

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

Ещё одно из определённо заявивших о себе в истории культуры направлений постижения основополагающего, онтологического, смысла музыки (наряду с трактовкой её как модели мироздания) – истолкование музыкального искусства в качестве отражения человека. Базовым понятием здесь, обуславливающим различные подходы, выступает понятие *чувства*. В этом плане все, опирающиеся на понятие чувства, интерпретации музыки можно считать своеобразными мотивами осмысления музыки как отражения человека. К данным мотивам можно отнести трактовки музыки как: подобия человеческому нраву (характеру); воплощения страстей (аффектов) человека; подражания человеческим страстям (аффектам), а также акцентам и интонациям человеческой речи; выражения эмоциональных переживаний человека.

Интересно, что все эти мотивы в культуре возникали последовательно. По всей видимости, исторически первым мотивом здесь, зародившимся ещё в эпоху древних государств, явилась трактовка музыки как подобия нраву, характеру человека. По мнению большинства исследователей, идея сопоставления музыки и человеческого характера имеет древнегреческое происхождение. Поскольку нрав, характер в древнегреческом языке означаются понятием «этос»<sup>1</sup>, мысль о подобии музыки человеческому характеру легла в основу разработанного в Древней Греции учения о музыкальном этосе.

Согласно названному учению, любой элемент, образующий музыку как вид искусства – лад, ритм, метр, тембр, мелодия и даже отдельное музыкальное произведение в целом, обладает этосом, т.е. неповторимым характером. Наиболее детальную разработку в этом плане получили у древних греков лады. Древнегреческими философами, теоретиками музыкального искусства прежде всего выделялись следующие лады: дорийский, полагавшийся древнегреческими мыслителями мужественным и сдержанным,

---

<sup>1</sup> См.: Лосев А.Ф. Этос // Философская энциклопедия: В 5 т. Т. 5. М., 1970. С. 590.

лидийский – плачевным, фригийский – оргиазмическим, миксолидийский – страстно-жалобным, ионийский – лёгким, доступным и эолийский – глубоким, выражающим чувства любви (своё название эти лады получили по названию древних народностей, главным образом живших на территории Древней Греции: дорийцев, лидийцев и т.д., т.е. можно сказать, что характер этих ладов являл собой характер соответствующих этнических групп). Подлинно греческим античные авторы считали дорийский лад, звучание которого, по их представлению, как было указано выше, характеризовалось мужественностью и сдержанностью. Так, например, Аристотель подчёркивал: «Что касается дорийского лада, то все согласны в том, что ему свойственно наибольшее спокойствие и что он по преимуществу отличается мужественным характером. Сверх того... мы всегда отдаём предпочтение середине перед крайностями и, по нашему утверждению, к этой середине и должно стремиться, дорийский же лад среди прочих отличается именно этими свойствами»<sup>2</sup>.

Хотя внутри древнегреческого учения о музыкальном этосе музыка и сближалась с психической жизнью человека, т.е. уподоблялась характеру человека, это сближение, как верно отмечал В.П. Шестаков, «имело определённые пределы, оно не выходило за рамки чисто внешних, динамических сторон психики, внешней, физической стороны жизни»<sup>3</sup>. Тем не менее именно эта природа соотношения музыки и человека обеспечила в Древней Греции способность музыки влиять на настроение и характер человека, «который она или ослабляет или укрепляет»<sup>4</sup>, иными

---

<sup>2</sup> *Аристотель*. Политика // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1983. С. 643. – Значимость для древнего грека дорийского лада в связи с особой ролью скульптуры в художественном мире древнегреческого общества отмечает А.Ф. Лосев: «Дорийский лад – это скульптурный стиль греческой музыки». Звучание дорийского лада представляет собой «величественную, неувядающую и вечно юную, но в то же время внутренне сдержанную, притушенную, задумчивую и печальную музыку. Так задумчива, печальна и благородна вся греческая скульптура». *Лосев А.Ф.* Античная музыкальная эстетика // Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 85.

<sup>3</sup> *Шестаков В.П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в.: Исследование. М., 1975. С. 46.

<sup>4</sup> *Закс К.* Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков // Музыкальная культура Древнего мира. Л., 1937. С. 134.

