

Эйгес К. Очерки по философии музыки // Звучащие смыслы. Альманах / Сост. и отв. ред.: Левит С.Я., Мильская Л.Т. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2007. - 784 с. С.175-222.

Печатается по изд.: Эйгес К. Очерки по философии музыки. Кн. I. 3-е изд. М., 1921.63с. Константин Романович Эйгес (1875—1950) — композитор, пианист и педагог, музыковед и музыкальный критик.

173 Философия музыки

174

К.Эйгес

Очерки по философии музыки

Предисловие ко 2-му изданию

175 Со времени появления первого издания «Статей по философии музыки» прошло уже шесть лет: некоторые отдельные статьи, вошедшие сюда, появились первоначально в периодических изданиях уже более десяти лет тому назад. Хотелось бы за этот период времени подвести итоги и себе и тому влиянию и впечатлению, какое вызвала и оказала эта книга на других, а также на состояние взглядов и мнений о сущности музыки и интересу к этим вопросам в русском обществе и русской литературе. Что касается этого последнего, т.е., главным образом, интереса к вопросам музыкальной эстетики, то за этот период времени, надо сказать, произошел значительный шаг вперед. Этот интерес, можно сказать, возник и вырос на наших глазах. Еще лет 12 тому назад, в момент выхода в свет моей первой брошюры, посвященной основным вопросам музыкальной эстетики, в России — если не считать нескольких прекрасных статей Г.Лароша^{1*}, — почти не существовало вовсе и вопроса о сущности музыки. Все это заменялось более или менее литературным пустословием музыкальных критиков.

^{1*} Ларош Герман Августович (1845—1904) — музыкальный критик, проф. Московской и Петербургской консерваторий (где вел курсы истории и теории музыки). Оsn. издания его сочинений: «Музыкально-критические статьи». СПб., 1896; «Собрание музыкальных и критических статей». Т. 1—2. М., 1913— 1924; «Избранные статьи о Глинке». М., 1953.

175 А в Московской консерватории еще не так давно, когда по моему почину возникла мысль о создании кафедры музыкальной эстетики или философии музыки, большинство профессоров этого учреждения не могли понять, зачем музыкантам нужен такой предмет и в чем может заключаться содержание этого курса. Теперь дело обстоит иначе. Вопрос о сущности и значении музыки получил широкое распространение, он в наши дни довольно оживленно — худо ли, хорошо ли, другой вопрос — дебатруется на заседаниях различных музыкально-просветительных организаций. Несколько лет тому назад появился довольно толстый журнал («Музыкальный современник»), посвященный вопросам музыки, а в прошлом году в Петрограде основался даже специальный журнал («Мелос»),

посвященный вопросам философии музыки. Я очень далек от мысли ставить это движение в связь с моими трудами по философии музыки.

175 Процесс

176 Этот, конечно, стихийен и имеет общие причины. Во всяком случае, явного отклика на мои сочинения в печати было очень немного и в этом смысле можно было бы говорить скорее о замалчивании моей книги со стороны писателей о музыке и присяжных музыкальных критиков. Из всех печатных отзывов о ней я мог бы указать лишь на одну обстоятельную и серьезную рецензию о моей книге философа С.Франка («Русская мысль», 1913 г. февраль ст. «Новая книга по философии искусства»). Эта заметка Франка, при бедности и теперь у нас подлинно философских трудов о музыке, сама по себе по широте и охвату мысли и истинно-философскому подходу к предмету может составить весьма ценный вклад в нашу литературу о музыке.

176 Будучи не вполне согласен с автором этой рецензии в некоторых деталях (как, например, в понимании искусства, как особого вида познания, или в вопросе о распространяемости моих взглядов о музыке на другие искусства), я, однако, не пользуюсь случаем ответить здесь на его возражения в надежде, что таковым ответом послужат — и в более обстоятельном виде — мои следующие очерки в готовящейся теперь к печати второй книге «Статей по философии музыки».

К.Эйгес Москва, 1918 г.

Вместо предисловия

176 Настоящая книга составлена из ряда статей, печатавшихся в «Золотом руне» между 1906—1909 гг.: к ним прибавлена статья «Основные вопросы музыкальной эстетики», изданная значительно ранее отдельной брошюрой. Между всеми этими статьями связь существует лишь в том смысле, что все они с разных сторон подходят к одному и тому же вопросу — о сущности музыки, и трактуют его с точки зрения одной и той же основной идеи, а именно: самостоятельности и автономности музыкальной красоты, несводимой ни к чему другому. В этом отношении, правда, одна статья отчасти пополняет другую; но, написанные в разное время в виде отдельных этюдов, они и здесь, несмотря на сделанные изменения и дополнения, все же не подчинены общему плану изложения и, во всяком случае, все вместе вовсе не претендуют на значение законченной системы философии музыки. Еще менее следует видеть в этой книге что-либо вроде истории музыкально-эстетических учений или изложение всех или главных современных течений в философии музыки.

176 Такая задача в настоящее время вообще была бы преждевременна, так как еще ничего в этой области определенного не создано; да и все то ценное, что кем-либо из философов высказано было по этому поводу, можно было бы пересчитать по пальцам.

177 Совершенно справедливо говорят, что для того чтобы создать философию музыки, необходимо быть в одно и то же время и философом, и

композитором. Быть может, именно поэтому ни одного безусловного авторитета в этой области пока нет. Можно сказать, что современной философии музыки вообще не существует, и всего менее можно принимать за нее многочисленные в настоящее время экспериментально-психологические исследования над слуховыми восприятиями, имеющие дело с теми элементами, на которые можно разложить живую музыку, упраздняя тем ее художественное бытие. Авторы подобных исследований часто не только считают себя столпами философии музыки, но даже нередко претендуют быть верховными судьями в области собственно музыкального вкуса, что и вызвало уже раз негодующий возглас Ницше: «Маленький неэстетичный магистр сидит в роли судьи Бетховена»^{2*}.

^{2*} В книге «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше писал: «...Существует либо александрийская, либо эллинская, либо буддийская культура. Весь современный нам мир бьется в сетях александрийской культуры и признает ее за идеал вооруженного высшими силами познания, работающего на службе у науки теоретического человека, первообразом и родоначальником которого является Сократ» (Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. М., 1990. Т. I. С. 126).

177 Такие исследования вовсе не имеют отношения к моей задаче, которая всегда исходным пунктом имела музыку, как *искусство*, во всей ее загадочности, во всем ее очаровании, которую нельзя мыслить вне ее художественной красоты и художественного настроения.

177 Постоянно интересуясь вопросом о сущности музыки и особенно интенсивно работая над ним в период моего музыкального обучения, я пришел к определенным воззрениям на музыку, которые и были изложены мной лет около десяти тому назад в статье «Основные вопросы музыкальной эстетики».

177 Перепечатывая ее теперь в значительно переработанном виде (главным образом в смысле изложения), я должен, однако, сказать, что по существу никаких изменений в моих взглядах на этот предмет не произошло.

177 И в настоящее время мои воззрения оказываются одинаково далекими как от взглядов большинства музыкальных критиков и писателей о музыке, для которых она - **язык, выражающий человеческие эмоции, мысли, идеи, а подчас и картины природы**, так и от противоположного взгляда, разделяемого весьма немногими (Ганслик), согласно которому музыка— просто комбинация или калейдоскоп тонов или звуковая архитектура.

177 Слабая сторона первых в том, что здесь музыка, как звуки, имеет ценность не безусловную и самостоятельную, а лишь условную и переносную, символизируя собой те или иные ценные сами по себе идеи, эмоции и пр.

177 С этой точки зрения, звуковая ценность музыки равнялась бы ценности слова со стороны его звучности.

177 Но так как слово для нас только символ понятия и потому может менять свою звуковую оболочку (например, быть переведено на другой язык), не теряя своего значения, то и музыкальные мотивы и фразы при таком воззрении могли бы менять свою звучность (т.е. допускали бы вместо

одних нот совсем другие), не теряя своей духовной сущности, что 178 противоречит, однако, действительному положению вещей.

178 Музыка и ее духовная сущность нераздельны с ее определенными по высоте звуками, и вне этих звуков она не существует.

178 Что касается противоположного воззрения на музыку, свободного от этой ошибки символичности или условности музыки, то этот взгляд, признавая, правда, за музыкой лишь ее самостоятельную, индивидуальную ценность («музыкально-прекрасное»), страдает, однако, тем недостатком, что он унижает эту ценность, так как не устанавливает духовного бытия музыки и, следовательно, ее духовной красоты.

178 Музыка здесь рассматривается как внешние физические звуки в их различной комбинации.

178 Первое воззрение, таким образом, неудовлетворительно, так как при этом **все то, что есть в музыке духовного, оказывается, к сожалению, вне звуков, следовательно, и вне музыки.**

178 Второе воззрение столь же далеко от истины, так как здесь музыка оказывается вовсе лишенной ее духовности.

178 Но имея всю свою существенную ценность в себе самой, т.е. в своих собственных темах (мотивах) и их художественно-музыкальном развитии, музыка вовсе и не должна специально стремиться к выражению человеческих чувств или эмоций уже потому, что она сама по себе есть чувство, но особенное, *музыкальное*, само из себя художественно развивающееся чувство или переживание, которое по своей высоте в некоторых музыкальных творениях может стать рядом с глубочайшими религиозными чувствами.

178 В этом же смысле можно сказать, что музыка сама по себе есть и воля, но тоже особенная, музыкальная воля, воля к звукам, которая может, однако, принимать различный характер: то героический, то молитвенный, то какой-либо иной.

178 Точно так же нет надобности навязывать музыке выявления каких-либо высоких идей или мыслей, чтобы сделать ее достойной уважения.

178 Сами музыкальные темы и их развитие, иначе сама музыкальная красота, достойны этого уважения не менее каких-либо идей или мыслей. Не выражая собой непосредственно никаких истин, но будучи искусством, духовно связывающим нас с глубочайшими основами бытия, музыка самим фактом своего загадочного существования всегда будила в лучших умах их лучшие мысли о сущности искусства и красоты, о мире и бытии.

178 Наконец, относительно так называемой изобразительной или живописующей музыки следует иметь в виду то общее свойство почти всякой музыки, благодаря которому она обычно привлекает к себе неисчерпаемое море различных ясных или смутных образов и чувств, воспоминаний, предчувствий и пр. (на чем основано так называемое куплетное, народное пение, с все новым и новым текстом на ту же самую мелодию), чем и пользуются программные компози-179-торы, направляя эти образы в определенное русло.

179 Почему именно те, а не другие образы присоединяются к музыкальным переживаниям (при условии, если нет воздействия извне) — это в значительной степени дело случая.

179 Из моего собственного опыта я могу привести пример, когда одно *andante* для струнного квартета, начатое мной в Крыму, надолго и очень прочно соединилось у меня с созерцанием южного берега со всеми сопутствующими ему чувствами и настроениями, пока через несколько лет я снова не взялся за него в Москве. С тех пор оно также крепко стало ассоциироваться у меня с уголком той комнаты, где я его оканчивал.

179 Понятно, что при таком стремлении музыки к образам достаточно какого-либо намека в самой музыке (например, в характере фигурации) или в заглавии, чтобы вызвать определенную картину.

179 Как видит читатель, между так называемой программной музыкой и музыкой чистой нет никакой разницы по существу, только в одном случае слушателям навязывают (программой) определенную *ассоциацию*, в другом случае этого не делают. Такое соединение музыки со словом вне вокальной музыки, т.е. вне пения, вообще имеет очень проблематичную художественную ценность; все равно, пишется ли текст к уже готовой музыке или к готовому тексту — музыка, как это бывает, например, в мелодекламации.

179 Конечно, и в этом последнем случае возможны такие счастливые исключения, когда можно пожалеть о том, что исполняемый вслух текст мешает слушать хорошую музыку, но в подавляющем большинстве случаев можно было бы определить разницу между программной музыкой и мелодекламацией так, что в первом случае излишним является текст, во втором случае — музыкальное сопровождение.

179 Другое дело — соединение музыки и слова в пении.

179 Здесь является особая задача соединить или слить в одно художественное целое две стихии, причем возникают особые трудности совместить, например, музыкальную фразировку, ритм и метр с ударениями слов и их собственной фразировкой и пр. Вопрос о соединении музыки и слова в пении, а также о соединении ее с действием и танцами, другими словами, вопрос о романсе, опере, музыкальной драме и балете я откладываю до следующей книги, куда войдут и другие не затронутые здесь темы, как, например, об отношении между единой и высшей нормой искусства — «красотой» — и низшими нормами этой красоты, т.е. иначе, правилами искусства.

179 По отношению к музыке такая проблема сводится к вопросу о сущности и значении для свободного творчества так называемой «теории музыки».

К. Эйгес

Москва, 6 сентября, 1912г.

Музыка и эстетика

180 Если современную европейскую «литературу» отделить от

«изящной литературы», как искусства (поэзии), то она в большинстве случаев представит из себя популярную науку.

180 Современные литераторы — это большей частью последователи и распространители той односторонней, теоретической культуры, которую Ницше называл «александрийской или сократической» (по имени Сократа, как основателя этой культуры) и в противоположность которой он мыслил другую, будущую культуру, более полную и широкую, которая должна обнимать собой не только научно-теоретическое, но также и художественно-эстетическое и трагическое (религиозное) сознание.

180 В культурном европейском обществе художники — лишь терпимы (говорит Ницше), уважаемы же — только люди науки.

180 Если это общество и поклоняется умершим гениям-поэтам или композиторам, как каким-то особым существам, которых душу и процесс творчества при этом никак конкретно не представляют, то по отношению к современникам, даже в области вопросов искусства, большей частью отдается предпочтение мнениям, высказываемым людьми «учеными», сами же художники-поэты, в особенности музыканты, считаются людьми не вполне «образованными», а духовная работа их, будучи непонятна и чужда людям рассудочной «александрийской» культуры, кажется недостаточно заслуживающей уважения. Однако за самое последнее время в литературе стали появляться течения, идущие вразрез с общим научно-теоретическим тоном эпохи.

180 В русской литературе это течение, между прочим, выразилось в появлении журналов «Новый путь», «Вопросы жизни», «Золотое руно», «Весы» и др.

180 Эти издания внесли в общее мирозерцание русского интеллигента новую струю, — главным образом, религиозно-мистическую, но отчасти и художественно-эстетическую. При этом, однако, представители так называемых «образовательных» искусств, т.е. архитектуры и музыки, почти вовсе безмолвствовали в общих вопросах эстетики. Это должно было существенно отразиться на развитии эстетического мирозерцания.

180 Дело в том, что все так называемые «изобразительные» искусства, как живопись, скульптура и изящная литература (особенно если исключить из последней чистую лирику), имеют постоянное и прямое отношение к действительности как миру явлений: всякое создание этих искусств всегда воспроизводит действительность или, во всяком случае, относится к какому-нибудь царству феноменального бытия (будь то внешний ландшафт, человеческая фигура или целая жизненная драма).

180 На этой почве создались даже целые эстетические системы, которые за искусством признавали одно назначение — воспроизводить в типической форме действительность, — мнение, которое должно рассыпаться при первой попытке применить его к такому, например, искусству, как музыка в ее чистых видах (фуга, соната).

