

**ИСТОКИ УМОЛЧАНИЯ  
ЧУВСТВЕННО-ТЕЛЕСНОГО НАЧАЛА В  
МУЗЫКЕ: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ  
Г.В.Ф. ГЕГЕЛЯ И А. ШОПЕНГАУЭРА**

**О.Н. Полтавцева**

Данная статья представляет собой обращение к классическим философским текстам о музыке. Необходимость такого обращения не является еще одним «очередным» перечитыванием уже отрефлектированного и изученного историками философии материала, но продиктована вполне определенной исследовательской позицией — взглядом на музыку как на искусство, являющее уникальный эстетический феномен бытия человеческой чувственности. Такой взгляд имеет как «внутренние», так и «внешние» основания. К первым относится та имманентная ситуация погруженности в искусство, которая открывает очевидность телесного присутствия человека в музыке, будь то исполнение, восприятие либо сочинение музыкального произведения. Ко вторым, «внешним» — та эпистемологическая ситуация, которая характеризует состояние современного философского знания и позволяет методологически и тематически концептуализировать означенную феноменальную очевидность. Мы имеем в виду, в частности, «телесный поворот», происшедший в середине XX в., и приведший к появлению новых, ранее «закрытых» для метафизического дискурса ареалов, связанных с исследованием проблемы телесности в различных социокультурных контекстах. «Телесность» стала зоной особого внимания в современной западной социальной философии («политический захват тела» М. Фуко, «тело без органов» и тело как «машина желаний» Ж. Делеза и др.), заняла прочное место в трудах по фи-

лософской антропологии и эстетике. Сегодня также можно говорить о создании целого корпуса трудов по данной тематике в украинской философии: «современный дискурс тела», его социальные и культур-образующие практики стали предметом анализа отечественных исследователей О. Гомилко, В. Гусаченко, Л. Газнюк и др., предлагающих собственные концепции и направления.

Однако несмотря на то, что «новое открытие тела» сегодня воспринимается как почти свершившийся переход в традицию, оно все еще остается чуждым опыту современной философской рефлексии о музыке. Причиной игнорирования телесной стороны музыкальной феноменальности, на наш взгляд, является общее для классических и неклассических концепций понимание музыки в, казалось бы, раз и навсегда установленном бестелесном ключе, жесткое закрепление за ней сферы души, духа. Метафизическая установка на «рассмотрение музыки абсолютным образом» детерминирует ту решающую тенденцию в философии и эстетике, которая, словами Ф. Ницше, «зарывает» музыку «в песок небесных истин» и, тем самым, узаконивает своего рода музыкальную «идеологию», апеллирующую не к звучащему и воспринимаемому феномену музыкального становления, но скорее, к музыке «в идее», находящейся за и после непосредственно данного. Цель данной статьи — показать философские истоки означенного «умолчания» тела в музыке, определившие ее понимание вплоть до сегодняшнего дня в так называемом бестелесном ключе. Анализ философских текстов Г.В.Ф. Гегеля и А. Шопенгауэра призван содержательно раскрыть наше намерение. Несмотря на то, что философские картины мира обоих мыслителей радикально различны, как различны и их оценки эстетической значимости музыки, мы усматриваем в их музыкальной эстетике две общие черты: концептуализацию душевности и нивелирование чувственного начала. Несомненно, столь определенную метафизическую тональность можно обнаружить не только у Г.В.Ф. Гегеля и А. Шопенгауэра. Не менее показательными могут быть, например, онтологически-космологические концепции музыки. Это, конечно, пифагорейская традиция (именно пифагорейцам принадлежит авторство константы «музыка-душа») и тесно связанная с ней концепция Ф.В.Й. Шеллинга. Однако наш выбор обусловлен и интересен тем, что в текстах Гегеля и Шопенгауэра помимо постулируемой связи «музыка-душа» существует так называемая «тенивая» сторона, выявление которой позволит утверждать, что даже столь бескомпромиссные, системные и строго заданные философские подходы не могут, пусть и неявно, обойти телесную компоненту музыкального искус-

ства. Более того, гегелевский текст в этом смысле более «открыт», нежели шопенгауэровский. Именно этим объясняется избранный порядок анализа: от Шопенгауэра к Гегелю, который обусловлен не хронологическим следованием, но степенью «антропологичности» их философской картины музыкального искусства.

Интерпретация музыки Шопенгауэром получила весьма противоречивые оценки в музыкальном и философском мире. Согласно Г. Зиммелю, «это, может быть, наиболее глубокое толкование музыки». П. Моос в книге «Философия музыки» называет Шопенгауэра «одним из величайших музыкальных эстетиков всех времен» (цит. по: [10, с. 614]). Шопенгауэровская метафизика музыки, как и философия в целом, оказали решающее влияние на композиторское творчество Р. Вагнера, А. Скрябина (достаточно обратиться к его поэтической программе «Поэмы экстаза»), не говоря уже о философии Ф. Ницше. Кроме этого, шопенгауэровская концепция музыки явилась основой разработанной Э. Куртом «Музыкальной психологии» и его динамической (энергетической) концепции музыкальной гармонии и формы (см.: [8, 9]), идеи которой не потеряли актуальность и для современной науки о музыке (см.: [1]).