словами, стать исключительно мощным средством всестороннего (магического, медицинского, воспитательного) воздействия на человека.

Следующим этапом развития мотива подобия музыки человеческому характеру, и в этом смысле эволюции древнегреческого учения о музыкальном этосе, стала интерпретация данной темы в эпоху европейского Средневековья (причём главным образом на Западе).

В этот исторический период рассматриваемая тема прошла две стадии своего развития. В Раннем Средневековье акцентировалось обладание элементами музыки (а чаще всего – музыкального произведения в целом) благочестивым характером, что объяснялось особым вниманием, уделяемым средневековыми авторами морально-очистительному воздействию музыки на человека. Так, Рабан Мавр отмечает, что «пение – средство, приводящее верующих к сокрушению сердца», поскольку «слова не доходят до них в полной мере». По мнению Василия Великого, «псалом есть божественная и музыкальная гармония; он содержит в себе слова, не слух увеселяющие, но низлагающие и укрощающие лукавых духов, которые смущают души, подверженные их нападкам»<sup>5</sup>. В более позднее время диапазон характеров, усматриваемых в музыке, расширяется. Наиболее отчётливо это проявилось в средневековом учении о ладах.

Средневековые теоретики создали учение о восьми так называемых «церковных» ладах, в котором претворились принципы античной музыкальной теории. В состав указанных ладов вошли четыре уже известных древнегреческих лада: дорийский, фригийский, лидийский и миксолидийский, названные средневековыми мыслителями автентическими, а также дополнительно ещё четыре лада: гиподорийский, гипофригийский, гиполидийский и гипомиксолидийский, именуемые средневековыми теоретиками плагальными. Все эти восемь ладов были носителями строго определённых характеров, причём определённость характеров данных ладов была ещё более строгой, чем ладов у древних греков. Первый лад считался серьёзным и

---

<sup>5</sup> Цит. по: *Шестаков В.П.* Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 17.

подвижным. Второй – мрачно-торжественным. Третий – гневным. У четвёртого лада, полагали, приятный характер. У пятого – радостный. Шестой лад чаще всего определялся как грустный и страстный. Седьмой – подвижный, энергичный. Наконец, восьмой лад, по мнению средневековых авторов, был возвышенным, размеренным<sup>6</sup>. Различие характеров ладов предопределяло и соответствующее воздействие этих ладов на человека. Объясняя данный факт, известный средневековый теоретик музыки Гвидо из Арrezzo отмечал: «Разнообразие ладов прилагивается к разным требованиям духа: одному нравятся скачки 3-го лада, другому – ласковость 6-го, третьему – болтливость 7-го, четвёртый высказывается за прелесть 8-го тона; то же можно сказать и об остальных ладах. Не удивительно, что слух находит удовольствие в разных звуках, так же и зрение – в разных красках»<sup>7</sup>.

Своеобразное развитие рассматриваемый нами мотив подобия музыки человеческому характеру получил в эпоху Возрождения, и связано это развитие было прежде всего с именем Джозеффо Царлино.

В части II (гл. 8) своего сочинения «Установление гармонии» Царлино, опираясь на популярное в его время учение о темпераментах, пишет о том, что характер (в терминологии теоретика – страсть) человека образуется сочетанием четырёх материальных элементов: холодного, горячего, влажного и сухого. Преобладание какого-либо из них определяет специфику этого характера (страсти). Подобие музыки и характера, по Царлино, есть, как он это называет, «соразмерное соотношение» между открытыми ещё в Древней Греции музыкальными ладами (по Царлино – гармониями) и характерами (страстями) человека, основанными на своеобразном сочетании четырёх, указанных выше, материальных элементов. «Те же самые соотношения, – отмечает Царлино, – которые имеются у вышеописанных качеств (влажности, сухости и т.д. – *А.К.*), имеются также в гармониях, ибо у одного и того же результата не может не быть одной и той же причины; а эта причина у вышеназванных качеств и у гармонии –

---

<sup>6</sup> Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 38-40.

<sup>7</sup> Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 203.