180 Художественные критики и эсте-181-тики, имеющие дело только с «изобразительными» искусствами, часто, вместо того чтобы говорить о

самом искусстве, как деятельности «метафизической» (по выражению Ницше), говорили о тех явлениях действительной жизни (характеры отдельных лиц или эпох), которые *изображаются* в этих художественных произведениях.

181 Так, русская литературная критика весьма часто превращалась в публицистику, излагающую в популярно-научной форме по поводу данного художественного произведения те или другие политические, социальные или этические учения.

181 В этом смысле одно из «образовательных» искусств, именно музыка, может быть, самое чистое и свободное искусство, находится в условиях особенно благоприятных для эстетики.

181 Музыка, которая, по выражению Шопенгауэра, «вовсе не имеет отношения к миру явлений и прямо его игнорирует»^{3*}, включает в себе, действительно, в самом чистом виде загадку художественного творчества, а следовательно, и загадку искусства вообще.

^{3*} «...Музыка, — пишет А. Шопенгауэр, — обходя идеи и будучи независима также от явленного мира, полностью этот мир игнорирует и могла бы в известной степени существовать, даже если бы мира вообще не было, чего о других искусствах сказать нельзя» (Шопенгауэр А. О четвероюм корне... Мир как воля и представление. Т. I. Критика кантовской философии. М., 1993. С. 366).

181 Поэтому нет ничего невероятного в том, что музыкантам предстоит *особенно* содействовать выяснению общих вопросов эстетики и развитию общей эстетической культуры. В литературе уже имеются относительно этого некоторые предсказания.

181 Так, Ницше представлял себе будущий тип культурного человека в образе «Сократа, отдавшего музыке»^{4*}...

^{4*} «...Лишь когда дух науки дойдет до своих границ и его притязание на универсальное значение будет опровергнуто указанием на наличность этих границ, можно будет надеяться на возрождение трагедии; символом каковой формы культуры мы могли бы считать *отдавшего музыке Сократа...*» (Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. I. С. 123).

181 Однако, несмотря на особенно благоприятные условия, в которые поставлен эстетик, занимающийся музыкой, и несмотря на то, что эта область творчества вовсе недоступна и чужда людям всех прочих специальностей, все же даже в этом (музыкальном) отделе эстетики сами музыканты высказали весьма мало самостоятельного.

181 Что же касается того, как люди той или другой науки смотрят на музыку и трактуют ее, то приходится только удивляться той бесцеремонности, с какой они обращаются с этим искусством. В этом отношении урок Канта прошел для них бесследно. В самом деле, уже более 100 лет назад этот философ предостерегал науку от незаконных и бесплодных притязаний, утверждая, что *науки об искусстве нет* и что нельзя *научно описать* процесс художественного творчества^{5*}.

^{5*} «Не существует науки о прекрасном, есть только критика прекрасного...» (Кант И. Критика способности суждения. М., 1994. С. 177).

181 Однако оказалось, что именно музыка, это искусство, всего дальше стоящее от мира *явлений*, следовательно, всего менее доступное для каких бы

то ни было научных исследований, сделалось любимым и модным объектом исследования чуть не для всех наук, начиная с физики и кончая не только экспериментальной психологией, но даже политической экономией.

181 Все эти научные исследования не имеют никакого значения для музыкальной эстетики. Научкам может быть доступна лишь область *явлений* (будет ли то явление внутреннего, психического мира или это будет явление внешнего, физического мира).

181 Музыку же нельзя понять ни как явление внутреннего, душевного мира, ни как просто акустическое явление внешнего мира.

182 Она — столько же чувство (музыкальное), сколько и представление (звука). Ближайшее ее определение — *воля к звукам*. Если всякое искусство есть деятельность «*метафизическая*», то музыка *par excellence*^{6*} — искусство метафизическое, *не имеющее никакого отношения к миру явлений*.
^{6*} По преимуществу (фр.).

182 Всего яснее это обнаруживается, если сравнить процесс *музыкального* творчества с творчеством в других, а именно, «изобразительных» искусствах (эпическая поэзия и, особенно, живопись).

182 Художник-изобразитель при творчестве испытывает возбуждение, происходящее от того, что действительность приобретает в этот момент какой-то особый колорит; он как бы временно выходит из пределов феноменального бытия, поднимается над земной действительностью *настолько*, чтобы последняя обратилась в сон, чистое *созерцание*, и чтобы неопределенное чувство другого мира бросило на обыкновенные предметы отблеск небесной красоты.

182 Творчество композитора имеет другой характер: сильное возбуждение, переходящее в опьянение, охватывает его, когда в момент вдохновения он не только неопределенно чувствует «касание мирам иным», но как бы вступает в этот иной мир *всей душой* и созерцает *трансцендентное*, как особый звуковой миропорядок во всей его небесной красоте.

182 От исполнителя музыкальных творений, так же как и от их слушателя, требуется одно: пойти за композитором в другой мир вслед за этими звуками.

182 Если действительность при этом не исчезает из сознания вся без остатка, то она с такой высоты в любом ее пункте должна показаться волшебным сном и на ней также будет лежать отблеск другого мира; однако в данном случае это будет лишь *побочным* действием музыки; существенное здесь — самый подъем в другой высший мир.

182 Эстетик-музыкант должен, прежде всего, указать на потусторонний характер музыки, всякое словесное «толкование» которой, таким образом, оказывается совершенно бесплодным и нелепым.

182 Тайну музыки можно постигнуть отнюдь не рассудком, в понятиях, а только в том преображенном состоянии, которое можно назвать «музыкальным настроением» и которое вместе с настроением созерцательным и религиозным может быть причислено к состояниям

мистическим.

182 Следовательно, в области музыки эстетик должен только очистить душу слушателей от тех предвзятостей и предрассудков, которые им навязаны современной, односторонней, рассудочной культурой и, в частности, современными музыкальными критиками, которые заискивают перед этой культурой и мешают слушать музыку так, как она требует.

182 Такое понимание музыки, как одного из искусств, должно вместе с тем содействовать уразумению *искусства* вообще, как деятельности *метафизической*, и вернуть нас к платоновскому, трансцендентному пониманию красоты.

183 Основная антиномия музыкальной эстетики

183 Философия музыки должна включать в себя как вопрос онтологический, касающийся бытия музыки и ее произведений, так и специально эстетическую задачу, заключающуюся в критическом и философском отделении собственно эстетической, художественной стороны музыки, — как искусство оно и не допускает, по существу, никакого иного к себе отношения, кроме именно эстетического, — от некоторых явлений природы, физических, биологических и психологических, с которыми музыка на земле роковым образом связана и к изучению которых может быть применен метод естественно-научный. Эта специально эстетическая задача, а также изложение и критика некоторых попыток современной «зазнавшейся» науки понять и объяснить музыку как одно из проявлений реальной жизни составят предмет одной из следующих статей. В настоящем же очерке музыка будет трактована исключительно онтологически — вопрос заключается в том, каково бытие музыки и ее произведений, в каком смысле они существуют.

183 Прежде чем применить этот вопрос к музыке, не лишне будет рассмотреть в онтологическом отношении некоторые другие искусства, где дело обстоит проще и нагляднее.

183 Если отвлечься временно от эстетической оценки произведений какого бы то ни было искусства и иметь в виду всякое искусство, как хорошее, так и самое посредственное, и всякие произведения, как удачные, так и неудачные, то по отношению к ним может быть поставлен вопрос: каково их бытие, к какому царству бытия они относятся?

183 При этом окажется, что по отношению к большинству искусств надо онтологически отличать процесс их созидания, акт творчества, от результата творчества, произведения, вещи.

183 Так, например, если рассмотреть процесс созидания храма, то окажется, что это прежде всего процесс художественного творчества его плана, - чисто духовная работа, - затем целесообразный процесс его мастерского выполнения, — духовно-материальный процесс, нуждающийся, кроме того, в еще более элементарном, механическом труде чернорабочего.

183 Если теперь обратиться к результату всего созидания в целом, мы увидим храм, — предмет неодушевленный, хотя и носящий на себе, быть

может, следы «метафизического» творчества, но существующий все же как физическое тело, со всеми подобающими ему свойствами.

183 Искусство-архитектура, таким образом, существует, во-первых, как духовное и духовно-материальное бытие, — процесс созидания, во-вторых, как бытие физическое, материальное, в виде продуктов этого созидания, храма, здания.

184 Если этот онтологический вопрос поставить по отношению к скульптуре, результаты получатся почти те же. Только в последнем случае художественный замысел и его мастерское выполнение должны принадлежать одному и тому же лицу — скульптору. То обстоятельство, что произведения скульптуры изображают живое тело, а произведения архитектуры ничего не изображают, это в настоящий момент нас не интересует.

По отношению к живописи задача несколько усложняется тем обстоятельством, что в результате творчества здесь получается не физическое тело, не внешний предмет, а лишь его образ.

Искусства слова - поэзии — я здесь вовсе не коснусь, так как пришлось бы слишком далеко отклониться от предмета настоящей статьи.

В применении же к музыке онтологическая задача сразу значительно усложняется. Прежде постановки вопроса о качестве бытия музыкальных произведений, казалось бы, необходимо хотя бы практически согласиться, что следует считать музыкой. Такой или подобный ему вопрос, на деле вовсе не встречающий затруднений по отношению к какому бы то ни было другому искусству, оказывается по отношению к музыке весьма сложным. В учебниках по элементарной теории музыки говорится, что не все звуки суть музыкальные звуки, что музыкальные звуки прежде всего должны иметь определенную высоту. Но должны ли мы считать музыкой те часто весьма определенные по высоте звуки, которые издает, например, паровозный свисток или пущенный в движение детский волчок? Можно ли назвать музыкой, хорошей или дурной, безразлично, тот весьма точно и «научно» определенный ряд звуков, который называется мажорной гаммой и который может быть точно воспроизведен различными приборами в любом физическом кабинете? Можно ли, наконец, назвать музыкой какой-нибудь поток звуков на том только основании, что он своей динамикой — ускорениями, замедлениями, повышениями, усилениями и пр. — очень удачно копирует какое-нибудь внутреннее или внешнее несчастье: раздирающие грудь человеческие чувства, пожар или кораблекрушение? В каком случае мы можем не сомневаться, что имеем дело действительно с какой ни на есть музыкой, хотя бы самой посредственной?

Чтобы ответить на эти вопросы, надо указать на существенный признак музыки. Практически никто и никогда не станет сомневаться, следует ли назвать музыкой симфонию Бетховена. Однако для нашей задачи едва ли было бы удобно взять за пример такую развитую и сложную музыкальную форму. Важно на самом простом и элементарном примере согласиться, что принимать за музыку как таковую, и определить ее бытие. Существует

действительно такой простой и элементарный вид музыки, который практически всеми и без всякого сомнения должен быть принят за таковую.

Это - чело-

184

веческое пение, а в его самом элементарном виде — один напев. Рассматривая в дальнейшем с интересующей нас в данное время точки зрения различные воззрения на музыку, имеющие большей частью в виду современную сложную музыку, мы будем постоянно применять их к простейшему и несомненному ее виду — напеву.

Едва ли не самым распространенным воззрением на музыку надо признать то, по которому, как это выражено, например, Толстым в «*Что такое искусство*», она — язык, дающий возможность одному человеку передавать или выражать всем другим людям те чувства, которые он сам пережил, будут ли это житейские чувства или религиозные. При этом воззрении весь смысл музыки и ее цель состоят в объединении всех людей на почве общих житейских или религиозных чувств. Сами звуковые формы и сочетания - на втором плане, как нечто несущественное, как средство для выражения этих чувств. Следуя этому взгляду, многие писатели-беллетристы, иногда даже и музыкальные критики пытались вскрыть и передать сколь возможно словами те чувства, которые будто выражены даже в самой чистой музыке, например фуге, и которые и составляют будто бы главную суть каждого произведения. Все эти описания различных чувств и настроений, будто бы выраженных в музыке, отходят в бесконечную даль, если обратиться к другому, противоположному воззрению на музыку, удачнее всего выраженному Гансликом в книге «*О музыкально-прекрасном*»¹. По этому воззрению музыка понимается как звуковые формы, как последование и сочетание звуков самих по себе, без всякого отношения к каким бы то ни было чувствам.

Как легко видеть, оба изложенных воззрения на музыку диаметрально противоположны друг другу. Согласно первому, музыка относится к области человеческих чувств, как явление внутреннего душевного мира, согласно второму, — она вместе со всеми звуками вообще относится к физическому миру внешних явлений.

К какому же миру действительно следует отнести музыку: к миру ли внешних, физических — акустических — явлений или к миру внутренних, душевных движений? Вот основная антиномия музыкальной эстетики, вокруг которой, вернее, около двух решений которой, уже издавна и до сих пор вращаются различные мнения о сущности музыки, устно и письменно высказываемые¹.

Чтобы разрешить эту антиномию, применим оба изложенных и противоречащих друг другу воззрения на музыку к этому простейшему и несомненному ее виду — к напеву. При этом легко обнаружить, что и то, и другое воззрения касаются только одной из сторон этого целого эстетического феномена — напева — и что в этом обстоятельстве и лежит

причина непримиримости двух противоположных воззрений на музыку, причина указанной антиномии. Человеческое пение или простейший его вид — напев, взятый в целом, вмещает в себя как те звуки, ко-

185

торые этот напев определяют, так и те внутренние переживания, благодаря которым он вообще существует, благодаря которым эти звуки призываются к жизни, бытию. Те явления, тела (движение голосовых связок и пр.), которые физически производят эти звуки, представляют собой промежуточное звено, физиологический мост, соединяющий звуки с человеческой душой, эти две крайние и равноценные стороны, два полюса одного и того же целого — напева. В обоих приведенных воззрениях имелась в виду современная сложная музыка, особенно ее инструментальная форма, в которой оба ее полюса — *душа* и *звук*, *воля* и *представление* — как бы отделены, не связаны так наглядно и непосредственно, как в пении. Благодаря этому одни (Толстой) придали главное и существенное значение душевной ее стороне и открыли в музыке какие-то определенные чувства, существующие будто бы в музыке отдельно и самостоятельно, вне связи с определенными звуками, как бы между нотами, другие (Ганслик) обратили внимание, главным образом, на звуковую сторону и признали за музыкой одно бытие, именно то, которое получает она, когда ее звуки во время исполнения как бы обособляются в физические феномены и как бы отделяются от тех внутренних переживаний, с которыми они на самом деле всегда связаны². Писатели-беллетристы, а также музыкальные критики, описывающие те чувства, которые будто бы выражены в музыке, описывают в сущности то, чего в музыке вовсе нет. Занятие это следует считать просто праздным, а со стороны музыкальных критиков — даже недобросовестным. Точно так же ученые физики, говорящие о тех акустических явлениях (колебаниях воздуха и разных твердых материалов), которые происходят над или под эстрадой во время исполнения музыкальных произведений, описывают все что угодно, но не то, что есть в этой музыке. Это занятие может быть полезно только в смысле упражнения в физических исследованиях. Основная антиномия музыкальной эстетики разрешается лишь тем соображением, что музыку в целом (как это ясно видно по отношению к напеву) нельзя понимать ни просто как чувство, вне связи его с определенными звуками, ни просто как акустический феномен, вне связи этих звуков с внутренними переживаниями.

