁵ Арнольд Сохор, „Общественные функции музыкальной критики”, В *Критика и музыковедение*, ред. Виталий Фомин (Ленинград: Музыка, 1975), 4.

Музыкально-критический текст как система функций

Отправной точкой в рассмотрении понятия музыкально-критического текста является понимание его главной задачи – оценить лучшие стороны и недостатки объектов музыкального искусства, а также – определить их место в культурно-историческом процессе. Такое определение музыкально-критического текста наиболее точно раскрывает сущность понятия художественной (в том числе и музыкальной) критики и указывает на ее главные специфические черты: мобильность, публицистичность, оценочность. Одно из наиболее емких определений значения музыкальной критики для общества принадлежит Ю. Келдышу. Исследуя состояние советской музыкальной критики 70-80-х годов, автор утверждал:

Она [критика – Е.Б.] отражала растущий авторитет отечественного музыкального искусства, воспитывала вкусы аудитории, прокладывала путь к признанию новых творческих явлений, разъясняла их значение и ценность, стремясь воздействовать как на композиторов, так и на слушателей и на организации, от которых зависела постановка концертного дела, работа оперных театров, музыкальных учебных заведений⁶.

Для того чтобы любое явление музыкального искусства не только состоялось, но и стало культурным достоянием – оно должно быть отражено в тексте. В связи с этим возникает потребность в изучении понятия музыкально-критического текста, как главной единицы музыкально-критического наследия.

Интересно (и на это указывает Л. Мельник), что длительное время любые публикации о музыке в периодических изданиях, как специфицированных, так и общего содержания, независимо от жанра и способов подачи информации, попадали под общее определение „музыкальной критики” (как изучение, анализ и оценка произведений искусства). Подобная ситуация сохранялась на протяжении десятилетий и даже столетий⁷. Такого рода трактовка музыкально-критического текста не раскрывает главной его особенности, отличающей его от научного и журналистского, которой является доминирование оценочной информации. Ведь оценка художественного явления и определение его места в культурно-историческом процессе является главной задачей, которую критик обязан воплотить в критическом опусе.

Но критике, как явлению полифункциональному, присущ и ряд других функций. В разное время критики рассматривали функции музыкальной критики по-разному. Такая ситуация была обусловлена определенными причинами, о которых мы упомянем ниже. Например, А. Сохор трактовал общественные функции музыкальной критики, отталкиваясь от места, которое она занимает в культуре. Автор определял это место как посредническое между различными звеньями

⁶ Юрий Келдыш, „Музыкальная критика и наука”, В *История русской музыки*, т. 7: 70-80-е годы XIX века, ч. 1, ред. Юрий Келдыш, Людмила Корабельникова и др. (Москва: Музыка, 1994), 78.

⁷ Лідія Мельник, *Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення* (Львів: ЗУКЦ, 2013), 384.

культуры: деятельностью профессиональных музыкантов и слушательским восприятием, с одной стороны, а также между руководителями музыкальной культуры и деятельностью учреждений, институтов, с другой стороны⁸. Поскольку определение общественных функций автором происходило с учетом конкретных идеологических факторов того времени (в основном это касается второго звена), оно не смогло во всем пройти практическое испытание. Однако, осознание А. Сохором музыкальной критики как связующего элемента между деятельностью профессиональных музыкантов и восприятием слушателей есть достаточно точным. В этом контексте автор выделял преимущественно просветительскую и оценочную функции критики, а также функцию „летописи“⁹.

М. Арановский рассматривает функции, жанры и структуру текста как систему парадигм, в рамках которой возникает новый текст. На первое место автор выносит парадигму функций¹⁰. Стоит отметить, что в своих исследованиях музыковед опирался преимущественно на литературные и музыкальные тексты, но его рассуждения актуальны и для нашего исследования, поскольку музыкально-критический текст есть разновидностью литературного текста о музыке.

Наиболее подробно вопрос функций музыкально-критического текста рассмотрен Е. Зинькевич и Ю. Чеканом. Музыковеды пишут об информационной, интерпретационной, аксиологической, коммуникативной, образовательно-воспитательной, регулятивной и прогностической его функциях – первичных и вторичных. Первичные (интерпретационная, коммуникативная и, конечно же, аксиологическая) отличают музыкальную критику, а значит и музыкально-критический текст, от других отраслей музыковедения. Коммуникативная функция объединяет критику с другими коммуникативными технологиями (в частности PR и рекламой), образовательно-воспитательная – определяет специфику и цели музыкально-образовательной сферы; регулятивная и прогностическая – доминируют в сфере художественного менеджмента. Доминирующие функции образуют ту или иную иерархию в зависимости от целей, жанра и формы музыкально-критического опуса. Например, информацию содержит любая (по жанру или форме выражения) критическая публикация. Однако доминирующей информационной функцией является только в информационных жанрах музыкальной критики¹¹.