соразмерное соотношение... Следовательно, можно сказать, что соотношения вышеназванных качеств, являющихся причиной гнева, страха или другой страсти, те же самые, что и в гармониях, вызывающих подобные же действия»<sup>8</sup>. Таким образом, по словам теоретика, характер (страсть) подобен ладу (гармонии), отражает «телосложение» (понятие Царлино) лада (гармонии). Всё это, по Царлино, объясняет, на основании чего тот или иной лад (гармония) может воздействовать на человека<sup>9</sup>.

Проделанная Царлино разработка мотива подобия музыки человеческому характеру, с одной стороны, завершила «историю развития» этого мотива, т.е. первого мотива изучения музыки как отражения человека, с другой стороны, подготовила почву для рождения, пришедшего ему на смену, второго мотива: рассмотрения музыки как воплощения страстей (аффектов) человека. (В этом смысле совершенно справедлива позиция тех исследователей, которые усматривают в идее воплощения в музыке человеческих страстей её античное происхождение.)

Второй мотив осмысления музыки (напомним, в рамках трактовки музыки как отражения человека) – интерпретация музыкального искусства как воплощения страстей (аффектов) человека – впервые наиболее активно заявил о себе в XVII в. Одна из первых его систематических разработок принадлежит основоположнику рационалистической философии Рене Декарту.

В своих сочинениях «Компендиум музыки», а также «Трактат о страстях» Декарт высказывает мысль о том, что любое музыкальное творение – это носитель определённого эмоционального состояния (аффекта), однако специфика восприятия (переживания) данного состояния зависит от психофизиологических особенностей слушателя. Точка зрения Декарта была поддержана в дальнейшем различными мыслителями (в частности, М. Мерсенном<sup>10</sup>).

---

<sup>8</sup> Цит. по: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. М., 1981. С. 619.

<sup>9</sup> Там же. С. 619 и сл.

<sup>10</sup> См.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. М., 1971. С. 363-364. – О способности музыки вызвать в нас аффект (удовольствие) оригинально размышляет Г. Лейбниц. «Музыка, – указывает философ, – нас очаровывает, хотя красота её состоит лишь в соотношениях чисел и в счёте ударов или колебаний звучащих тел, повторяющихся через известные

В XVIII в. оформляется третий мотив рассмотрения музыки как отражения человека – интерпретация музыкального искусства как подражания человеческим страстям (аффектам), а также акцентам и интонациям человеческой речи<sup>11</sup>.

Что касается трактовки музыки в XVIII в. как подражания человеческим страстям (аффектам), то она обнаруживает своеобразные национальные варианты. Так, в Германии эта идея разрабатывается выдающимся теоретиком музыки и композитором Иоганном Маттесоном.

В трактате «Совершенный капельмейстер» Маттесон указывал на то, что музыка способна представить различные переживания человека. «Можно прекрасно изобразить с помощью простых инструментов, – пишет Маттесон, – благородство души, любовь, ревность и т.д. Можно передать движения души простыми аккордами и их последованиями без слов так, чтобы слушатель схватил их и понял ход, сущность и мысль музыкальной речи...»<sup>12</sup>. Вслед за Маттесоном об этом говорят другие немецкие теоретики и практики музыкального искусства: И. Шейбе, К.Ф.Э. Бах<sup>13</sup>.

---

промежутки, в счёте, который мы не замечаем и который душа наша непрестанно совершает». Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 2. Эстетические учения XVII–XVIII вв. М., 1964. С. 444-445. См. также: Хаазе Р. Лейбниц и музыка: к истории гармонической символики: пер. с нем. М., 1999.

<sup>11</sup> При этом если истолкование музыки как подражания акцентам и интонациям речи человека представляло собой новаторское явление в музыкально-теоретической мысли того времени, то взгляд на музыку как на подражание страстям (аффектам) человека имел свою предысторию. Тенденцию рассматривать музыкальное искусство таким образом мы наблюдаем уже у некоторых мыслителей античности (Аристотель), Средних веков (Гвидо из Арrezzo), Возрождения (Дж. Царлино), особенно же у теоретиков XVII в., прежде всего у М. Мерсенна. Мерсенн подчёркивал, что «музыка полна энергии и может передать слушателям движения души, мысли и чувства певца или музыканта», потому «музыка – подражательное искусство в такой же мере, как поэзия и живопись». Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. С. 363, 364. Всё это говорит о том, что анализируемый нами мотив изучения музыки как отражения человека последовательно вырастает из первого и второго.