Теперь остается решить, что же это такое, то целое — напев, которое есть в одно и то же время и звуки, и внутренние душевные переживания, чувства, воля?

Искусство, утверждал Кант, отличается от природы, как *делать* (*facere*) отличается от *действовать* вообще (*agere*). Продукт первого, произведение (*opus*), отличается от результата последнего, действия или поступка (*effectus*)^{8*}. Утверждение это вполне применимо к искусствам — архитектуре, скульптуре и живописи, но вовсе не применимо к двум искусствам: танцам и музыке. Что касается танца, то здесь это

несоответствие кантовского утверждения с действительным положением вещей очевидно. Танцевать — это не делать

(*facere*), а действовать (*agere*). В результате этого действия получается не *opus*, в кантовском значении, а именно *effectus* - танец. Относительно музыки дело обстоит не так ясно, особенно если иметь в виду современную сложную инструментальную музыку, звуковая сторона которой - звуки — кажутся существующими самостоятельно, независимо от тех внутренних переживаний, с которыми на самом деле эти звуки связаны. Но если взять за образец музыки ее простейшую и несомненную форму— один напев, в котором эта связь звука с душой налицо, в котором эти два полюса наглядно соединены посредством движений голоса в одно целое, то можно будет усмотреть, что музыка, как деятельность творческая и исполнительная, должна быть причислена не к *facere*, а к *agere*.

Напев или мотив как результат этой деятельности будет не *opus*, а *effectus*, — поступок аналогично танцу. Так же как всякий новый танец, т. е. всякая новая форма танца, может быть *сочинен не иначе* (например, отнюдь не комбинацией зрительных представлений от движения тела), *как в процессе танцевания*, так и всякий новый напев может возникнуть только в процессе напевания, хотя бы внутреннего. То, что здесь оказывается справедливым относительно одного напева, должно быть распространено и на музыку вообще. Рассмотрим теперь оба интересующие нас в настоящий момент искусства — танцы и музыку — еще в одном отношении. Выше было указано, что по отношению к скульптуре, архитектуре и живописи можно всегда отделить онтологически процесс творчества — духовная и духовно-материальная деятельность от его результата — вещь, физическое тело. Этого различия вовсе нельзя провести ни по отношению к танцу, ни по отношению к музыке. Сравним последовательно три момента в искусстве танцев: 1) процесс танцевального творчества - *agere*; 2) процесс выполнения его - *agere*; 3) результат этого творчества и его выполнения, произведение танцевального искусства — *effectus*. Легко заметить, что все эти три момента онтологически совпадают. Все они представляют собой один и тот же процесс *танцевания*. Видя танцующего человека, никто не в состоянии определить, имеет ли он дело с танцевальным творчеством, или с его исполнением, или с его результатом, произведением танцевального искусства. Между тем никто никогда не будет затрудняться сказать, видит ли он перед собой архитектора за его работой или дом, этим архитектором построенный. По отношению к музыке дело обстоит почти так же. Как уже было сказано, новый напев может быть сотворен не иначе как в процессе напевания, а отнюдь не простым комбинированием слуховых представлений. Если сравнить процесс первобытного музыкального творчества — пение, напе-вание, с процессом его исполнения — то же пение, и с продуктом или результатом этого творчества — живая песня, получается как

будто бы во всех трех случаях один и тот же процесс — пение. Однако при более внимательном отношении здесь же откроется и некоторая разница. Прежде всего средний из трех моментов — процесс исполнения голосом напева, в результате которого непременно получаются физические звуки, — должен быть признан менее важным и существенным из всех трех. Действительно, исполнение напева или мотива голосом может быть заменено исполнением его на каком-нибудь инструменте или, наконец, напев может вовсе не исполняться и все же напев останется напевом, именно таким, как он есть, каким он был сотворен во всей его индивидуальности. Напев, как результат творчества, онтологически совпадает с актом творчества этого напева. И тот и другой — деятельность (*agereeffectus*). Однако это не деятельность тела, необходимая при исполнении напева каким-нибудь инструментом или голосом, а деятельность, взятая исключительно с чисто духовной ее стороны. В этом пункте музыка существенно отличается от родной ее сестры - танца. Как поступок живого существа, танец в одно и то же время — и факт внешнего мира, и факт внутренний: с одной стороны, танец есть движение тела в пространстве, ибо без этого танца не существует, с другой — так как он есть движение именно живого тела, а не неодушевленного предмета, он имеет и свою внутреннюю сторону, волевою — воля к движению. Можно ли музыку — один напев или мотив - понять как движение живого тела, как это пытался сделать Спенсер? Конечно, нет. *Напев и мотив существуют и вне движения тела* (голосовых связок), — как живое и непосредственное соединение внутреннего душевного переживания со звуком, воли — *с представлением в одно целое бытие*. Каково же бытие этого целого?

Говоря о красоте живого человеческого тела, Кант однажды выразился так: «Природа рассматривается здесь уже не так, как она является нам под видом искусства, но постольку, поскольку она действительно есть (хотя и сверхчеловеческое) искусство»^{9*} — продукт Художника-Творца. Здесь, прибавляет Кант, суждение будет не только эстетическое, так как при суждении о красоте живого тела, например женского, принимается в соображение и объективная его целесообразность — соответствие цели женского строения.

В применении к музыке можно было бы перевернуть мысль Канта следующим образом: суждение о музыке есть не только эстетическое суждение, но и нравственное, музыка не только красива, но представляет собой воплощение духовно-высокого. Она не только предмет для созерцания, но и пример для воли как духовно прекрасный поступок. Музыка рассматривается здесь уже не как произведение искусства, а как *сама природа*, но не как физическая природа, а как *сверхприрода*, как душевное состояние божества, сверхчеловеческое бытие которого свободно от разделения на физический и психический, внешний и внутренний, волевой и образный мир.

Музыка как одно из высших мистических переживаний
Посвящается Адольфу Адольфовичу
Ярошевскому^{10*}

^{10*} Ярошевский А.А. (1863—1910) — пианист, проф. Московской консерватории.

I

169 Слово «мистика» в современной литературе имеет большей частью значение порицательное. Мистик — как принято думать — это человек, во-первых, недостаточно просвещенный в научном отношении; и во-вторых, человек больной, с мыслями которого вообще не следует серьезно считаться человеку просвещенному и здоровому.

169 Однако в самое последнее время к мистическим переживаниям встречается и иное отношение.

169 Уже Владимир Соловьев относился к мистике вполне серьезно и определял ее двояко: во-первых (практическая мистика), как действительное общение человеческого духа со сверхъестественным, с какими-то таинственными и свободными от времени, места и закона причинности силами (колдовство, магия и пр.), и во-вторых, как мистическую философию, - усматривающую сверхъестественное вмешательство нечеловеческого духа в явления природы и в исторические события или как высшее «мистическое знание вещей божественных», непосредственное постижение истины Божества^{11*}.

Если под мистикой разуместь всякое действительное общение человеческого духа с бытием трансцендентным, сверхфеноменальным, то, кроме религиозной мистики, несомненную мистику (гораздо более несомненную, чем колдовство или магия) надо будет усмотреть в *искусстве*, во вдохновении художника.

Но кроме таких высших мистических (религиозных и художественных) переживаний, до которых человеческая душа редко поднимается от своего среднего, рассудочного состояния, существует другая, тоже несомненная мистика, *низшая мистика*, до которой душа человека иногда падает, совершая противоположное отклонение от своего обычного нормального состояния. Эта низшая мистика есть мистика *хаоса*, проявляющаяся как опьянение, бред, переживание ужаса (мистический ужас) и пр.

Следует отдельно поставить мистику половую, так как она может проявляться и как высшая мистика, и как низшая.

Из этого сопоставления различных мистических переживаний видно, что высшая мистика — творческая; низшая есть мистика разрушения. Половая мистика и здесь соединяет оба полюса, т.е. может быть как творческой, так и разрушительной.

Всякое мистическое переживание иррационально.

189

При этом высшие формы мистики недоступны рассудочному учету, так как

они *выше рассудка* (религиозное откровение или вдохновение творческое). Низшие мистические переживания - состояния, при которых рассудок потерял власть над низшими началами. Эти переживания *ниже рассудка*.

Оценка «выше» и «ниже» сама по себе иррациональна, так как производится помимо участия рассудка, на основании этического чутья, непосредственно присущей человеческой душе способности оценивать свои переживания «выше» или «ниже».

Возможность для одной и той же души как обычных нормально-жизненных переживаний, так и высших и низших мистических состояний находится, конечно, в связи с тем, что тот феноменальный мир, в котором мы обыкновенно живем и действуем, не есть единственно возможное бытие, и что до этого оформленного и законосообразного мира существовало другое хаотичное бытие, иногда нами смутно вспоминаемое, и что кроме этого бытия можно мыслить себе еще иное, высшее бытие, к которому мы иногда стремимся душой во время высших мистических переживаний.

II

Из потребности познать весь тот феноменальный мир, в котором живет и действует человек, находясь на земле в среднем, рассудочном состоянии, родилась *наука*, которая для этой цели перерабатывает все многообразие вещей и явлений своими понятиями и умозаключениями (ср. Риккерт^{12*}). Относясь таким образом к вещам и явлениям, наука обращает весь феноменальный мир в объект познания, причем остающийся субъект познания, познающее «я», лишено всякого феноменального бытия, наукой игнорируется.

Философия познания не игнорирует это гносеологическое «я». Во всяком акте познания она констатирует как объект познания, так и познающее «я», субъект познания.

Однако такое *научное* отношение к феноменальному миру не есть единственно возможное. Так, возможно, например, относиться к вещам и явлениям, имея при этом в виду другое, сверхфеноменальное бытие. В результате такого отношения, различающего границу феноменального и трансцендентного бытия, получилась критическая философия, исследовавшая априорные формы научного (феноменального) познания и установившая ему законные границы (Кант).

Но возможно к феноменальному миру и совершенно иное, вовсе и не *познавательное* отношение.

Изобразительные *искусства* — пример такого иного, а именно созерцательного, отношения к вещам и явлениям. При этом созерцающее «я», как раньше познающее или гносеологическое «я», находится вне фено-

менальной действительности. В сознании здесь, кроме предмета созерцания (образов вещей и явлений), можно уловить чувство касания другого, сверхфеноменального бытия (*красоты*), почему такое созерцание носит характер мистического переживания. Мир вещей и явлений, вся созерцаемая

часть феноменальной действительности, превращается при этом в сон³. Созерцающее «я» при созерцании само не созерцается, но философия созерцания констатирует здесь наличность как созерцающего «я», так и созерцаемого «не-я» (Шопенгауэр).

Здесь уместно пока сделать следующий вывод.

Так как *искусство* (изобразительное) и *наука* суть два совершенно различных способа отношения к феноменальному миру, — цель всякой науки — истина — переработка всего многообразия вещей и явлений посредством понятий и умозаключений, цель же искусства (изобразительного) — постижение красоты, т.е. сверхфеноменального бытия, через созерцание образов вещей и явлений, — то было бы нелепо допустить, чтобы какая бы то ни было наука⁴ (естественная) могла включить искусство в объект своего изучения или же, наоборот, чтобы какое-либо искусство могло иметь предметом своего художественного созерцания науку.

Поэтому как в художественных произведениях (например, в драме или романе) было бы неуместно заставляя изображаемых в них лиц вести научные споры, так и в естественно-научных работах вовсе не следовало бы касаться вопросов искусства вообще или определенных произведений искусства в частности.

III

До сих пор имелись в виду только искусства изобразительные. Но еще большую смелость и грех берет на себя наука, когда решается исследовать и научно объяснять *музыку*, — это искусство, вовсе не имеющее отношения к вещам или явлениям.

В статье «Основная антиномия музыкальной эстетики» показано, что бытие музыки не есть физическое бытие (как тела или явления) и в то же время музыка не есть просто психологическое состояние. Музыка сверхэмпирична. Она соединяет в себе субъект и объект, «я» и «не-я», представление и волю. В онтологическом отношении музыка есть *воля к звукам*. Этого, казалось бы, достаточно, чтобы считать музыку вне всяких посягательств научного объяснения. Здесь же присоединяется новый момент, говорящий против естественнонаучного трактования музыки, ее *эстетическая ценность*.

Как и всякое искусство, музыка есть достижение *прекрасного*; но в то время как изобразительные искусства достигают этого через *созерцание* вещей и явлений, музыка достигает красоты и величия без созерцания действительности, минуя вещи и явления, непосредственно через *волю* (к звукам).

191

Игнорируя самое существенное в музыке — музыкальную красоту, - все научные исследования ее (как физические, так и психологические) не имеют вовсе значения для музыкальной эстетики⁵.

Имея теперь в виду отношение естественных наук ко всякому искусству, как изобразительному, так и совершенно отвлеченному, как музыка, надо сделать еще следующее дополнение к уже сказанному.

Законная область всякого естественно-научного исследования и понимания — это *природа* в обширном смысле слова (т.е. как физическая природа, так и психологическая), или эмпирическая действительность. Всей природе в целом, как продукту божественному, можно противопоставить *искусство*, как продукт человеческого гения.

Исследуя и объясняя посредством научных понятий и умозаключений природу, наука имеет в виду только продукт или результат творчества (нечеловеческого), сам же процесс творчества — акт мирозидания — игнорируется, как слишком далекий, высокий и недоступный для научного понимания. Поэтому весьма естественным является для научного трактования природы тон спокойного, каузального изложения.

Совсем иначе обстоит дело с искусством.

Под словом «искусство» понимается не только уже готовый продукт или результат творчества, но также самый акт художественного творчества, само художественное вдохновение, которое, несмотря на всю его стыдливость, нельзя игнорировать, раз речь идет о сущности искусства, так как оно есть основа и источник всякого искусства. Это особенно ясно по отношению к музыке, так как здесь произведения, результат творчества, онтологически вполне совпадают с процессом творчества; в каждом готовом музыкальном произведении еще вполне живет процесс вдохновения, каждая определенная музыка — это живой порыв к высшему бытию в виде определенной художественно направленной воли *к музыкальным образам*. Поэтому говорить об искусстве вообще, об определенных произведениях искусства в частности и о музыкальных произведениях в особенности в спокойном тоне *естественно-научного*, каузального исследования — не только нелепо и бесполезно, как это уже было высказано выше, но, как это иногда может показаться, и пошло. Научное, бесстрастное отношение к искусству, игнорирующее в нем самое главное - красоту и вдохновенность - и тем стремящееся низвести его до понимания посредственности, есть отношение, недостойное высоты предмета.

IV

Но кроме такого, научного познания, имеющего дело с вещами и явлениями природы, существует другое, философское познание, которое не только касается другого, сверхэмпирического бытия, но даже различает в нем свою собственную высшую ценность (истину) от других соседних ценностей - искусства или морали.