Но вместе с тем позиция Шопенгауэра вызывала и негативную реакцию. По отзыву П.И. Чайковского, чтение Шопенгауэра — «самое бесполезное и ни к чему не ведущее чтение. Какая отвратительная философия!»; «могу назло Шопенгауэру в каждую минуту дня проникнуться чувством любви к жизни и к природе» (см. [15]). По мнению Г. Альберта, музыкальная эстетика Шопенгауэра не в состоянии объяснить влияние музыки на нас, ибо в его понятии воли нет «достаточного материала» (цит. по [10, с. 617]).

Воздерживаясь от комментария последних замечаний, мы, со своей стороны, должны признать, что для развития темы музыкальной телесности в шопенгауэровской метафизике музыки действительно нет «достаточного материала». Скорее наоборот. Ею позиционируется не только принципиальный отказ от какой-либо значимости телесной эмпирии музыкального феномена, но даже как будто бестелесная<sup>1</sup> аффективно-эмоциональная составляющая языка и восприятия уверенно подвергается здесь всяческому остракизму.

Музыка, стоящая, по Шопенгауэру, особняком ото всех изящных искусств, является в отличие от них не объективацией идей, но «отпе-

<sup>1</sup> «Бурные аффекты и страсти» есть та степень разгорания воли, которая «далеко превосходит утверждение тела» [17, с. 428].

чатком самой воли» [17, с. 342], и потому она — высшее искусство, совпадающее с внутренней сущностью мира. Этим прозрением, заключает Шопенгауэр, найдена «разгадка внутренней сущности» музыки, однако она никогда не может быть доказана по существу, «ибо принимает и устанавливает отношение музыки как представления к тому, что, по существу, никогда не может быть представлением» [17, с. 342]. Подтверждая одновременно и силу, и невозможность доказательства этого открытия, Ф. Лаку-Лабарт пишет (спустя около полутора веков), что оно так ни разу и не было принято без оговорок, «но и никогда по настоящему не опровергнуто» (цит. по: [14, с. 30]).

Если сопоставить метафизику музыки с общей философией воли и, в частности, толкованием человека, то, на первый взгляд, здесь возникнет некоторое противоречие: человеческое воление (стремление, хотение) неотделимо от телесного существования, воление же музыки, репрезентирующее саму сущность воли, — никак не связано с телесной модальностью. Обратимся к тексту. «Тело человека, — пишет Шопенгауэр, — есть объектность воли, [...] поэтому мы могли бы вместо утверждения воли говорить и утверждение тела» [17, с. 426]. Хотение служит «парафразой тела», способом выражения самой вещи в себе, проявление которой есть [...] самое тело» [там же]. Музыка также объективирует волю не в идеях, но как вещь в себе. Но при этом она оказывается абсолютно бестелесной, вплоть до того, что если Шопенгауэр и видит в связи с музыкой фигуру музыканта-исполнителя, то только на картинах художников, да и то, «одни только руки» («таковы, например, св. Цицилия у органа, скрипач Рафаэля в галерее Sciarri в Риме» [17, с. 306]). Это не может не вызывать недоумения, поскольку, по замечанию Ницше, сам Шопенгауэр играл «на флейте [...] ежедневно после трапезы» [11, с. 307], а стало быть, при всем желании не мог проходить мимо эмпирической очевидности телесной природы музицирования.

При более пристальном рассмотрении описанное противоречие перестает быть таковым. Человеческое тело, будучи «первым и простым утверждением воли к жизни» [17, с. 435], одновременно есть и «непосредственный объект» для рассудка познающего индивидуума, о чем читаем в труде «О четвероюком законе достаточного основания». «Объективно, то есть в качестве объекта, и оно познается только опосредованно, поскольку, подобно всем другим объектам, предстает в рассудке [...] как познанная причина субъективно-данного действия, и именно поэтому — объективно» [19, с. 68]. Тело-объект, таким образом, (как и любой другой объект), подчинено действию закона об осно-

вании, то есть «лежит в формах всякого познания, во времени и пространстве» [17, с. 29]. Музыка же, как и искусство вообще, «есть способ созерцания вещей независимо от закона основания» [17, с. 252]. Этим объясняется и отсутствие в тексте о музыке слова о музыкальном материале и всем, что связано с музыкальной чувственностью.