<sup>12</sup> Цит. по: Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. С. 261.

<sup>13</sup> Этой идее отдал дань не «жалующий» музыку И. Канта. В его «Критике способности суждения» читаем: «Так как модуляция есть как бы всеобщий,

В английской теоретической литературе идею подражания в музыке человеческим страстям наиболее отчётливо высказывал философ Джеймс Хэррис.

В «Трактате о музыке, живописи и поэзии», отстаивая мысль о возможности подражания в музыке человеческим страстям, Хэррис отмечает важное последствие такой возможности: способность музыкального искусства вызывать у слушателя взаимообуславливающие друг друга определённые аффекты и идеи. «Музыка, – указывает английский философ, – может вызвать в человеке ряд аффектов. Одни звуки пробуждают в нас печаль, другие – радость, третьи – воинственность, четвёртые – нежность и т.д.». «При этом, – отмечает автор, – происходит взаимодействие между нашими аффектами и нашими идеями; на основе внутреннего естественного сродства определённые идеи возбуждают в нас определённые аффекты, под воздействием которых, в свою очередь, возникают соответствующие идеи»<sup>14</sup>. Позицию Джеймса Хэрриса разделял и другой английский мыслитель – Даниэль Уэбб<sup>15</sup>.

---

всем людям понятный язык ощущений, то музыка сама по себе пользуется ею как языком аффектов со всей выразительностью и так по закону ассоциации естественным образом сообщает всем связанные с этим эстетические идеи». *Кант И.* Соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 347.

<sup>14</sup> Цит. по: Из истории английской эстетической мысли XVIII в.: Поп. Аддисон. Джерард. Рид. М., 1982. С. 326.

<sup>15</sup> В работе Уэбба «Наблюдения о соответствии между поэзией и музыкой» отчётлива тенденция осознания музыки не только как подражания человеческим страстям (аффектам), но и как их выражения. Иными словами, у английского теоретика мы находим уже новый – четвёртый мотив постижения музыки как отражения человека: трактовку музыкального искусства как выражения душевной (эмоциональной) жизни человека. Так, в частности, Уэбб отмечает, что живопись и скульптура – искусства чисто подражательные, они могут вызвать в нас аффект только с помощью подражания. Музыка же свойственно двойное воздействие: она «наряду с подражанием вызывает непосредственные ощущения» (цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. С. 608). Данный факт свидетельствует об органичности вырастания четвёртого мотива изучения музыки (как отражения человека) из третьего. Подчеркнём, что, таким образом, исторически выстраиваемая цепочка из четырёх рассматриваемых нами мотивов исследования музыки, где каждый последующий мотив является своеобразной ступенью развития предыдущего, по нашему мнению,

Значительное внимание вопросу подражания в музыке человеческим страстям уделяли в XVIII в. и в России. В связи с этим показательны появившиеся в это время статьи (без указания автора) «Письмо о производимом действии музыкою в сердце человеческом», «О музыке», трактат херсонесского епископа Евгения Булгариса «О действии и пользе музыки» и др.<sup>16</sup>

Если говорить о трактовке музыки в XVIII столетии как подражании акцентам и интонациям человеческой речи, то такая точка зрения возобладала у французских мыслителей и теоретиков искусства: Жан-Жака Руссо, Жана Д'Аламбера, Дени Дидро.

Одним из первых, кто высказал мысль о подражании музыки человеческой речи, был Ж.-Ж. Руссо. В сочинении «Опыт о происхождении языков, в котором говорится о мелодии и музыкальном подражании» Руссо отмечает: «Мелодия, подражая модуляциям голоса, выражает жалобы, крики страдания и радости, угрозы, стоны. Все голосовые изъявления страстей ей доступны. Она подражает звучанию языков и оборотам, существующим в каждой наречии для отражения известных движений души. Она не

---

позволяет говорить о проявлении *синергетических закономерностей* в развитии самой идеи о музыке как отражении человека.