192

Идеальная или полная философия, которая могла бы получить[^] ся в результате познания *мира в его целом*, которая имела бы в виду не только эмпирически данную действительность, но и всякое сверхэмпирическое бытие, должна основываться на предварительном опыте многообразных переживаний — как обычных жизненных и научно-познавательных, так и необычных художественных, религиозных, высших и низших мистических переживаний. Так, если какая-нибудь человеческая душа в течение одного

дня испытала самые различные состояния - от обычных средних, связанных с существованием в определенное время и в определенном месте определенных вещей и явлений внешнего мира, и до самых высших мистических моментов религиозного откровения или художественного вдохновения, — то в конце такого дня, так богатого различными переживаниями, может получиться философский опыт, итог, который в познавательном отношении будет охватывать все прочие переживания дня и всякое бытие, на какое они могут указывать.

Однако это новое *философское* переживание (это отношение ко всему пережитому бытию), охватывая все прочие в *познавательном* отношении, по существу вовсе не должно быть признано шире или выше других переживаний, например эстетических или религиозных, которые ему предшествовали в течение этого дня.

Если сравнить такую философию как одно из высших переживаний духа с каким-нибудь из других высших мистических переживаний, например с *музыкой*, то окажется, что последняя вовсе не составит частного случая философских переживаний. Правда, философия, относясь *познавательнo к миру в целом*, охватывает в своем познании искусство вообще и музыку в частности: но с другой стороны, и музыка, как одно из искусств, есть частный случай эстетического отношения *к миру в целом*. Философия стремится познать мир, т.е. стремится к истине, музыка (как и другие искусства) стремится его воспринять эстетически, т.е. постичь красоту мира через музыкальные образы. Представляя собой два совершенно различных способа отношения к миру, философия и музыка не могут иметь взаимодействия.

Не переступая своей области (познания), *философия*, — хотя она и может, основываясь на других переживаниях, устанавливать рядом с истиной бытие других ценностей, например красоты, — не в состоянии, однако, постичь эти другие ценности как таковые.

Наоборот, искусство, эстетически постигая красоту мира, не может его понять, т.е. не может познать истины. Основываясь на собственных музыкальных переживаниях, философ может понять музыку вообще как стремление к высшей красоте через волю к звукам, однако каждое определенное музыкальное произведение вовсе невозможно, да и не следует, философски понимать, а возможно и должно только эстетически (музыкально) пережить и оценить.

193

Философы, которые старались бы понять, «вскрыть» философское «содержание» какой-нибудь симфонии или квартета Бетховена, стояли бы на совершенно ложном пути, столь же мало понимая свои силы и задачи, сколь мало понимают свое назначение композиторы (Р.Штраус и его подражатели), старающиеся во что бы то ни стало писать музыку на «философские темы», «выражать» музыкой какие-нибудь высокие истины.

Философия музыки кончается там, где она устанавливает для всякой музыки

вообще ее сверхфеноменальную сущность, как выраженное в звуках стремление к сверхчувственной красоте, исходящее, правда, от одного чувствующего и хотящего «я» (автора), но имеющее и обнаруживающее свое сверхиндивидуальное бытие. Суждения же о всякой данной определенной музыке могут быть только суждениями вкуса, основывающимися исключительно на специально-музыкальном даровании и воспитании и вовсе не зависящими от какого бы то ни было (хотя бы философского) знания.

Красота в искусстве

1. Эстетика и искусство

Под словом «эстетика» раньше весьма определенно разумели философию прекрасного, красоты. Искусство рассматривалось как особый вид прекрасного или как особенное проявление красоты и потому без всяких сомнений входило, как часть, в общий предмет эстетики. Еще вопрос, так ли при этом определяли и понимали *красоту вообще*, чтобы это *было* применимо и к искусству, иначе говоря, обнимала ли на самом деле общая эстетика частную эстетику искусства? Однако самое стремление вывести частную эстетику (философию искусства) из общей (философии красоты) было вполне естественно, так как сущность искусства сводилась именно к красоте.

В последнее же время дело по отношению к искусству обстоит иначе: большинство позднейших писателей об искусстве только по недоразумению или по привычке употребляют по отношению к нему термины «эстетика», «эстетический» и пр. Новейшие эстетики в вопросе о сущности искусства стараются все более и более обойтись без понятия *красоты*. Они или вовсе стараются исключить из области искусства и заменить будто более существенными для искусства понятиями настроения, чувства, «вчувствования» и др., или же так определить всем знакомое понятие красоты, что от него ровно ничего не остается (Гюйо^{13*}, Чернышевский). Искусство оказывается то просто делом жизни, служением обществу, то

каким-то

особого рода (не научным) знанием, изображением действительности в ее типичных чертах (Тэн^{14*}) и пр. и пр.

Но если искусство не имеет никакого отношения к *красоте*, то одно из двух: *или нет никакого искусства*, как особого проявления человеческого духа, и нет никакой *эстетики*, т.е. философии искусства, или же надо признать, что существует какой-то особенный самостоятельный (пока без названия) отдел философии, специально ведающий вопросами искусства и имеющий ровно столько же отношения к *эстетике*, сколько ко всякому другому из существующих отделов философии (этике или гносеологии).

Вопрос, значит, заключается в том, следует ли признать искусство частным случаем проявления красоты на земле (как из новейших эстетиков смотрит на это дело Вл.Соловьев^{15*}) или же рассматривать его *вне всякой красоты* (в

духе ли Толстого или как-нибудь иначе)? Разрешение этой антиномии, примирение этих двух взглядов или направлений в эстетике (которые теперь иногда совершенно ошибочно обозначаются как «эстетика формы» и «эстетика содержания») и должно составить первую и главнейшую задачу в философии искусства.

Есть, впрочем, еще целое течение или школа в современной эстетике (главным образом немецкой), для которой вовсе никакой философии искусства не существует. Искусство, художественное творчество, красота — все это просто явления психологического порядка, особые комбинации психических элементов — ощущений, представлений и пр. Эстетика должна оставить всякую философию и стать на твердую научную почву фактов, на почву психологического анализа, идущего от простейших элементов к все более и более сложным явлениям в искусстве. Но для такой эстетики, в сущности, не существует не только философии, но не существует и искусства во всем его таинственном великолепии, и исследования эти сводятся в конце концов к различного рода упражнениям в экспериментально-психологическом методе.

В том, что позднейшие «писатели об искусстве» имеют стремление исключить из него красоту, придумывая все новые и новые определения искусства и тем все более запутывая вопрос, — в этом виноваты не одни новейшие писатели, но и старые эстетики, которые, говоря о «красоте вообще», большей частью имели в виду те ее проявления, которые не имеют отношения к искусству и художественному творчеству. Большинство эстетиков говорят не о той красоте, которую мы знаем из наших художественных переживаний.

Современная эстетика не может выйти из указанного выше противоречия по той причине, что не проводит резко и определенно разницы между той красотой (низшей), которой мы наделяем те или другие вещи в обыденной жизни, и той красотой (высшей), которую

195

мы усматриваем в мире во время наших художественных переживаний или в момент художественного творчества.

Мысль о разделении одной и другой красоты здесь высказывается не впервые. Она очень близка различению Платоном Афродиты «простонародной» (красоты вещей) от Афродиты небесной, как красоты самой по себе, чистой идеи, живущей вне вещей и явлений, в другом, потустороннем мире, о котором мы все только смутно вспоминаем в минуты наших редких переживаний (художественных), порождающих тоску по другому миру, философское влечение (платоническая любовь)¹⁶. Что большинство эстетиков, говоря о красоте, не имеет в виду эту высшую красоту, — этому может служить очень небольшим оправданием то обстоятельство, что эстетики были большей частью не художниками, а людьми, главным образом, мысли, а многие из них, быть может, очень мало знали о той красоте, которую так близко знают художники; но и в вопросе о

красоте низшей до сих пор в господствующих эстетических направлениях царит такой же хаос и разногласия, как и в вопросе о сущности искусства. Причина безуспешности этих определений красоты кроется в не-правильности самого метода, с которым подходят к этой задаче большинство эстетиков (из которых надо исключить Канта). К изложению метода, с которым следует подходить к определению понятия «красоты», я сейчас и перехожу⁶.

II. О методе определения красоты вообще

196 Как и всякое иное познание, *эстетика*, т.е. познание того, что такое *красота*, должна в логическом отношении состоять, с одной стороны, в обобщении этого понятия с другими, близкими или родственными ему понятиями (*gen. proх.*), с другой стороны, в отличении его от этих последних (*diff. spec.*)^{17*}.

^{17*}*Genus proximum* (лат.) — ближайший род: непосредственно более широкий класс предметов, в который в качестве вида входит рассматриваемый предмет.

196 Если вообще необходимо как-нибудь логически определить, как-нибудь познать, что такое красота, то это возможно только этим единственным способом. Но почему-то большинство эстетиков не могут удержаться на такой объективно-познавательной точке зрения, и вместо того чтобы *познать*, что такое красота, стараются найти формулу, правила красоты. Вместо логического определения — навязывание эстетической нормы, вместо *познания* — эстетическая оценка, *оценка* вкуса.

«Красивый предмет *должен* обладать такими-то и такими свойствами, например: в длину быть во столько раз больше, чем в ширину, соседние цвета должны быть дополнительными друг другу и пр.». Так же и по отношению к искусству, т.е. уже в сфере высшей красоты, в современной «научной» эстетике можно то и дело встретить, что такой-то (ученый, эстетик) *требует* от художественного произведения, чтобы оно удовлетворяло таким или другим условиям.

196

Каков же правильный путь эстетики, философии красоты? Это значит, каковы те соседние понятия, которые следует вместе с понятием красоты обобщить в одно новое, и каковы существенные ее отличия от этих соседних понятий.

Стоит себе задать этот вопрос, чтобы уже вместе с тем обозначились и границы между одной и другой красотой.

Та красота, которой мы наделяем те или другие вещи в обыденной жизни вне всяких художественных переживаний, может быть обозначена как один из многих предикатов этих вещей - красивый, гладкий, черный, приятный и пр. Путем обобщения многих предметов гладких, черных, приятных, красивых получается абстрактное дискурсивное понятие о гладкости, приятности, *красоте*. Эта красота — низшая (Афродита земная). От такой красоты мы весьма резко должны отличать красоту высшую (Афродита небесная), о

которой мы знаем из наших необычных, художественных переживаний. Это - вовсе не дискурсивное понятие, а чистая, интуитивная идея, а priori данная нашей душе, как одна из дальних целей наших духовных стремлений, как сверхэмпирическая ценность. Как таковая она может быть сравниваема только с другими подобными же ценностями (Красота, Истина). Что касается красоты в низшем смысле, то здесь задача эстетики, как чистого познания, должна заключаться в логическом отделении ее от других (или от группы других) соседних предикатов, приписываемых нами вещам или явлениям. Так, например, вся группа предикатов свойств (черный, гладкий и пр.) должна быть отделена от предиката «красивый» тем, что первые мы приписываем предметам на основании нашего познавательного к ним отношения, последний же — на основании нашего вкуса.

Подробному философскому анализу различия и границы между «суждениями рассудка» (познанием) и «суждением вкуса» (оценивающим суждением), а также и разъяснению разницы между понятием «красивый», основанным на суждении вкуса, и понятием «приятный», основанным на нашем чувственном отношении к предмету, главным образом, и посвящена формальная эстетика Канта.

Современная же эстетика, а в особенности именуемая себя «научной» психологическая и психофизическая эстетика, полна ошибок против этого основного принципа или метода эстетики. Не удовлетворяясь такой формально-критической задачей, она совершенно ошибочно и незаметно для себя берет вовсе неподобающую ей роль эстетического законодательства, определения на каком-то «научном» основании внешних признаков или формулы красоты.

Главный промах здесь состоит в том, что соседним понятием к красоте берется понятие о некрасивом, красивое пытаются логически отделить от некрасивого, и, таким образом, философский вопрос о том, что такое красота, превращается в «научный» спор о вкусах: что красиво и

197

что некрасиво. Между тем в логически-познавательном смысле нет никакой разницы между красивым и некрасивым; для нашего ума вовсе не существует понятия о некрасивом, как особого предмета познания, отличного от красоты, и если мы все-таки отличаем красивое от некрасивого, красоту от безобразия, то отнюдь не путем логического мышления или познания, а исключительно в силу присущего нам эстетического вкуса или чутья: иначе говоря, мы не познаем красивое и некрасивое, а оцениваем один предмет выше другого в эстетическом смысле. Одно желание научно или как-нибудь иначе понять или определить, что такое красота в отличие от некрасивого, т.е. указать ее положительные (физические или психологические) признаки, найти логический критерий, по которому можно было бы судить, что красиво и что некрасиво, уже означает в корне смешение совершенно различных наших способностей: логического мышления или познания и эстетической оценки. Для того, кто лишен эстетического чутья, вовсе не существует ни

красоты, ни безобразия, будь он десяти пядей во лбу, это не поможет ему решить, красив данный предмет или нет. Научная эстетика, стремящаяся установить положительные признаки красоты, неизбежно становится в одно из двух ложных положений. Она или 1) берет на себя задачу установить эстетические нормы и правила красоты, не имея часто никакого диплома на хороший вкус, или 2) стремится научно-познавательным путем прийти к тому, что может быть только делом вкуса⁷.

III. Афродита простонародная и Афродита небесная

В настоящей статье нас интересует, главным образом, не общефилософский вопрос о сущности и значении в мире красоты вообще, а именно вопрос о красоте в искусстве, т.е. вопрос о высшей красоте в отличие от того предиката красоты, который мы приписываем вещам в обыденной жизни, вне всяких художественных переживаний. Возможно ли и в каком смысле следует понимать отношение между той и другой красотой, т.е. возможно ли эти два понятия обобщить в новом понятии какой-либо средней красоты или, быть может, одно из них должно составить частный случай другого, - решить было бы очень трудно. Во всяком случае, здесь, как и везде, обобщение не должно устранять деления. Всякое знание начинается с различения, а не со смешения понятий.

Различение же высшей и низшей красоты — единственный путь к пониманию сущности искусства и художественного творчества.

В обыденной жизни мы постоянно имеем дело с красотой. Каждый ремесленник (столяр, ювелир) всегда заботится о красоте и изяществе
198

своих произведений. Крестьянин при складывании снопов хлеба в крестцы и скирды сознательно или бессознательно, но непременно имеет в виду и эстетику. Вкус, стремление к красоте, в большей или меньшей степени присущ всякому от рождения, все предметы ежедневного обихода мы постоянно эстетически оцениваем, почти в каждом нашем поступке, вплоть до составления деловой записки знакомому, мы совершенно бескорыстно отдаем дань красоте. И, однако, всю эту деятельность вместе со всеми ее результатами никак нельзя было бы отнести к области искусства или художественного творчества. Один вкус и стремление к красивому, изящному еще не порождает искусства и вовсе не определяет таланта художника или гения.