Несколько иных взглядов в этом вопросе придерживается Лидия Мельник, заявляя, что

[...] методологически неверным представляется распространенное утверждение о том, что музыкальная критика выполняет, например, информационные функции. Отрицанием этого может служить уже этимология понятия критикі́ как рассмотрение, анализ. По этому господствующей функцией критики в СМИ, критики как способа мышления, как аналитического инструментария должна

⁸ Сохор, „Общественные функции“, 4-5.

⁹ Там же, 5.

¹⁰ Марк Арановский, *Музыкальный текст. Структура и свойства* (Москва, Композитор, 1998), 61.

¹¹ Елена Зинькевич, Юрий Чекан, *Музична критика: теорія та методика* (Чернівці: Книги – XXI, 2007), 31-40.

оставаться оценочная, аксиологическая, в то время как музыкальная журналистика охватывает и другие функциональные сферы¹².

С точки зрения музыковеда именно музыкально-журналистские жанры „призваны выполнять информационную метафункцию как комплексное многосложное задание, в то время как доменной критики остается метафункция оценки”¹³.

Аксиологическая функция

Бесспорно, аксиологическая функция является главной функцией музыкальной критики, так как именно оценка художественного явления представляется из себя главную цель всех аналитических процессов критики. Но, формируя художественную оценку, критик должен осознавать критерии нового в современном искусстве и иметь представление о понятии „художественного открытия”. Наиболее четкое определение этого понятия в свое время было предложено Л. Мазелем. Согласно его позиции:

Художественное открытие – это воплощенное в произведении какое-то новое видение, познание тех или иных сторон действительности либо выразительных возможностей художественных средств. Проявляется ли открытие в одной интонации, в редком сочетании жанровых свойств или в чем-либо ином, оно концентрирует в себе ту новизну и свежесть произведения, благодаря которым это последнее обретает [...] (право на существование), то есть хотя бы в самой скромной степени обогащает художественную культуру. Такое открытие непременно содержится не только в сочинении новаторском, пролагающем новые пути в искусстве, но и в любом подлинно художественном произведении, как оно понимается европейской художественной традицией последних столетий¹⁴.

Л. Мазель разделил художественное открытие на два типа: первый связан с концептуальной, образно-смысловой задачей, которую решает композитор; второй – с техническими моментами (использованием новых приемов, средств и т.п.). Сущность открытия, как отмечал Л. Мазель, заключается в некотором сочетании (или существенно новом сочетании) любых важных, но трудно совместимых качеств. И чем дальше друг от друга сочетаемые качества, чем менее очевидны и более сложные пути их сочетания, тем выше творческая сила открытия¹⁵.

Рассматривая вопрос закономерностей формирования художественных оценок, следует учесть, что любая ценность существует в двух состояниях – потенциальном и актуальном. В соответствии с этим, становится возможным вести дискурс о двух сторонах художественной ценности – потенциальной (заключена в содержании и форме музыкального произведения, его новизне и не зависит от

¹² Мельник, *Музична журналістика*, 57-58.

¹³ Там же, 58.

¹⁴ Лео Мазель, „О художественном открытии”, В *Вопросы анализа музыки* (Москва: Советский композитор, 1991), 134-135.

¹⁵ Там же, 148–149.

восприятия) и актуальной (связанной с восприятием отдельного человека или социальной группы)¹⁶. Актуальная сторона художественной ценности, реализуемая в процессе восприятия, опирается на потенциальную и проявляется в процессе общего функционирования искусства. Она зависит от уровня художественных потребностей и возможностей слушательской аудитории. Таким образом, любой художественный объект, потенциальная ценность которого является бесспорной, в разные эпохи имеет различную актуальную ценность.

Влияние на процесс формирования художественных оценок личного восприятия объекта искусства, заинтересованности или не заинтересованности в нем, отмечали и другие критики. Например, Б. Асафьев писал:

Если под созданной вещью будем разумеать художественное произведение, то не трудно будет видеть в факте рождения суждений оценки по поводу него – нарождающуюся борьбу мнений, вызванную заинтересованностью в приятии данного произведения в круг предметов, воздействие которых ощущается как жизненно необходимое¹⁷.

Можно утверждать, что событие произошло и заслуживает оценку только тогда, когда оно повлияло на слушателя и получило рефлекторный отзыв, то есть вызвало в нем определенный спектр эмоций. Энергия мыслей и вызванных впечатлений создает вокруг художественного объекта определенную интеллектуальную сферу, благодаря которой он входит в сознание общества и сохраняется в нем.