<sup>16</sup> Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. М., 1973. С. 202-205, 218-221 и др. – Может возникнуть представление (и для этого есть известные предпосылки), что трактовка музыки как воплощения человеческих страстей в XVII в. сближается с характеристикой музыкального искусства как подражания человеческим страстям, популярной уже в XVIII столетии. Однако это различные подходы к интерпретации музыкального искусства. Если точка зрения на музыку как воплощение страстей человека фиксирует заключённое в ней (музыке) объективно заданное, абстрактно-отвлечённое состояние человека, т.е. как бы вне учёта переживаний создавшего её композитора и исполняющего – музыканта-исполнителя, то в случае понимания музыкального искусства как подражания человеческим страстям происходит своеобразная субъективизация пребывающего в музыке человеческого состояния, т.е. оно уже в большей степени соотносится с эмоциональными проявлениями «сотворивших» эту музыку и композитора, и исполнителя. Иначе говоря, последнее понимание уже приближается к трактовке музыки как выражения человеческих страстей. В связи с этим совершенно справедливо суждение С.А. Маркуса о том, что учение об аффектах может быть рассмотрено и как самостоятельная эстетическая теория, и как теория подражания аффектам, и как основа теории выражения. См.: *Маркус С.А. История музыкальной эстетики: В 2 т. Т. 1. М., 1959. С. 42.*

только подражает, она говорит. И её язык, нечленораздельный, но живой, пылкий, страстный, в сто раз энергичнее, чем сама речь»<sup>17</sup>.

Идея подражания в музыке страстям (аффектам) человека, а также акцентам и интонациям человеческой речи, с такой отчётливостью проявившаяся в XVIII в., в XIX в. практически исчезает. Её «ренессанс» приходится уже на XX столетие, где она получает активную разработку в трудах различных философов, теоретиков искусства, в частности, таких как Дж. Бенсон, С. Лангер, Э. Липпмен, А. Пайк, Дж. Хоаглунг, Г. Эпперсон и др.

Исключительно ярко эта разработка осуществлена в исследованиях американского философа Сьюзен Лангер. Полагая в рамках своей семантической философии искусства, что структурная организация музыкального произведения воплощает структурную архитектонику определённого эмоционального проявления человека, в работе «Чувство и форма» Лангер указывает, что «музыка – это звуковая аналогия нашей эмоциональной жизни»<sup>18</sup>. Наиболее фундаментально свою позицию Лангер обосновывает в книге «Философия в новом ключе». Приведём некоторые характерные высказывания автора.

«Движение музыки, её *crescendo* и *diminuendo*, *accelerando* и *ritardando*, выражает внутренние метаморфозы состояний человека». «Что может музыка действительно отразить, так это только морфологию чувства... Музыка передаёт основные формы чувства». «Музыка – миф о нашей внутренней жизни – молодой, энергичной, значащий миф настоящего вдохновения и поступательного его развития»<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> *Russo J.-J.* Об искусстве. Статьи, высказывания, отрывки из произведений: пер. с фр. С. 254-255.

<sup>18</sup> *Langer S.* Feeling and form: a theory of art, developed from «Philosophy in a new key». N.Y., 1953. P. 27.

<sup>19</sup> *Langer S.* Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite and art. Cambridge, 1942. P. 226, 238, 245. См. также: *Langer S.* Mind: an essay on human feeling. Vol. 1-2. Baltimore, 1967, 1972. – С работами С. Лангер можно ознакомиться по их переводам на русский язык: Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства: пер. с англ. М., 2000. Специфически решается вопрос о подражании музыки человеческим страстям венгерским учёным Дьёрдем Лукачем. Д. Лукач считает, что музыка осуществляет двойное подражание – «двойной мимесис», по выражению автора: подражание человеческим чувствам и, в силу

С конца XVIII в. всё более популярным становится четвёртый мотив постижения музыки как отражения человека – трактовка музыкального искусства как выражения эмоциональной, душевной жизни личности. Этот мотив, также как и третий, своеобразно разрабатывается теоретиками разных стран: Германии, Англии, Франции и др.

В Германии одним из первых, кто с предельной определённой заговорил на эту тему, был известный поэт, композитор и музыкальный критик Христиан Шубарт.