Количество искусств, родов художественного творчества остается ограниченным, и к сонму богинь, олицетворяющих различные искусства, мы никогда не прибавим «муз» кружевного или ювелирного искусства. Сказать, что искусство есть просто творчество или делание красоты или красивого — значит смешать его с ремеслом, и если бы под словом «красота» мы разумели только одну низшую красоту вещей, то были бы вполне правы «писатели об искусстве», третирующие всякую красоту как нечто для искусства менее всего существенное. Если мы про какое-нибудь художественное

произведение (симфония, поэма, драма, пейзаж), рискуя обидеть художника, скажем просто, что оно красиво, т.е. принадлежит к той группе предметов (туфель, галстуков и пр.), которым общ предикат «красоты», т.е. которые соответствуют чьему-либо вкусу, то мы действительно этим скажем слишком мало, и потому гораздо естественнее и уже, наверное, более лестно для автора было бы говорить о содержании его произведения (драмы) или о его настроении (симфонии, пейзажа).

Но кроме такой красоты вещей, каждой или почти каждой человеческой душе доступно знание и другой высшей красоты, не красоты отдельных предметов, а красоты самой, красоты мира или красоты в мире. Принадлежит духовно не одному лишь феноменальному бытию, мы все от рождения наделены божественным знанием небесной красоты, к которой стремимся и о которой тоскуем мы в редкие счастливые моменты нашей жизни. Иногда вид самого ничтожного предмета может служить к тому исходной точкой, толчком, и тогда обычная, будничная действительность мгновенно преобразуется, поверх самых обыкновенных вещей мы видим отблеск другого мира, отражение небесной красоты. Но может быть и так, что вдруг каким-то внутренним процессом, помимо созерцания всякой феноменальной действительности, в душу вторгнется *красота* и наполнит ее своим особенным восторгом.

Однако и в том случае, когда мы созерцаем эту красоту на вещах или по поводу вещей, мы никогда не смешиваем ее с феноменальным бытием и знаем, что самый красивый предмет действительно-

199

сти не может ее заменить или воплотить, что, следовательно, эта красота — другого порядка, не та, которую мы приписываем земным вещам и предметам. К ней относятся слова Лермонтова:

И долго на свете томилась она,

Желанием чудным полна. И звуков небес заменить не могли

Ей скучные песни земли¹'.*

Перед этой красотой не только бледнеет красота вещей, но она просто устраняет, стирает разницу между «красивым» и «некрасивым» с точки зрения обычного эстетического *вкуса*. Созерцание или прикосновение к высшей, небесной красоте ставит нас по ту сторону «красивого» и «некрасивого» (с житейской точки зрения⁸).

С точки зрения обычного вкуса мы одним вещам или предметам приписываем предикат красоты, другие — считаем некрасивыми. Но стоит войти в нашу душу и коснуться ее высшей небесной красоте, как вся картина сразу меняется, — нет больше «некрасивого» и «красивого» — все одинаково прекрасно, на всем разлита красота мира.

Если для эстетически-обычной оценки нужен только вкус, то для иного взгляда на вещи требуется что-то другое — более высокий дар. В большей или меньшей степени все или почти все таким даром наделены. Слово «красота» так же, как и слово «истина», равно понятно каждому, почему и

является совершенно невозможным и ненужным как-либо определять эти «великие неизвестные» («что есть истина?»)^{19*}.

Но, главным образом, как высшая и постоянная цель, красота имеет место и значение во всякой деятельности художника. Она есть высшая ценность, высший «призрак» искусства, направляющий и руководящий художником в его творчестве и оценке. К ней стремится всякое искусство, как к *истине* — всякое чистое познание.

Дар смотреть на действительность и видеть в ней отблеск вечной красоты более всего присущ именно художникам. Видоизменяя мысль Шопенгауэра, что сущность философского дарования состоит в умении считать действительность только за представление, можно даже было бы сказать, что сущность художественного отношения к миру, к действительности состоит в умении стать по ту сторону «красивого и некрасивого» и на самых обыкновенных вещах видеть отражение неземной красоты.

В статье «Музыка и эстетика» я говорил, что такое художественное (созерцательное) отношение к вещам, к действительности лежит в основе так называемых *изобразительных* искусств. Но так как Красота может войти к нам в душу и помимо созерцания вещей и явлений, т.е. минуя всякую феноменальность, то существуют и такие искусства, «непосредственные касания небесной красоты», которые не

200

имеют вовсе отношения к феноменальному бытию, миру явлений. Это музыка и отчасти чистая лирика, т.е. именно те искусства, которые Вл.Соловьев называл прямыми или *магическими*, непосредственно предваряющими Красоту мира.

Выросшие из основы всех наших художественных переживаний, из непосредственного нашего отношения к вечной красоте мира, эти два искусства могут быть рассматриваемы как основные или высшие, что, в частности, проявляется в том, что музыка и (отчасти) поэзия лирическая делают нас всех, так сказать, *универсальными художниками*. Под влиянием музыки каждый уголок действительности, в котором она нас застанет, может превратиться в чистое художественное созерцание, в картину: действительность преобразуется, представляясь нам в новом свете, и на всех предметах мы видим нездешнюю красоту. Музыка, таким образом, как бы рождает созерцание, музыкальная красота делает нас восприимчивыми к красоте живописной.

IV. О художественном настроении

После всего вышесказанного уже нетрудно будет ответить на вопрос о том, в каком смысле правы и неправы оказываются «писатели об искусстве», кладущие в основу его настроения, чувства.

«Искусство, — говорят они, - это умение или талант различными средствами (краски, линии, звуки) выразить то настроение, которое испытывает сам художник» или: «Каждый уголок действительности, рассмотренный

темпераментом художника, есть произведение искусства» (изобразительного). Как бы ни были красивы данные звуки и их комбинации, если они не дают *настроения*, это еще не музыка, говорят даже сами музыканты, и они правы: «Высшая цель музыкального творчества — выразить настроение», — говорят сами композиторы. То же и так же справедливо говорится и о произведениях живописи и других искусств. И однако же, утверждающие это на самом деле оказываются правыми менее чем наполовину.

«Настроение», таким образом, как бы поставлено в искусстве превыше всякой красоты! Но что же это за настроение?

Существенный и непростительный промах писателей об искусстве, «эстетиков без красоты», состоит в том, что в основу искусства здесь полагаются вовсе не те настроения или чувства, которые действительно определяют его сущность. Вопрос о том, что такое *настроение вообще* и тем более что такое *художественное настроение*, никогда не был серьезно поднят в эстетике. Как эстетики старого толка (сущность искусства — красота) большей частью говорили не о той (высшей) красоте, которая светит в искусстве, и тем смешивали искусство с ремеслом, так современные «эстетики без красоты» говорят вовсе не о тех настроениях и чувствах, которые имеют место в искус-

201

стве, и тем смешивают его с жизнью или с другими проявлениями человеческого духа («Искусство — это выражение "житейских" или "религиозных" чувств», — говорит, например, Толстой).

В жизни и вне всякого искусства и всяких художественных переживаний мы то и дело выражаем друг другу и заражаем один другого самыми разнообразными чувствами и настроениями (посредством слов, движений, интонаций и пр.). Однако, как бы правдивы или возвышенны ни были эти чувства и настроения и как бы ясно они ни выразились, еще не получится никаких художественных произведений, здесь еще нет никакого искусства. Чтобы подойти к определению сущности его, надо именно найти, в чем же особенность, отличие специально-художественных переживаний, *художественного настроения* от всех прочих чувств и настроений (житейских волнений или религиозных), в чем тайна художественного таланта или дара. Под словом *настроение* по отношению к произведениям искусства (живописи, музыки, поэзии и пр.) сами художники большей частью разумеют вот что: от художественного произведения требуют, чтобы оно так или иначе повлияло на наше *отношение к* окружающей нас действительности. Если после созерцания пейзажа, прослушивания какого-либо стихотворения или музыкального произведения все вещи вокруг нас остались в том же виде, не получив совершенно нового освещения, не стали другими — значит, или сами художественные произведения лишены главной их ценности, лишены настроения, или мы оказались (в данный момент или вообще) неподготовленными к их восприятию. В чем же должно состоять это

изменение нашего отношения к действительности?

В жизни и помимо искусства нам иногда приходится испытывать такие *настроения*, когда наше отношение к действительности резко меняется, вещи нам кажутся в другом свете, как бы неузнаваемыми. Уезжая, например, из родной нам местности в дальнее путешествие и бросив последний взгляд из окна вагона на вокзал, близлежащие постройки, платформу и пр., мы часто замечаем, что все эти предметы в данный момент нам кажутся совсем чужими, как будто мы их в первый раз видим — и это объясняем мы необычностью момента, особенным образом влияющего на наше видение и восприятие действительности. То же имеет место и при всяком сильном несчастье или необычайном счастье. Чем же такие настроения отличаются от художественных?

Дело в том, что когда мы отдаемся во власть художественного настроения — в творчестве или в виде художественного восприятия, — мы отправляемся в путешествие в известном смысле более далекое, чем всякое, какое возможно на земле. Художественное настроение выводит нас из пределов феноменального бытия, поднимает с земли, и этот подъем придает уже особый характер такому настроению, освещает в особый, потусторонний свет остаю-

202

щийся по сю сторону мир вещей и явлений. Однако и такой потусторонний характер художественного настроения еще не может служить его полным определением, так как к числу таких трансцендентных переживаний относятся и религиозные, и высшие познавательные. Главным моментом, определяющим сущность художественного настроения и отличающим его от других высших или трансцендентных переживаний, может служить только та высшая ценность или высшая цель, к которой стремится всякое художественное переживание, высший призрак, который присутствует во всяком художественном настроении. Такой высший призрак, характеризующий и отличающий художественное настроение от всякого другого из высших потусторонних настроений, и есть *Красота*.

Красота, которая присутствует в каждом художественном настроении как небесный дар, определяющий сущность таланта, — она и есть то, что на особый лад изменяет наше отношение к действительности, окрашивает ее в особый и именно художественный свет.

Сделаю вкратце важнейшие выводы и заключения из всего сказанного.

1. Эстетики старого толка, применяя к искусству, главным образом, понятие о красоте низшей, тем смешивают искусство с ремеслом и косвенным образом способствуют падению самого искусства до степени ремесла, до степени «практических» и декоративных искусств, цель которых — *красивость*, угождение тому или другому вкусу, моде.

2. Эстетики без красоты, писатели об искусстве, кладущие в основу его чувства, настроения (не специально художественные), смешивают искусство с жизнью или с другими проявлениями человеческого духа и тем косвенно содействуют если не ремесленности в искусстве, то зато художественной

неряшливости, дилетантству, игнорированию формы и неуважению к школе, художественно-эстетической культуре, долгому и трудному воспитанию, дающему искус, умение обращаться с высшей красотой.

3. *Красота в искусстве*— это не красота предметов или вещей, а красота мира, «небесная» ценность. Знание об этой небесной красоте мы получаем только из наших художественных или близких к художественным переживаний или настроений.

4. *Художественное настроение* — это тоска по неземной красоте или порыв к ней - через созерцание ли вещей и явлений (как, например, в живописи) или же непосредственно душой, чувствами, волей (как, например, *музыкальное настроение*).

5. «Красота в искусстве» и «художественные настроения» — два понятия, друг друга подразумевающие, одно без другого немислимые — два полюса одной и той же *сущности искусства*.

203

Основные вопросы музыкальной эстетики

I

Критическое отношение к музыке начинается с того момента, когда на музыку перестают смотреть как на язык наших чувств и мыслей, а начинают понимать ее как нечто само в себе имеющее цель и смысл без всякого отношения к чему-либо другому. Поэтому все те мнения относительно сущности музыки, которые покоятся на первобытном, некритическом отношении к ней, будут здесь лишь упомянуты. Это наивное отношение к музыке отчасти напоминает собой отношение первобытного человека к природе. На первобытный ум дикаря природа производит такое сложное впечатление, возбуждает в нем столько разнообразных чувств и мыслей, так поражает его фантазию, что он не в состоянии во всех этих впечатлениях разобраться, не знает, что приписать природе самой и что себе; поэтому он наделяет действительность такими качествами, какие ей вовсе не принадлежат, и самый простой физический факт старается понять как язык, на котором с ним разговаривает какой-нибудь злой или добрый дух, населяющий природу.

До некоторой степени подобное же впечатление производит музыка, даже в самых ее чистых видах (фуга, соната), на неопытного слушателя. Она возбуждает в нем столько разнообразных чувств, воспоминаний, образов, что слушатель на первых порах не в состоянии во всем этом разобраться, не знает, что он должен приписать музыке самой и что себе самому, и наделяет музыку совсем ей не принадлежащими чувствами, мыслями и образами.

Требуется значительный опыт самонаблюдения, чтобы прийти к критическому отношению к музыке, как к самостоятельному творчеству, которое надо понимать само по себе, отделив его как от мира внешних вещей, так и от внутренних душевных состояний, переживаемых человеком в обычной жизни.

В настоящей статье я и буду иметь в виду только музыку самое по себе, так называемую чистую или абсолютную музыку. Вопрос о соединении музыки с другими явлениями духа⁹ (главным образом с созерцанием) предполагаю рассмотреть в другое время и в другом сочинении. Здесь вопрос состоит не в том, с чем *соединима* музыка и к чему она *применима*, а в том, что такое музыка сама по себе.

На первых порах музыка сама по себе была понята весьма грубо, именно: ее прежде всего стали принимать за факт чисто физический, за простую комбинацию звуков как физических феноменов. Ошибочность такого поверхностного взгляда слишком очевидна¹⁰. Однако уже при этом воззрении ясно, что:

а) Музыкальные произведения, будучи просто комбинацией звуков, ни в каком случае не могут изображать каких-либо картин природы,

204

вообще каких-либо внешних явлений. Если музыка своими звуками и может чему-либо подражать, то только звукам же, т.е. звукам, уже имеющимся в природе (что иногда и бывает в музыке в качестве забавы). Изображать же звуками какие-либо зрительные образы (краски, формы) так же невозможно, как невозможно и ненужно обратное, посредством красок или линии изобразить музыкальные звуки. Отсюда непосредственно следует нелепость того специального направления в музыке, которое известно под названием «программной музыки»¹¹, в которой вся ее ценность сводится к тому, насколько она соответствует взятой программе, и которое, хотя и ничем, правда, не угрожает истинным и большим творческим музыкальным талантам, однако несомненно отвлекает в сторону от истинного пути всякого композитора, а тем более авторов еще неопытных и учащихся.

б) Музыка не может выражать тех чувств, которые необходимо связаны с известными представлениями. Это следует из предыдущего. Раз музыка не может выразить всех этих по ассоциации привходящих представлений (например, зрительных), то она не может выразить и чувств, без этих ассоциаций не существующих (таковы: чувства злобы, досады, любви, благодарности и др.).

с) Чувства, свободные от ассоциации, т.е. так называемые «жизненные настроения»: бодрое, угнетенное, нежное, возвышенное, веселое, мрачное и др., также не могут во всей своей конкретности быть выражены звуками, однако по своей динамике могут походить на музыкальные пьесы¹², т.е. быть также скоры или медленны, как эти последние, так же спокойны или бурны, постоянны или резко изменчивы и т.д. Поэтому возможны в музыке такие обозначения, как: *dolce rubato*, *appassionato* и пр. Однако надо заметить, что такое динамическое согласование чувства может быть не только с течением музыкальных звуков, но и с движением каких угодно предметов (так, несколько движущихся шаров могут с таким же успехом своей динамикой совпадать с течением человеческих чувств, т.е. двигаться нежно или энергично, бурно или спокойно, весело, возбужденно и пр.). Поэтому думать,

что главная задача музыки состоит в выражении этих чувств, этих жизненных настроений, — значит приписывать все очарование музыки той ее стороне (динамической), которая в совершенно равной мере может быть присуща нескольким движущимся предметам¹³.