О присутствии личного интереса в формировании критического суждения говорит и Е. Финкельштейн, отмечая, что „в критическом суждении, каким бы объективным оно ни было, обязательно присутствует слушательский интерес”¹⁸.

Раскрывая понятие оценки, Е. Зинькевич и Ю. Чекан разграничивают оценку и собственное отношение. Они отмечают, что оценка без анализа отражает только личное отношение к предмету разговора и иногда маскирует отсутствие собственного мнения автора. Отсутствие оценочного суждения и замена его отношением присуща журналистским текстам. Конечно, в оценочном мнении критика отражается его собственное отношение к предмету обсуждения, однако аргументированное профессиональным анализом, оно приобретает оценочную функцию.

Коммуникационная функция

М. Арановский рассматривает текст как акт речевой деятельности в качестве высказывания, замечая, что в таком случае он является, как бы „дважды

¹⁶ Никита Южанин, „О некоторых закономерностях формирования художественных оценок”, В *Критика и музыковедение*, ред. Виталий Фомин (Ленинград: Музыка, 1975), 23.

¹⁷ Борис Асафьев, „Задачи и методы музыкальной критики”, В *Критика и музыковедение*, ред. Роман Грубер (Ленинград: Музыка, 1987), 220.

¹⁸ Эмиль Финкельштейн, „Критик как слушатель”, В *Критика и музыковедение*, ред. Виталий Фомин (Ленинград: Музыка, 1975), 37.

высказыванием”. Первый раз текст выполняет эту функцию тогда, когда создается, воплощая в это время творческую волю автора; второй раз – когда текст прочитывается, то есть восстанавливается в своей форме. И в том, и в другом случае он оказывается носителем информации, а потому выполняет коммуникативную функцию высказывания¹⁹.

Текст обладает самостоятельным статусом, определенным его положением как акта деятельности (в данном случае – музыкально-критической), как вербального выражения. Любое высказывание приобретает собственный экзистенциальный модус: у него появляются собственная цель и собственная функция – нести информацию (в музыкально-критических текстах эта информация является преимущественно оценочной и ценностной).

Но кроме того, что текст, сам по себе, есть коммуникация, М. Арановский рассматривает и коммуникационные связи между текстами. Он пишет:

Коммуницируют сами тексты. Они воздействуют друг на друга и той информацией, которую несут, и теми способами, с помощью которых ее кодируют. Устанавливая между собой связи, тексты тем самым оказывают влияние на общую линию развития искусства [в данном случае – музыкально-критической мысли. – Е.Б.], во многом определяя его направление²⁰.

Рассматривая коммуникативную роль критики, Е. Зинькевич и Ю. Чекан отмечают, что в звене художник–слушатель она является своего рода посредником. Критика помогает слушателям „прочитать послание” художника, а создателям – дать „ответ” на него в виде интерпретации и оценки рецензируемого художественного явления. Поскольку критик это один из слушателей и именно его восприятие формирует критический отзыв, то для композитора или исполнителя он становится, своего рода, голосом публики. Подобную коммуникативную функцию обратной связи критика выполняет по отношению к руководящим органам и музыкальным учреждениям, оценивая их работу, донося к ним общественное мнение. Таким образом, происходит воздействие на их дальнейшую деятельность²¹. Так же ученые отмечают, что критике свойственны некоторые черты коммуникационных технологий XX века, таких как реклама и паблик рилэйшнз, общей характерной чертой которых является стремление влиять на общественное сознание²².

Заключительные раздумья

Будучи глубоко связанной с искусством, музыкальная критика не является его частью. Она существует не внутри него и не благодаря ему, но как бы одновременно с ним (Т. Курышева) и представляет собой, в целом, рассмотрение, обсуждение, анализ явлений музыкального искусства с целью оценки. Музыкаль-

¹⁹ Арановский, *Музыкальный текст*, 60.

²⁰ Там же, 65.

²¹ Зинькевич, Чекан, *Музична критика*, 35-36.

²² Там же, 56.

но-критический текст, в отличие от музыкально-журналистского (Л. Мельник), выполняет множество задач и представляет собой сложную систему взаимосвязанных, взаимовлияющих и взаимодействующих функций – информационную, интерпретационную, аксиологическую, коммуникативную, образовательно-воспитательную, регулятивную, и прогностическую (Е. Зинькевич, Ю. Чекан). Первичные (интерпретационная, коммуникативная и, конечно же, аксиологическая) отличают музыкальную критику, а значит и музыкально-критический текст, от других отраслей музыковедения. Коммуникативная функция объединяет критику с другими коммуникативными технологиями (в частности, PR и рекламой), образовательно-воспитательная – определяет специфику и цели музыкально-образовательной сферы, регулятивная и прогностическая – доминируют в сфере художественного менеджмента. Доминирующие функции образуют ту или иную иерархию в зависимости от целей, жанра и формы музыкально-критического опуса.