В сочинении «Идеи к эстетике музыкального искусства», в разделе «О музыкальном выражении», Шубарт отмечает, что «музыкальное выражение – это ось, вокруг которой вращается музыкальная эстетика». Под музыкальным выражением автор понимал «исполнение, соответствующее каждому отдельному произведению, более того, каждой отдельной музыкальной мысли»<sup>20</sup>.

В Англии в конце XVIII в. мысль о выразительной природе музыки развивал писатель, поэт и философ Джеймс Бетти.

В «Очерках о поэзии и музыке» он всячески подчёркивал выразительную направленность музыкального искусства (противопоставляя свою точку зрения взгляду на музыку как на подражательное искусство; при этом Бетти прежде всего протестовал против рассмотрения музыки как искусства, подражающего природе). «Если сравнить (в музыке. – А.К.) подражание и выразительность, – пишет автор, – превосходство последней будет очевидно. Подражание без выразительности – ничто; подражание, идущее в ущерб выразительности, – грубая ошибка»<sup>21</sup>.

Среди французских авторов, отмечавших в это время выразительный характер музыкального искусства, следует назвать

---

подражания человеческих чувств жизни, – подражание жизни. При этом, отмечает Лукач, «двойной мимесис музыки, то есть отражение чувств и эмоций, отражающих действительность, по своей основной структуре не только не противостоит взаимоисключающим образом другим типам эстетического отражения, но даже не отличается от них». Лукач Д. Музыка // Лукач Д. Своеобразие эстетического: пер. с нем.: В 4 т. Т. 4. М., 1987. С. 39.

<sup>20</sup> Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. С. 338.

<sup>21</sup> Там же. С. 650.

писателя, композитора, теоретика искусства Мишеля Шабанона.

В своём основном теоретическом сочинении «О музыке в собственном смысле слова и в связи с её отношением к речи, языкам, поэзии и театру» Шабанон отстаивал мысль о выразительности музыкального искусства, утверждая, что «нет ничего более сомнительного, чем... стремление к подражанию (в том числе – страстям, а также интонациям и акцентам речи человека. – *А.К.*), которое стали рассматривать как одну из существенных особенностей музыки»<sup>22</sup>. В доказательство правоты данного суждения французский мыслитель указывает – и это надо отметить особо как, вероятно, первую в истории культуры попытку подобного доказательства выразительности музыки – на инстинктивную способность восприятия музыкальных произведений. Эта способность, по мнению Шабанона, позволяет воспринимать музыкальные творения не только людям, развитым интеллектуально, но и дикарям, грудным младенцам и даже животным. Так, приводя в пример описания Плутарха и Бюффона воздействия музыки на животных: оленей, слонов, собак, быков, разнообразных птиц, пауков и пр., Шабанон замечает: «Мне и самому не раз приходилось наблюдать этот (описанный Бюффоном. – *А.К.*) случай с пауком, причём особенно, видимо, привлекает это насекомое музыка медленная и гармоническая. Видел я и рыбок в открытом аквариуме, которые при звуках скрипки всплывали на поверхность воды, поднимали голову, слушая музыку, и застывали в неподвижности...»<sup>23</sup>.

Некоторые теоретики конца XVIII в., отмечая, что в музыке находят выражение человеческие страсти и переживания, высказывали мысль о том, что наиболее совершенное их выражение достигается в творчестве гения. Например, по Шубарту, «луч гениальности по своей природе настолько могуч, что не может остаться незамеченным. Он влечёт, движет, жжёт до тех пор, пока не вырвется пламенем и не проявится во всём своём олимпийском величии». И далее: «Самое яркое проявление гения обнаруживается в композиции и в управлении большим оркестром»<sup>24</sup>. Идеи мыслителей конца XVIII в., в частности Х. Шубарта, о роли гения в

---

<sup>22</sup> Там же. С. 495.

<sup>23</sup> Там же. С. 497.

<sup>24</sup> Там же. С. 337.

раскрытии выразительных возможностей музыкального искусства были подхвачены и развиты уже в первой половине XIX в. – в эпоху Романтизма.