II

Став на ту точку зрения, что музыка не должна вовсе стремиться ни к изображению внешнего мира, ни к выражению человеческих чувств или жизненных настроений, и решив раз и навсегда, что музыка имеет весь свой смысл в себе самой и должна действовать на слушателя помимо всяких ассоциаций с ее вещами¹⁴ и явлениями

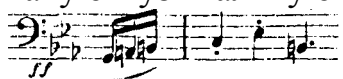
205

окружающей нас действительности, необходимо приходишь к вопросу: что же такое музыка сама по себе?

В этом отношении приведенный выше физический взгляд на музыку как на внешнее явление, как на комбинацию физических звуков (как бы эта комбинация ни была сложна и красива), оказывается слишком неудовлетворительным. «Мы, без сомнения, — говорит Шопенгауэр, — должны искать в музыке более чем *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*^{20*}, как определил ее Лейбниц, который тем не менее вполне был прав, поскольку имел в виду только ее непосредственное и внешнее значение, ее оболочку. Но если бы она не была ничем дальнейшим, то удовлетворение, ею доставляемое, походило бы на то, которое мы ощущаем при правильном разрешении арифметических задач, и не могло бы быть той внутренней радостью, с которой мы встречаем выражение сокровеннейшей глубины нашего существа»... («Мир как воля и представление»).

Такие сравнения, как калейдоскоп тонов, игра звуков или архитектура звуков, по отношению к музыке должны быть оставлены раз навсегда. Все эти сравнения страдают тем, что при этом музыка понимается как нечто неодушевленное, и остается непостижимым факт столь глубокого взаимодействия между звуками музыки и человеческой душой, остается непонятным, почему, слушая музыку, чувствуешь так глубоко в этих звуках душу ее автора, как бы отождествляя звуки с человеческой душой. Ничего подобного нет при созерцании архитектурного произведения, созерцании, при котором зритель отнюдь не сливается душой ни со зданием, ни с его автором, а смотрит на него как на внешний предмет, находящийся в пространстве и отличный от его «я». Конечно, художественное создание архитектуры есть продукт творческого духа, но, раз уже созданное, оно есть все же предмет неодушевленный, относящийся всецело к внешнему миру. Архитектурное произведение в его готовом виде как бы совершенно отрывается от человеческой души, его создавшей, и существует наряду со всеми прочими вещами внешнего мира. Бытие музыкальных произведений совсем иное: они вовсе не существуют во внешнем мире среди других предметов природы. Музыка в нашем сознании не относится нами во вне-

шний мир, а остается связанной с нашим «я». Достаточно себе представить такую музыкальную фразу, как, например,



чтобы протестовать против того, что эта фраза есть только акустическое явление, просто комбинация физических звуков. Для всякого музыканта она есть осколок музыкальной души Бетховена, не име-

206

ющий никакого отношения к миру физических явлений. В природе, конечно, возможны звуки какой угодно высоты и в какой угодно комбинации, но музыки в ней нет. Если принять за минимум музыки то, что музыканты называют «мотив», то здесь всего яснее видно, что он для нашего сознания есть нечто новое, самостоятельное и особенное, а не простая сумма или комбинация звуков или звуковых представлений... Здесь пока достаточно заметить, что уже мотив, как минимум музыки, является для музыкального сознания, как особое музыкальное настроение или особое *музыкальное чувство*[^].

Правда, уже Ганслик настаивал на одушевленности музыкальных ходов и фигур, но в данном случае только настаивать - недостаточно. Надо было объяснить, почему музыкальные тона одушевлены, какова эта одушевленность. Одушевленность же музыки, как ее понимает Ганслик, ничуть не больше одушевленности архитектуры, как продукта творческого духа, воздействующего на фантазию зрителя. Но по отношению к музыке такой одушевленности недостаточно. Надо показать, что музыка сама по себе есть нечто духовное, что звуки не только *воспринимаются* душой, но и идут из души.

Ведь и всякий внешний предмет, и явление связаны с человеческой душой в то время, как оно воспринимается ею в качестве ощущения и представления. Всякий звук, не только музыкальный, доходит до нашего сознания в момент восприятия. Но музыкальные звуки, т.е. музыка, имеют кроме этого еще совершенно иное отношение к душе. Конечно, когда мы слышим, т.е. воспринимаем, уже готовую музыку, она имеет доступ к нам в душу извне, через орган слуха. Но когда мы сами сочиняем? В этом случае звуки всплывают в нашем сознании, исходя из какой-то внутренней глубины, из глубины духа, а не через их восприятие. Музыка, которая рождается в голове композитора, сама по себе ни в каком смысле не есть *восприятие*. Но она и не есть просто представление. Всякий способный к самонаблюдению композитор может заметить, что в момент творчества музыка (мотив, музыкальная фраза) есть такое переживание, которое можно с тем же правом назвать музыкальным представлением, как и музыкальным чувством или волей. «Какое же это переживание?»

III

Раньше чем приступить к более подробному исследованию духовной сущности музыки и объяснить, каким образом звуки (тоны) музыки, как ее

материал, могут быть понимаемы с их духовной стороны, здесь будет не лишним рассмотреть спенсеровскую теорию происхождения музыки. В этой теории вопрос о природе музыки переходит на совершенно новую почву. Спенсер в первый раз посмотрел на музыку не с точки зрения субъекта, ее воспринимающего, а с точки зрения

207

субъекта, ее производящего, т.е. посмотрел на нее не как на объект слухового восприятия, а как на внутреннюю деятельность субъекта. Направ на этот метод, Спенсер все-таки до истинного понимания музыки не дошел, так как остановился на биологической стороне этого предмета, не позволившей ему подойти к духовной стороне музыки, и увлекся кажущейся возможностью оправдать своей теорией первобытный наивный взгляд на музыку как на язык чувств. Биологическая теория Спенсера состоит в следующем: первоначальный прототип всякой музыки есть пение, а это последнее надо рассматривать не как физические звуки, составляющие только внешний результат этого пения, но как физиологическую деятельность, как движение (главным образом, голосовых связок), биологически и роковым образом связанное с внутренними состояниями человека, т.е. с его чувствами и настроениями¹⁶. Таким образом, как будто снова и на новом основании возникает вопрос о выражении в музыке душевных движений, чувств и жизненных настроений. Однако хотя и нельзя отрицать того, что внутренние состояния, эмоции всегда необходимо связаны с известными движениями голосовых связок (и других частей тела), на чем и основывается выразительность последних, остается вопрос, может ли именно из этих необходимых движений голосовых связок получиться музыка (пение). А этот вопрос скорее всего надо решить отрицательно. Очевидно, пение может возникнуть только тогда, когда эти движения голоса становятся свободными, имеющими *сами в себе* известную законообразность, правильность и красоту (как их звуковой результат) и независимыми от переживаемых в жизни эмоций, которые всегда хаотичны и случайны, точно так же и танцы, как искусство, имеющее само в себе известную законосообразность и красоту формы, могут возникнуть только тогда, когда движения тела становятся, по крайней мере, несвязанными роковым и необходимым образом с течением внутренних чувств, переживаемых в жизни.

И это не может быть иначе, так как и танец, и музыка должны представлять из себя прежде всего художественную ценность, быть эстетичны, эстетически законообразны. Но такая эстетическая необходимость, однако, вовсе не всегда совпадает с необходимостью физической или биологической. Не все выразительные движения эстетичны. И даже более того, чтобы быть эстетическими или *художественно* необходимыми, эти движения должны, прежде всего, быть свободны от другой необходимости: физической, биологической или психологической. Но так как вся выразительность приводимых Спенсером движений голосовых связок и тела основывалась именно и исключительно на этой роковой, биологической связи с их

внутренними состояниями, то, следовательно, в искусстве, где все эти движения (как пение, так и танцы) свободны, они тем самым уже становятся *невыразительными* по существу.

208

Итак, соглашаясь со Спенсером в том, что музыку (пение) надо понимать как субъективную *деятельность*, надо, однако, признать, что это деятельность *свободная, произвольная и эстетически закономерная, не зависящая от переживаемых в жизни эмоций* и имеющая, как внешний результат, красоту звуковых форм.

На таком определении музыки все же остановиться нельзя, так как сюда не может быть отнесена инструментальная музыка, особенно высшие ее формы (соната). Нельзя понимать сонату или симфонию просто как подражание человеческому пению. Музыка в целом есть больше, чем только пение, входящее в нее лишь как составная часть. Но для того чтобы понять ее как субъективную деятельность духа, надо обратиться к более подробному рассмотрению сущности музыки и, главным образом, природы музыкальных звуков как основного материала музыки. Для этого надо будет коснуться таинственного процесса музыкального творчества, т.е. рассмотреть музыку, как она в первый раз является в душе композитора.

IV

Следующие в этой главе рассуждения представят из себя дальнейшее развитие некоторых мыслей, изложенных Шопенгауэром в работе «Мир как воля и представление». В своих рассуждениях о мире явлений Шопенгауэр исходит от «*представления*, как первого факта сознания, коего первая, существенная, основная форма состоит в распадении на объект и субъект», на Я и не-Я. Если это определение и было справедливым по отношению ко всем нашим представлениям, т.е. если представления в нашем сознании действительно распадаются на «я» и не-«я», т.е. проецируются, относятся во внешний мир, противопоставляясь нашему «я», как объект субъекту, то во всяком случае все это не относится к музыкальным представлениям, представлениям музыкальных звуков, которые в сознании музыканта отнюдь не распадаются на «я» и не «я». Для каждого человека, способного переживать музыкальные настроения, ясно, что музыка, которую он в данное время переживает (слушая, или исполняя ее, голосом или на инструменте, или же сочиняя ее), является в его сознании слитой с «я» и вовсе не относящейся к миру внешних явлений. Этим музыкальные представления существенно отличаются от прочих представлений, всегда относимых в нашем сознании в пространство, во внешний мир. Иначе говоря, это - не представления, а художественные образы.

Шопенгауэр, который вообще художественный образ, Платонову идею относил к миру представлений, не сделал для музыкальных представлений исключения из всех представлений, распадающихся на субъект и объект. Поэтому, несмотря на то что он единственный из всех верно и глубоко понял сущность музыки метафизически, как «не-

посредственную объективацию воли», как искусство, изображающее «ко всему в мире физическому— метафизическое, ко всякому явлению вещь в себе», он, однако, не показал, каким же образом возможно, что музыка, будучи все же звуками или звуковыми *представлениями*, не относится, однако, к «миру как *представление*», «совершенно от проявляющегося мира независима, прямо его игнорирует и могла бы, в известном смысле, даже если бы мира и вовсе не было, все-таки существовать, чего нельзя сказать о других искусствах» («Мир как воля...»).

Музыка, будучи звуковыми «представлениями», не имеет вовсе отношений к миру внешних явлений, так же, как и к миру чувств и настроений, переживаемых в конкретной обычной жизни, т.е. в жизни, связанной с существованием внешних вещей и явлений. Каким же образом это возможно? Но дело именно в том, что музыкальные «представления» (образы) в нашем сознании отличаются от всех прочих представлений тем, что они не относятся во внешний мир, а сливаются с Я. В этом отношении музыка до некоторой степени является как бы особым «живым звуковым телом», которое наподобие нашего конкретного тела в качестве представления в нашем сознании противопоставляется всем остальным представлениям, как представление, особенным образом связанное с нашими Я. Так же как движения нашего тела являются для нашего сознания и как представления и, с другой (внутренней) стороны, как воля¹⁷, так и музыка в нашем сознании является и как представление звуков, и как воля к звукам (музыкальная). Утверждая тождество нашей воли и нашего тела, Шопенгауэр полагал, что мы не можем познать волю иначе, как нераздельно с познанием тела. По отношению же к музыке можно было бы сказать, что мы не можем иметь музыкальные *представления* отдельно от музыкальной *воли*. Музыкальные представления для нашего сознания тождественны с музыкальной волей (*волей к звукам*). Иначе: они суть столько же представление, сколько воля. Шопенгауэр назвал *волю особым классом представлений*, причем утверждал совпадение объекта с субъектом (т.е. объект при этом переставал быть объектом) и такое совпадение назвал чудом ХССТ'Е^ОХЛУ. Это чудо находило свое наглядное подтверждение или объяснение в факте существования живого тела, тождество которого с волей он утверждал как особого рода философскую истину, не могущую быть доказанной, а лишь непосредственно усмотренной и найденной в сознании. Утверждая это тождество, Шопенгауэр считал тело «непосредственным объектом, объектизацией воли; называя музыку точно таким же термином «непосредственная объектизация воли», он, следовательно, также понимал ее по аналогии с телом. Однако если музыку и можно сравнивать с живым телом, то при этом надо иметь в виду, что тело, являясь, как это утверждает Шопенгауэр, для нашего сознания, с одной стороны, как воля, с другой — как представление, в качестве этого *последнего* относится всецело к физическому миру, существует в пространстве на-

ряду с другими телами, которые оно может вытеснять и которыми, в свою очередь, может быть вытесняемо по закону непроницаемости, вне которого оно не существует. Музыка же, будучи в той же мере волей, в коей мере и представлением, в качестве этого последнего, т.е. представления, вовсе не относится к физическому миру. Бытие музыкальных произведений отнюдь не физическое. Правда, звуки, которые мы слышим с эстрады во время исполнения музыкальных пьес, суть физические звуки, однако эти музыкальные пьесы существовали и до того, как их исполнили на эстраде, и будут существовать после их исполнения. Другими словами, их бытие вовсе не связано с физическими звуками.

Если по отношению ко всем вещам в природе и, в частности, по отношению к человеческому телу следует отличать просто представление от их бытия, как особенного представления, к которому присоединяется чувство или идея бытия, то по отношению к «музыкальному телу», т.е. к музыке, этого различия сделать невозможно. «Просто представление» (созерцание) музыкальной пьесы уже есть ее бытие, меж тем как «просто-представление» нескольких талеров, как это совершенно справедливо говорят, еще не есть их бытие в действительности.

Таким образом, музыкальные представления должны быть выделены из всех прочих. Они суть столько же представления, сколько и воля; так же, как музыкальная воля есть столько же воля, сколько представление. Иначе: музыку можно совершенно с равным правом рассматривать и как объективированную музыкальную волю, и как субъективированное музыкальное представление (образ).

Так, для всякого *слушающего* музыку, исполняемую другим лицом, звуковые представления, т.е. представления физических звуков, должны *субъективироваться*, звуки музыки должны перестать быть внешними, представления должны сделаться волей¹⁸.