Бесспорно, аксиологическая функция является главной для музыкальной критики, непосредственно связанной с явлением художественного открытия, воплощенном в произведении какого-то нового видения, познания тех или иных сторон действительности (Л. Мазель), его потенциальной и актуальной художественной ценностью. В то же время, не менее важной функцией музыкально-критического текста является коммуникационная, поскольку любой текст в качестве высказывания подлежит рассмотрению как акт речевой деятельности, коммуницируют и сами тексты, воздействуя друг на друга и той информацией, которую несут, и теми способами, с помощью которых ее кодируют (М. Арановский). Коммуникативная функция музыкальной критики, таким образом, обеспечивает связи между композитором, слушателем и общественным сознанием в целом.

Библиография

- Арановский, Марк. *Музыкальный текст. Структура и свойства*, Москва: Композитор, 1998.
- Асафьев, Борис. „Задачи и методы музыкальной критики”. В *Критика и музыкознание*, ред. Роман Грубер, 219-232. Ленинград: Музыка, 1987.
- Борев, Юрий. *Роль литературной критики в художественном процессе*. Москва: Знание, 1979.
- Грубер, Роман. „О музыкальной критике как предмете теоретического и исторического изучения”. В *Критика и музыкознание*, ред. Роман Грубер, 233-251. Ленинград: Музыка, 1987.
- Зинькевич, Елена. Чекан Юрий. *Музична критика: теорія та методика*. Чернівці: Книги – XXI, 2007.
- Каратыгин, Вячеслав „О музыкальной критике”. В *Критика и музыкознание*, ред. Виталий Фомин, 263-278. Ленинград: Музыка, 1975.
- Келдыш, Юрий. „Музыкальная критика и наука”. В *История русской музыки*, т. 7: 70-80-е годы XIX века. ч. 1, ред. Юрий Келдыш, Людмила Корабельникова и др. Москва: Музыка, 1994.

- Курешева, Татьяна. *Музыкальная журналистика и музыкальная критика*. Москва: Владос-Пресс, 2007.
- Мазель, Лео. „О художественном открытии”. В *Вопросы анализа музыки*, 133-157. Москва: Советский композитор, 1991.
- Мельник, Лідія. *Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення*. Львів: ЗУКЦ, 2013.
- Рагс, Юрий. „О функциях музыкального критика”. В *Методологические вопросы теоретического музыкознания*, ред. Татьяна Матвеева, 32-70. Москва: ГМПИ, 1975.
- Сохор, Арнольд. „Общественные функции музыкальной критики”. В *Критика и музыкознание*. ред. Виталий Фомин, 3-23. Ленинград: Музыка, 1975.
- Украинская, Анна. *Современная музыкальная критика и ее влияние на отечественную культуру*. Воронеж: Воронежская государственная академия искусств, 2006.
- Финкельштейн, Эмиль. „Критик как слушатель”. В *Критика и музыкознание*. ред. Виталий Фомин, 36-51. Ленинград: Музыка, 1975.
- Южанин, Никита. „О некоторых закономерностях формирования художественных оценок”. В *Критика и музыкознание*. ред. Виталий Фомин, 23-36. Ленинград: Музыка, 1975.

Summary

AXIOLOGICAL AND COMMUNICATIONAL FUNCTIONS OF MUSICAL-CRITICAL TEXT

In this document the origin of musical criticism and musical features of critical text is considered. Based on the statements of critics of various periods, the author notes the excellent interpretation of the functions of musical-critical text. Thus, it was found that A. Sohor considered the social functions of musical criticism, regarding the place, which it occupies in music. Position of L. Melnyk is caused by the interpretation of musical criticism as an analytical segment of music journalism. From the author's view, the most detailed features of musical-critical text are considered by O. Zinkevych and Yu. Chekan. They identified informative, interpretative, axiological, communicative, educative, regulatory and prognostic features.

The author paid most attention to axiological and communicative functions of musical-critical text and concluded that the axiological function is the main function of criticism. It is directly related to the notion of artistic discovery and depends on personal interest in the subject of art. When analyzing the communicative function, the text is seen as the act of speaking, as an expression. Communicative links between texts are also indicated. To sum up, it was concluded that serving the communicative function, musical-critical text provides a connection among various chains of cultural and artistic process.

Key words: *musical criticism, musical-critical text, function, assessment, communication*