Исключительно активное развитие мысль о музыке как выражении душевных переживаний, состояний, волнений человека получает в работах философов, теоретиков искусства первой половины XIX в. (эпохи Романтизма). Это развитие заключалось главным образом в подчёркивании различными мыслителями, теоретиками художественного творчества (причём разных стран: Л. Тиком, Новалисом, В.-Г. Вакенродером, Ав. и Фр. Шлегелями, Ф.В.Й. Шеллингом, Г.В.Ф. Гегелем в Германии; А. Рейхой, Ф.-Ж. Фетисом во Франции; В.Ф. Одоевским в России и др.) индивидуально-неповторимого своеобразия выражаемого в музыке душевного проявления человека. Вот, например, утверждение по этому поводу Гегеля: «Музыка есть дух, душа, непосредственно существующая, звучащая для себя самой и чувствующая себя удовлетворённой в этом восприятии себя»<sup>25</sup>. Или другое его признание: «Музыка делает своим содержанием самую субъективную внутреннюю жизнь с целью проявить себя не как внешнюю форму и объективно пребывающее произведение, но как субъективную задушевность; таким образом, и выражение должно непосредственно раскрыться, как сообщение живого субъекта, в которое он вкладывает всю свою личную задушевность»<sup>26</sup>.

Именно с развитием теоретиками искусства первой половины XIX в. понимания музыки как выражения человеческих переживаний (т.е. четвёртого мотива постижения музыки как отражения человека) связана и дальнейшая эволюция высказанной ещё философами в конце XVIII в. идеи об обусловленности наиболее полного выражения переживаний человека в музыке творчеством гения. Дело в том, что в первой половине XIX в. важнейшей, сущностной чертой гения в искусстве (в том числе – музыке) стали считать его индивидуальную самобытность<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Гегель Г.В.Ф. Соч.: В XIV т. Т. XIV. Лекции по эстетике. Кн. 3. М., 1958. С. 139.

<sup>26</sup> Там же. С. 112-113.

<sup>27</sup> Об этом см., напр.: Гегель Г.В.Ф. Соч.: В XIV т. Т. XII. Лекции по эстетике. Кн. 1. М., 1938. С. 288-307; Шеллинг Ф.В.Й.: 1) *Философия искусства*. М., 1966. С. 51, 162-163, 175, 182; 2) Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1987. С.

Важным этапом развития идеи о музыке как выражении эмоциональных проявлений человека стала вторая половина XIX в. Существенным привнесением здесь явилось то, что, в отличие от традиционной трактовки музыки как выражения переживаний отдельного человека (гения), музыку начали интерпретировать как выражение чувств и переживаний целого народа. Такой взгляд на музыку нашёл воплощение в работах отечественных теоретиков искусства, художественных критиков, например, А.Н. Серова<sup>28</sup>.

Тема выражения в музыке эмоциональных (душевных) переживаний человека продолжает развиваться философами, теоретиками искусства и в XX столетии. При этом отличительной особенностью её развития мыслителями XX в. становится понимание выражения в музыке эмоциональных переживаний человека как проявления деятельности его сознания. И здесь необходимо отметить два направления развития названной темы: западное и отечественное.

В рамках западного, представленного трудами Э. Ансерме,

---

417, 481-482 и др. – Своеобразное преломление идея о музыке как выражении душевных переживаний человека получает в это время в работах С. Киркегора, в частности, в статье Киркегора «Непосредственно-эротические стадии, или Музыкально-эротическое начало», вошедшей в его книгу «Или-или». В этой статье датский философ подчёркивает, что музыка – воплощение чувственности, наивысшим образцом которого является опера «Дон Жуан» В.А. Моцарта (*Киркегор С. Непосредственно-эротические стадии, или Музыкально-эротическое начало // Миф о Дон Жуане. Новеллы, стихи, пьесы. СПб., 2000. С. 281-366*).