С другой стороны, для *исполнителя* музыкального произведения на каком-нибудь инструменте музыка, как музыкальная воля, должна *объективироваться*, музыкальные звуки должны сделаться *физическими*¹⁹. Музыкальная воля должна получить свое объективное воплощение в физических звуках. Однако музыка сама по себе не есть ни исключительно субъективация представлений, ни объективация воли, а, как уже выше было раз сказано, она есть столько же воля, сколько представление (образ). В таком виде она появляется в первый раз в голове композитора. Итак, возникновение музыкальной фразы в голове ее автора состоит в том, что он в одно и то же время начинает ее и представлять (созерцать) и внутренне петь, т.е. переживать ее как волю к звукам, как музыкальное настроение.

Так как термин «*музыкальное настроение*», обозначающее особое, преображенное состояние воли (именно: волю к звукам), при котором в сознании отсутствует различие между Я и не Я, встречался здесь неоднократно, то для большего уяснения его, как осо-

Философия музыки

бого состояния воли, будет нелишним сопоставить его с другими настроениями, тоже как особым состоянием воли. Хотя в действительности, быть может, ни одно из этих настроений не бывает в сознании отдельно от остальных, однако отвлеченно их можно рассматривать отдельно друг от друга, чтобы лучше показать, в каком отношении они находятся к воле²⁰.

При этом уже упоминавшееся раньше *конкретно-жизненное настроение*, т.е. настроение физической жизни, можно рассматривать как волю к власти над физическим объектом.

Настроение *созерцательное* можно рассматривать как безвольное состояние; если при этом и существует в сознании различие между Я и не Я, то меж ними не бывает деятельного отношения.

Настроение опьянения, — как такое состояние, при котором в сознании нет границ между Я и не Я (общая черта с музыкальным настроением), воля хотя и присутствует, но не обращена на определенные предметы физического мира, а сливается с первобытным хаосом.

Близко к музыкальному настроению — *танцевальное настроение*, при котором (как это бывает в танцевальном экстазе дервишей) также теряется граница между субъективным и объективным. Воля при этом направлена не на внешние предметы, а на движения тела сами по себе.

Как музыкальное настроение есть основа для музыки, как искусства, так танцевальное для танцев, созерцательное для всех остальных искусств (кроме лирической поэзии).

Из всех искусств только музыка, как не имеющая никакого отношения к феноменальному миру, может быть названа искусством творческим по преимуществу. Все остальные искусства (за исключением, отчасти, изящной литературы) так или иначе повторяют уже сотворенный мир, значит, не творят в строгом смысле слова. Даже архитектура, которую в таких случаях обыкновенно сравнивают с музыкой, все же имеет отношение, хотя и не к современному, но к первобытному миру, с его массами, тяжестью, косностью, протяженностью частей, что она и повторяет в своих заданиях. Чистое творчество для человека может быть только актом чистой же воли. Раз фактор творчества не чистая воля, а воображение, созерцание или представление (например, зрительное), то его результат будет неизбежно повторением уже сотворенного внешнего мира: всякое такое представление или созерцание уже относится к внешнему миру.

Но уже выше достаточно выяснилось, что музыкальные образы (представления) к внешнему миру вовсе не относятся. Это — представления *творческие* по преимуществу. Сочиняя, композитор выходит душой из пределов феноменального мира в «транс», как выражаются музыканты.

жизненное настроение может быть предметом психологического исследования. Все остальные настроения, которые можно назвать настроениями *мистическими*, не могут быть вовсе предметом психологии. Они стоят на границе психологического и трансцендентного. Доходя до экстаза (плясового, религиозного, созерцательного), они вовсе выходят из области психологии.

В этом отношении и «музыкальное настроение», *воля к звукам*, есть состояние, вовсе недоступное психологическому пониманию. Это состояние мистическое. Музыка, как результат этого состояния, в своей сущности должна быть отнесена к области трансцендентного.

Возвращаясь теперь значительно назад, можно видеть, что Спенсер сделал большой шаг вперед, когда стал рассматривать пение не как явление просто физическое, не как физические звуки (колебание воздуха), а как биологическое явление, как действие живого тела.

Если даже рассматривать не человеческое пение, а пение птиц, то уже здесь необходимо отличать его от простых звуков в природе (грома, шума). Физические звуки и здесь, конечно, присутствуют, жизненные явления, происходящие в теле соловья, распространяются во внешнюю среду в виде воздушных колебаний, в виде акустических явлений, т.е. в виде явлений низшего порядка сравнительно с процессом пения, но существенное в этом новом явлении — это именно его биологическая сторона. Рассматривать пение соловья только физически — значит упускать самое главное, то новое, что есть в этом явлении сравнительно с просто физическими звуками.

Но мы видели, что и биологическое понимание музыки, достаточное по отношению к пению птиц, недостаточно по отношению к человеческой музыке.

Высшие формы инструментальной музыки отнюдь и никоим образом нельзя рассматривать как состояния, происходящие с телом человека. Музыка как искусство выше, чем только биологическое явление, хотя она, в частности, и проявляется в виде пения как физиологического процесса, т.е. явления сравнительно низшего порядка.

С внутренней, духовной стороны человеческое пение должно быть понято как *воля*²¹ (к звукам).

Воля же к звукам, как уже было показано, есть в то же время и представление звуков, т.е. музыкальное представление (созерцание).

Однако эти музыкальные «представления» (образы) не похожи на прочие представления, с которыми имеет дело психология. Всякое такое представление есть представление *чего-нибудь* находящегося в пространстве, во внешнем мире в противоположность нашему внутреннему миру. Музыкальные же представления не относятся ни к

213

тому, ни к другому миру, они не распадаются на Я и не Я. Это - особого рода образы. Музыкальные представления могут быть названы *трансцендентными* в отличие от психологических. Это — как бы созерцание

вещи в себе.

Таким образом, музыка должна быть перенесена из психологической области (представлений) в области еще более высшего порядка — в сферу эстетического бытия.

Когда физики, или биологи, или даже психологи пытались объяснить, что такое музыка, и каждый это выражал в свойственных ему терминах физики, биологии или психологии, то получались большей частью одни фразы или ничего не объясняющие аналогии; все они перепрыгивали через самую музыку, не касаясь самого существенного в ней, и описывали при этом вместо музыки одни — просто физические звуки, другие — биологические процессы в живом теле поющего, третьи — чувства и настроения, переживаемые в жизни и ничего общего с музыкой не имеющие. Музыка, таким образом, поочередно переходила из одного царства природы в другое, от простых физических явлений в воздушной среде до психологических состояний человека, и все при этом низводили ее до степени своего понимания.

VI

В процессе музыкального творчества, так же, как, вероятно, и во всяком другом художественном творчестве, можно отличать два его момента или вида. Это, во-первых, так называемое музыкальное вдохновение и, во-вторых, собственно творческая работа. При этом следует, конечно, понимать, что существенной разницы между этими двумя видами творчества нет. В том и другом виде музыкальное творчество есть процесс настолько таинственный, что он не может быть ни ясно описан, ни тем более объяснен естественно-научно, так как к нему вовсе не применима категория причинности. Ни одно музыкальное произведение во всей своей конкретности не может быть заранее предсказано как необходимое следствие предыдущих ему условий²². Однако каждый композитор по собственному опыту отличает то острое состояние вдохновения, когда в голову помимо сознательных усилий является готовая, не требующая никаких усовершенствований, музыкальная фраза или мотив, то, что музыканты называют темой или музыкальным эмбрионом, в котором, как в зерне, уже заложены и даны все органы и части будущего музыкального тела.

Затем творчество продолжается в виде иногда тихой, иногда бурной работы духа, которая, хотя и следует, в конце концов, высшим и совершенно недоступным человеческому пониманию законам творчества, берущим начало из тех же духовных бездн, благодаря которым

214

возможно и вдохновение, однако для самого композитора эта работа является свободной, требующей произвольных усилий. Никогда этот процесс не бывает холодно-рассудочным: то, что творится здесь волей, никогда не бывает ранее в чистом представлении. В этом отношении музыкальное творчество бесцельно. Процесс совершается так же, как растет дерево из зерна. Такова естественная музыкальная жизнь, чудесное зачатие которой

есть музыкальное вдохновение.

Перед наступлением вдохновения композитора большей частью охватывает какое-то внутреннее горение. Еще ни одной музыкальной фразы не явилось, звуков еще нет, а душа уже полна какого-то восторга. Это состояние еще не есть собственно музыкальное настроение, это род опьянения, имеющего с музыкальным настроением общее только то, что при этом уничтожается в сознании граница между «я» и не «я», художник «освобождается» (как об этом говорит Ницше)²² от своего индивидуального, конкретного «я». При этом воля его сливается с «первобытно единым». Однако это чистое «дионисийское» состояние не может быть целью для композитора. Эти чары хаоса его не удовлетворяют, это состояние есть только преддверие к следующему, высшему. Композитор начинает искать звуки, ждать вдохновения, того высшего состояния, когда в голове его из этого хаоса является кристаллизованная музыкальная Фраза. Она появляется как бы в ответ на предшествующее ей томление и ожидание. Часто это томление остается бесплодным, вдохновение так и не является, процесс не приходит к своей конечной цели. В таких случаях многим кажется, что композитору не удалось лишь выразить те чувства или мысли, которые у него уже имелись в наличности; музыка при этом, значит, понимается людьми, от творчества в стороне находящимися, только как средство выразить тот хаос, который ей предшествовал. Дело же обстоит как раз наоборот. Не музыка является средством выразить ей предшествующее низшее состояние, а это предшествующее хаотическое состояние стремится к своему завершению, к кристаллизованной музыке, как своей конечной цели.

Вдохновение есть состояние творческое, и в результате его должна получиться действительность. Но, как говорили еще средневековые философы: хаос еще действительности не составляет. Действительность всегда определена и имеет форму. Форма — принцип определенности и бытия. Для того чтобы музыка получила бытие, она должна кристаллизироваться в закономерной Форме. Иначе говоря, музыкальное творчество, кроме бога Диониса (если придерживаться этих имен), требует участия бога Аполлона, бога правильной, красивой внешней формы. Музыка, следовательно, есть более чем музыкальная воля, более чем просто музыкальное горение, но вместе с тем и более чем одна красота внешней формы, т.е. более чем физическая красота; в ней должно быть совмещение музыкального горения с красотой формы; *музыкальная воля сама должна стать художественной,*

215

прекрасной. Музыкальная красота, таким образом, есть красота духовная. Однако это соединение Аполлона и Диониса в музыке не может быть самопроизвольно. Дионис, как бог, разрушающий всякие преграды и формы, сам не может протянуть руку Аполлону, согласие их должно быть установлено свыше. Таким образом, для музыкального творчества, кроме бога Диониса и бога Аполлона, требуется *третий, высший бог,*

устанавливающий их примирение, т.е. устанавливающий *духовную* красоту. Этот третий бог и есть бог музыки как искусства — то высшее начало, благодаря которому возможно музыкальное вдохновенное творчество.

Этому, конечно, не противоречит рассудочная преднамеренная работа учащихся по композиции, которые должны усвоить те формы, в которых самопроизвольно и естественно кристаллизовалась музыкальная жизнь композиторов прошлого, они должны сообразно этим формам воспитать собственную музыкальную волю, так как это единственный путь, которым совершается преемственность²³ музыкального творчества. Как творения музыкальных гениев обязаны своей правильностью и красотой высшей силой, их вдохновляющей, так правильность ученических работ достигается благодаря школе.

Выше было сказано, что музыкальное тело отличается от живого человеческого тела тем, что оно вовсе не относится к физическому миру. Это чисто духовное бытие как бы трансцендентное продолжение человеческого тела. Это — жизнь сверхчеловеческая. Здесь можно прибавить, что это бытие, кроме того, общее для всех (по крайней мере музыкальных людей). «Музыкальное тело» — общее тело всем, способным чувствовать музыку. Музыка их зовет от конкретной, физической жизни — к другой, высшей жизни чистого духа, которая должна быть так же прекрасна и вечна, как прекрасны и вечны высшие создания музыкального искусства.

Примечания

¹ В последнее время стали с доверием относиться к немецкой психологической школе, придающей особое значение экспериментально-психологическим исследованиям в области вопросов музыкальной эстетики. Однако труды этой школы ни на шаг не продвинули решения основной антиномии музыкальной эстетики. Психологическая школа (Штумпф) исследует, главным образом, *восприятия* музыкальных звуков. Спрашивается, где же следует видеть здесь музыку: в способе ли восприятия звуков или же в объекте этих восприятий, в том, что здесь воспринимается? Конечно, для того, чтобы возможно было воспринимать музыку, она должна быть предварительно сотворена и, значит, уже существовать. Но в каком же смысле она может существовать до ее восприятия: как факт ли внутреннего душевного мира (чувства, желания) или как факт внешнего мира (физические звуки)? Этой антиномии психологическая школа открыто даже не касается. Однако эксперименты ее поставлены так, как будто она косвенно присоединяется к физическому ее решению, так как дей-

216

К. Эйгес. Очерки по философии музыки

ствительно воспринимать посредством органов чувств можно только внешние, физические явления. Относительно этих экспериментально-психологических исследований речь более подробно будет идти в одной из следующих статей, в связи с вопросом, применимы ли (как это полагают новейшие «психологи») естественно-научные методы исследования к эстетическим «явлениям», к искусству.

² В своих размышлениях о музыке Спенсер весьма удачно принял за образец ее пение, напев. Но почему-то он придал главное значение самому второстепенному моменту, тому физиологическому мосту, который соединяет две самые ценные стороны напева — звуки и внутреннюю душу их, и определил музыку как движение тела (голосовых связок). Движение тела — второстепенный момент для музыки, оно

составляет все существенное для другого искусства, танца, о чем речь впереди.

³ Смотри об этом ст. «Музыка и эстетика».

⁴ Здесь, как и везде дальше, под словом «наука» разумеется только *естественная наука*. Для тех, кто делит науки на *естественные и исторические* (как Рик-керт), должно быть ясно, что тут речь идет не об истории какого-либо искусства, а именно о науках, старающихся понять *природу искусства вообще* (т.е. понять искусство как часть природы) или *объяснить* данное произведение искусства *естественно-научно* — механически, физически или психологически.

⁵ Я не стану здесь останавливаться на отдельных примерах такого естественно-научного отношения к музыке. Таковы, например, старания немецких ученых (Мах, Штумпф) во что бы то ни стало объяснить научно «явления» консонанса и диссонанса — старания, заранее обреченные на неудачу. Основная ошибка здесь та, что к понятию консонанса вовсе некстати применяется метод естественно-научный. Консонанс и диссонанс — не явление (физическое или психическое), а эстетическая оценка (музыкальная) интервала. Поэтому сами эти понятия (консонанса и диссонанса) не суть вовсе естественно-научные понятия.

Известный теоретик музыки и педагог Гуго Риман убедился в несостоятельности объяснений многих «музыкальных явлений», предложенных со стороны математики, физики и физиологии (например, относительно минорного аккорда, консонанса и диссонанса и пр.). Однако он делает исключение для психологической школы и не потерял веры в пригодность вообще естественно-научного метода в применении к музыке. «Музыкальные ученые», «музыкальная наука» и «научное обоснование теории музыки» внушают ему уважение. Можно с уверенностью сказать, что такое доверие Римана к психологической школе лишь временно. Рано или поздно придется убедиться в том, что музыка может допустить к себе только одно отношение — эстетическое, и что теория музыки, как нормативная или педагогическая дисциплина, не может опираться на данные естественных наук (хотя бы психологии) и основывается только на художественном опыте — на практике прошлых поколений музыкантов.