<sup>28</sup> Так, о заключительном хоре «Славься» из оперы Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») А.Н. Серов писал: «Великолепный хор эпилога “Славься, славься, Святая Русь” – одно из высших бессмертных созданий Глинки и вместе одно из полнейших выражений русской народности в музыке. В этом, очень простом сочетании звуков... вся Москва, вся Русь времён Минина и Пожарского!» (*Серов А.Н. Статьи о музыке. Вып. 4. 1859-1860. М., 1988. С. 187*). В связи с процитированным суждением А.Н. Серова приведём говорящее, на наш взгляд, о том же высказывание известного польского композитора второй половины XIX столетия (творившего и в первой половине XIX столетия) Станислава Монюшко. «Странствуя по польским землям, – замечает Монюшко, – я наполняюсь духом народных песен. Из них... вдохновение переливается во все мои сочинения» (цит. по: Станислав Монюшко: Сб. статей. М.; Л., 1952. С. 14). Можно вспомнить в связи с этим также высказывания Бизе, Грига, Дворжака, Леонкавалло, Масканьи, Сметаны и многих других композиторов второй половины XIX в.

Н. Гартмана, Э. Гуссерля, Р. Ингардена, Х. Мерсмана, Л. Феррары, указанная деятельность человеческого сознания, воплощаемая в музыке, есть сугубо внутренняя деятельность – само-деятельность – сознания. Например, характерно следующее свидетельство Э. Гуссерля о его «наблюдении» за деятельностью сознания-музыки. «Взгляд, – пишет Гуссерль, – может направляться прежде всего через фазы, совпадающие в постоянном продолжении течения, фазы как интенциональности тона. Но взгляд может направляться на течение, на протяжение течения, на переход текущего сознания от тона-начала к тону-концу. Каждый сознательный оттенок вида “ретенций” (по Гуссерлю, движений сознания «вспять». – *А.К.*) имеет двойную интенциональность: во-первых, интенциональность для конституции имманентного объекта, тона, которая есть то, что мы называем “первичным воспоминанием” о (только что ощущавшемся) тоне, или яснее – именно ретенцией тона. Другая интенциональность конститутивна для единства этого первоначального воспоминания в течении; а именно ретенция есть одно с тем, что она есть ещё – сознание, нечто удерживающее, ретенция истекшего тона-ретенции: в своём постоянном оттенении себя в течении она есть постоянная ретенция постоянно проходящих фаз»<sup>29</sup>.

Что касается отечественного варианта развития темы, зафиксированного в работах наших учёных (М.Г. Арановского, Б.В. Асафьева, Л.А. Мазеля, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, М.А. Смирнова, А.Н. Сохора, А.А. Фарбштейна), то здесь отмеченная деятельность сознания выступает как внешний показатель существования человека в обществе. Типична в этом плане позиция М.А. Смирнова. Подчёркивая значимость выражения музыкой эмоциональных переживаний человека, автор указывает, что данным путём музыка служит выражению наиболее важных тенденций развития человеческого общества – идейных, нравственных, эстетических и иных. «Настоящая музыка, – отмечает Смирнов, – через индивидуальное сознание художника всегда вскрывает общечеловеческое. Бах, Бетховен, Чайковский, Шопен не были бы великими художниками, если бы их творения

---

<sup>29</sup> Цит. по: *Кормин Н.А.* Проблемы онтологии эстетического: Автореф. докт. дис. М., 1993. С. 45.

отразили только личные страдания, жалобы, страсти, мысли, идеи»<sup>30</sup>.

Понимание музыки как отражения человека (в человеческом измерении) играет важную роль в философском постижении её природы.

*(Музыкальное искусство в человеческом измерении // Философский век. Альманах. Вып. 22. Науки о человеке в современном мире. Материалы международной конференции 19-21 декабря 2002 г., Санкт-Петербург. Ч. 2. СПб.: С.-Петербургский Центр истории идей, 2002. С. 269-281)*

---

<sup>30</sup> Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки: Исследование. М., 1990. С. 5. – Правда, в последнее время в нашей литературе начинают появляться работы, в которых данная проблематика решается в рамках западного видения. См.: Бонфельд М.Ш.: 1) Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. М., 1991; 2) Музыка как речь и как мышление: опыт системного исследования музыкального искусства: Автореф. докт. дис. М., 1993; Ланкин В.Г. Своеобразие художественного мышления в музыке: Автореф. канд. дис. М., 1994 и др. Так, например, В.Г. Ланкин подчёркивает: «Художественное мышление в музыке представляет собой проявление глубинных основ внутреннего устройства сознания». Ланкин В.Г. Своеобразие художественного мышления в музыке. С. 1.