⁶ Весь риск подобного рода задачи после стольких безуспешных попыток в течение нескольких столетий определить, что такое красота, создал и Вл.Соловьев, когда в «Критике отвлеченных начал» он приступал к определению ее и других «великих неизвестных» (Истины, Добра), надеясь на коренное изменение метода. Однако и Вл.Соловьев в этом вопросе все же находился тогда на ложном пути, намереваясь, как и другие, определить понятие «красоты» так, чтобы получить логический критерий, по которому можно было бы

217

Философия музыки

судить о красоте в каждом отдельном случае. Это, впрочем, не помешало ему в позднейших статьях об искусстве ближе всех других русских эстетиков подойти к сущности красоты и вовсе не в таком смысле, как это предполагалось в «Критике отвлеченных начал».

⁷ Все вышесказанное, думаю, не может подать достаточного повода приписать мне желание умалить значение науки вообще. Перед подлинными науками — изучают они движения светил небесных или явления в живой или мертвой природе на земле до психологии включительно — можно только преклоняться. Но чтобы какая бы то ни была наука (будь то психология) могла бы понять или объяснить, что такое искусство, красота и пр., — это только воображение психологов-эстетиков. «Нет и не может быть науки об искусстве», возможна лишь художественная критика, говорил Кант. По отношению к экспериментально-психологической эстетике уместны бы могли быть шуточные слова А. Чехова: «Не дело психологов понимать то, чего они не понимают».

⁸ По поводу моего различения высшей и низшей красоты — красоты в искусстве и красоты в жизни вне искусства — мне неоднократно приходилось выслушивать возражения, основанные, несомненно, на недостаточной продуманности, на неполном

углублении в эту мысль. Подобное употребление одного и того же термина в его высшем и низшем смысле возможно не только по отношению к красоте. Так, всякий отличает или, по крайней мере, должен отличать ту единую истину, которая как трансцендентальная идея или ценность составляет высшую цель всякого бескорыстного стремления к знанию, — от «тьмы» тех «низких истин», которыми мы окружены в повседневной жизни или, иначе, от истины, как логического понятия (весьма просто определяемого как суждение, удовлетворяющее нашему всегда относительному познанию). Точно так же и понятие Добра или Блага применяется в морали совсем в другом, а именно, в высшем смысле сравнительно с тем, какой оно имеет в жизни или в политической экономии.

⁹ Сюда относится, во-первых, вся вокальная музыка, где она соединяется с текстом, затем музыка, поскольку она соединяется с драмой, с танцами, с зрительными образами декорации и пр. и пр.

¹⁰ Это воззрение на музыку прежде всего, кажется, возникло у математиков и физиков; позже физиологи, воспринявшие такое отношение к музыке, также прилежно стали изучать орган слуха, как раньше физики прилежно исследовали музыку акустически, причем и те и другие надеялись этим путем ближе подойти к музыкальному искусству и понять музыку, так сказать, научно (как будто это очень лестно для искусства). Большинство современных психологов везде, где они касаются музыки, имеют в виду лишь ее физическую сторону, т.е. физические звуки, восприятия которых она исследует так же, как восприятия всех прочих физических явлений. Из музыкальных критиков в первый раз подробно развил такое отношение к музыке, как внешнему явлению, Ганслик в книге «О музыкально прекрасном».

Заслуга Ганслика при этом была в том, что он весьма остроумно критиковал первобытный взгляд на музыку, и тем вызвал в публике и среди музыкантов интерес к вопросам музыкальной философии.

¹¹ О программной музыке см. у Ницше в «Происхождении трагедии» и у Шопенгауэра в работе «Мир как воля и представление». Оба эти сочинения, ка-

218
К. Эйгес. Очерки по философии музыки

жется, лучшие из всего, что до сих пор написано об отношении музыки к миру явлений.

¹² «...Музыкальные настроения могут в некотором отношении совпадать или согласоваться с настроениями, в жизни возможными и без влияния музыки» (Фехнер «Vorschule der Aesthetik»).

¹³ Об отношении музыки к человеческим чувствам или настроению см. у Ганслика в упомянутом выше сочинении.

¹⁴ «...Как бы много представлений и воспоминаний, находящихся вне музыки, ни было связано с ней, они все же остаются чем-то второстепенным по отношению к существенному действию музыки...» (Фехнер).

¹⁵ Для того чтобы физические звуки одного мотива вызвали в душе, способной к переживанию музыкального настроения, это особое музыкальное чувство данного мотива, требуется прежде всего определенное до чрезвычайной точности их отношение между собой, т.е. очень точное его исполнение.

¹⁶ «Вся музыка, — пишет Спенсер, — была первоначально вокальной, все вокальные звуки производятся действием известных мускулов. Эти мускулы... побуждаются к сокращению приятными или тягостными чувствами. И поэтому-то чувства выражаются звуками так же, как и движениями. Поэтому и барбоска одновременно лает и прыгает, когда его спускают с цепи; поэтому и кошка мурлычет и выпрямляет хвост, а канарейка чирикает и порхает. Поэтому и разъяренный лев ревет, ударяя себя хвостом... Поэтому и изуверченное животное не только мечется, но и воет. По той же причине и в человеке телесное страдание выражается не только судорожными движениями, но и криками и стонами, — от того-то в гневе, страхе, горе телодвижения

сопровождаются воплями... Итак, мы имеем здесь принцип, лежащий в основе всех вокальных явлений, включая сюда и явления вокальной музыки, а следовательно, и музыки вообще!» (Г.Спенсер. Происхождение и деятельность музыки). Поразительно, с каким легкомыслием (объяснимым только тем неуважением к искусству, которое было распространено в то время в обществе и, в особенности, в среде ученых-естествоиспытателей) сделал Спенсер свое внезапное заключение о сущности музыки, исходя из вышеприведенных фактов. Казалось бы, что из всех этих фактов можно было сделать только вывод противоположный, а именно: так как под влиянием всех таких эмоций, страстей, ощущений — приятных и неприятных — собаки воют и лают (а не поют), львы не поют, а рычат, и люди, страдая, издают вопли и ужасные крики, то, значит, надо искать каких-либо иных объяснений происхождения и сущности пения и музыки вообще. Ведь и по отношению к так называемым певчим птицам мы очень строго различаем те звуки, какие они рефлекторно и с «роковой необходимостью» издают под влиянием внешних раздражений (страха, гнева, боли), от их пения, когда они среди ночной тишины воздают «хвалу Богу и природе», свободно изливая в свободных звуках свои совершенно особенные (не связанные с органическими чувствами) художественные настроения, свое восхищение перед красотой природы и жизни.

¹⁷ Акт воли, говорит Шопенгауэр, и действие тела... — одно и то же, только данное совершенно различными способами: раз совершенно непосредственно, и другой в воззрении для рассудка... Действие тела не что иное, как объективированный, т.е. выступивший в поле зрения акт воли. Кн. 2. Мир как воля § 18. С. 105).

219

Философия музыки

¹⁸ Даже музыкально развитый человек, часто слушая или проигрывая в первый раз новую музыкальную вещь, не испытывает при этом собственно музыкального настроения, звуки музыки для него остаются только представлениями, не делаясь волей, и только впоследствии переживаются совершенно иначе, как музыкальное чувство, как воля (к звукам).

¹⁹ Весь секрет исполнения музыкальных произведений на инструменте состоит в том, что исполнитель, например пианист, должен в один и тот же момент и слышать те физические звуки, которые у него являются под пальцами, и точно такими же их переживать в качестве музыкального настроения, т.е. как представление звуков и как волю к звукам. Всякий, кто приступает к исполнению музыкальной пьесы (например, на фортепиано), должен забыть о мире физических вещей и явлений природы, забыть все идеи, большие и малые, и все чувства и настроения, переживаемые в *конкретной жизни*, и сосредоточить все свое сознание, представление и волю на одних звуках.

²⁰ Термин «музыкальное настроение» встречается и у Фехнера в цитированном выше сочинении, однако он обозначает им не волевое состояние, не волю к звукам, а те виды и стороны впечатления от музыки, которые зависят от динамической стороны. Фехнер, таким образом, так же как и все другие исследователи этого предмета, рассматривал музыку как готовый объект восприятия, а не как субъективную деятельность творческого духа, не как состояние воли.

²¹ В главе, посвященной рассмотрению Спенсерового понимания сущности музыки, было показано, что пение, если его рассматривать как движение живого тела (главным образом, голосовых связок), должно быть понимаемо как движение свободное, не связанное роковым образом с переживаемыми в жизни эмоциями. Здесь пение (и вся музыка), рассматриваемое с внутренней, духовной стороны как воля к звукам, должно быть также понимаемо как свободная воля к звукам. При этом само собой разумеется, что утверждаемая здесь свобода воли (музыкальной) не имеет абсолютного значения. Другими словами, музыкальная воля, как воля эстетическая, свободна от механической, биологической и даже психологической необходимости. Относительно же зависимости ее от трансцендентного (эстетическая необходимость) речь будет в следующей главе, посвященной музыкальному вдохновению.

²² Предсказать новую, еще не существовавшую симфонию — значило бы все равно, что сочинить ее.

²³ Музыкальная жизнь в известном смысле так же преемственна, как и жизнь конкретная. Как в обыкновенной жизни ни одно живое существо не появляется на свет иначе, как родившись от себе подобного, так и всякий композитор рождается от другого композитора: до некоторой степени можно даже установить, что от Филиппа Эм.Баха и произошли Гайдн, Моцарт, от Моцарта (а может быть, и от Гайдна) произошел Бетховен. От этого последнего произошел Шуман, а может быть, и Вагнер. Грига, кажется, можно считать сыном Шумана, то же можно сказать и про Чайковского. Все композиторы составляют, таким образом, как бы различные поколения одной и той же семьи. Из этого следует, что жить истинно музыкально творческой жизнью суждено весьма немногим, что никакой труд, никакие усилия воли недостаточны для того, чтобы наследовать музыкальное творчество и войти в семью композиторов, так же как не во власти людей выбирать себе по собственному вкусу родителей. То и другое должно быть предопределено самой судьбой. Из этого еще возможен следующий вывод: так же как в конкретной жизни не было еще

220

К. Эйгес. Очерки по философии музыки

примера, чтобы кто-нибудь родился от своего деда или прадеда, так в настоящее время невозможно композитору родиться от таких предков, как Моцарт или Бетховен. Если в ученические годы в школе необходимо пройти тот путь, которым развивалась музыкально-историческая жизнь, так же как зародышу в утробе матери необходимо пройти все ступени биологического развития, то уже прошедшему этот путь композитору продолжать сознательно всю жизнь «сидеть исключительно на старых мастерах» — значит обречь себя на то, чтобы никогда не родиться.

Комментарии

Печатается по изд.: *Эйгес К. Очерки по философии музыки*. Кн. I. 3-е изд. М., 1921.63с. Константин Романович Эйгес (1875—1950) — композитор, пианист и педагог, музыковед и музыкальный критик.

^{1*} Ларош Герман Августович (1845—1904) — музыкальный критик, проф. Московской и Петербургской консерваторий (где вел курсы истории и теории музыки). Осн. издания его сочинений: «Музыкально-критические статьи». СПб., 1896; «Собрание музыкальных и критических статей». Т. 1—2. М., 1913— 1924; «Избранные статьи о Глинке». М., 1953.

^{2*} В книге «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше писал: «...Существует либо александрийская, либо эллинская, либо буддийская культура. Весь современный нам мир бьется в сетях александрийской культуры и признает ее за идеал вооруженного высшими силами познания, работающего на службе у науки теоретического человека, первообразом и родоначальником которого является Сократ» (*Ницше Ф. Сочинения в 2-х тт. М., 1990. Т. I. С. 126*).

^{3*} «...Музыка, — пишет А. Шопенгауэр, — обходя идеи и будучи независима также от явленного мира, полностью этот мир игнорирует и могла бы в известной степени существовать, даже если бы мира вообще не было, чего о других искусствах сказать нельзя» (*Шопенгауэр А. О четверояком корне... Мир как воля и представление. Т. I. Критика кантовской философии. М., 1993. С. 366.* ⁴ «...Лишь когда дух науки дойдет до своих границ и его притязание на универсальное значение будет опровергнуто указанием на наличность этих границ, можно будет надеяться на возрождение трагедии; символом каковой формы культуры мы могли бы счесть отдавшегося музыке Сократа...» (*Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. I. С. 123*).

^{5*} «Не существует науки о прекрасном, есть только критика прекрасного...» (*Кант И. Критика способности суждения. М., 1994. С. 177*). ^{6'} По преимуществу (фр.).

" Ганслик Эдуард (1825-1904) - австрийский музыкальный критик; его трактат «О

музыкально прекрасном» был издан в 1854 г. (рус. перевод: М., 1895). ^{8<} См.: Кант И. Критика способности суждения. М., 1994. С. 176. »* Там же. С. 185.

^{10*} Ярошевский А.А. (1863—1910) — пианист, проф. Московской консерватории. ^{п<} См.: Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 192-193. ^{12>} Риккерт Генрих (1863-1936) - немецкий философ, глава Баденской школы неокантианцев. См. его сочинения, переведенные на русский язык: Границы естественно-научного образования понятий. СПб., 1903; Предмет познания Киев, 1904; Науки о природе и о культуре. СПб., 1911; М., 1998.

221

Философия музыки

^{13'} Гюйо Жан Мари (1854—1888) — французский философ-позитивист, автор книги «Проблемы эстетики».

^{14'} Тэн Ипполит (1828-1893) - французский философ и литературно-художественный критик, основоположник культурно-исторической школы. Его определения искусства см.: Тэн И. Философия искусства. М., 1933. С. 9—24. ^{15>} См. статьи В.С. Соловьева «Красота и природа» и «Общий смысл искусства» (Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2). ^{16<} См.: Платон. Собр. соч. М., 1993. Т. 2. С. 89-90.

^{'''} Genus proximum (лат.) — ближайший род: непосредственно более широкий класс предметов, в который в качестве вида входит рассматриваемый предмет.

Differencia specifica (лат.) — специфическое (видовое) отличие: признак, отличающий предметы одного вида от предметов других видов, входящих в один и тот же род.

^{18<} Заключительная строфа стихотворения М.Ю. Лермонтова «Ангел» (1831). См.: Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., 1986. Т. I. С. 263. ^{''*} Слова «поэта» из стихотворения А.С. Пушкина «Герой» (1830)

Тьмы низких истин мне дороже

Нас возвышающий обман...

(Пушкин А.С. Собр. соч.: В Ют. М., 1981. Т. II. С. 192)

^{м*} Цитата из §52 указанного трактата А. Шопенгауэра. Перевод определения Лейбница (лат.): «Скрытое арифметическое упражнение души, не способной себя вычислить» (Leibnitii epistolae. Collectio Kortholti. Sp. 154). ^{21*} По преимуществу (греч.).

^{22°} См.: «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше. Нижеследующие рассуждения К. Эйгеса об Аполлоне и Дионисе основаны на концепции Ф. Ницше.