Художник, по Шопенгауэру — чистый, освобожденный от *principium individuationis* субъект познания, прозревающий глубину, то есть идею объективации воли. Чувственное в искусстве не может быть предметом размышления, поскольку явление есть лишь призрачное существование и способ, которым в нас объективируется идея. Отсюда чувственность, как имманентная миру явлений, не существенна. В связи с этим и восприятие музыки есть восприятие субъекта познающего: «искусство должно возбуждать не сами состояния воли, ... а только их заменители, — то, что соответствует интеллекту» [18, с. 470]. Естественно, что оказываясь в данном контексте, мимесис музыки, который нам представляется языковой атрибуцией, оттиском телесных «фигур», «расписывается» в полной метафизической несостоятельности, — в противном случае музыка «выражает не внутреннюю сущность, не самую волю, а только неудовлетворительно копирует ее явление», как это происходит в ораториях «Времена года» и «Сотворение мира» Гайдна, что «совсем недопустимо» (NB: интересно, что к этим же произведениям и по этим же причинам имел претензии Шеллинг [16, с. 231], чья точка зрения еще более далека от философско-антропологического «признания» телесной компоненты музыки).

Если сенсорно-миметическое является второстепенной оболочкой изящных искусств, выражающих мир как представление, то есть фиксирующих его идейное содержание, то для музыки оно становится несущественным вдвойне, поскольку последняя есть копия несуществующего оригинала [17, с. 341], искусство, не нуждающееся в наличии мира: она «могла бы до известной степени существовать, даже если бы мира вовсе и не было» [17, с. 341]. А коль скоро ей не нужен мир, то человек как его часть — еще меньше.

И все же образ человека, как и его чувств, фигурирует в шопенгауэровской метафизике музыки, органично вписываясь, но и почти растворяясь в ней. По Шопенгауэру, существует «несомненный параллелизм» между фактурным формированием художественно-звуковой реальности и «миром как представлением, то есть природой» в целом: музыка структурно «вбирает» в себя ряд объективаций воли. Человек, будучи высшей ступенью объективации воли, увиден в этом ряду как метафора одного из уровней музыкальной ткани (фактуры, состава) —

мелодического как наиболее важного, рельефного, индивидуализированного<sup>2</sup>.

Вместе с весьма эфемерным «присутствием человека» музыка, по Шопенгауэру, не чужда и душевной жизни: музыка есть «скрытое метафизическое упражнение души, не умеющей философствовать о себе» [17, с. 351]. Уместен вопрос: какова эта душевность, если ее язык лишен чувственности, эмпиричности, телесности? «Невыразимо задушевное», «все сокровенные движения нашего существа» воссоздаются музыкой «вне всякой реальности и далеко от ее страданий» [17, с. 350]. Печаль, радость, гнев... трактуются как безличные (и, следовательно, десоматизированные), предельно обобщенные. Происходит так потому, что чувства, как пишет Шопенгауэр, из века в век повторяются, будучи чувствами не индивида, но рода человеческого, то есть чувствами in abstracto. Страдание — всеобщее чувство мира, все желает, хочет и стремится, у человека же (и только) оно сопряжено с душой, отсюда — с мучениями души, радостями, разочарованиями и т. д. О 3-й симфонии Бетховена Шопенгауэр, в частности, пишет следующее: «В этой симфонии призывают к нам все человеческие страсти и аффекты... в бесчисленных оттенках, но без особых определений: мы воспринимаем лишь их форму без вещества, словно мир духов, лишенный материи. Правда при слушании мы склонны реализовать эти чувства, облечь их в фантазии плотью и кровью... Однако это [как ни парадоксально —

<sup>2</sup>«Четыре голоса гармонии, то есть бас, тенор, альт и сопрано или основной тон, терция, квинта и октава соответствуют четырем ступеням в ряду существ, то есть минеральному, растительному, животному царствам и человеку. Поразительным подтверждением этому служит основное правило музыки, согласно которому бас находится на значительно большем расстоянии от трех других голосов, чем они друг от друга; он может приблизиться к ним не больше, чем на октаву, но обычно находится от них дальше, и, таким образом, правильное трезвучие образуется в третьей октаве от основного тона... Это правило применяется отнюдь не произвольно, а коренится в естественном происхождении системы тонов... В этом правиле мы видим в музыке аналог основного устройства природы, вследствие которого органические существа значительно более родственны друг другу, чем неорганической массе царства минералов, от которого они отделены твердой границей и глубочайшей пропастью во всей природе» [18, с. 467]. Аналогичное подобие — «музыка-природа» есть и у Шеллинга. Шопенгауэр подошел к данному «параллелизму» более дифференцировано.

Наверное, стоит заметить, что с точки зрения исторического развития музыкальной фактуры идея Шопенгауэра не универсальна — «основное правило музыки», дающее основание для усмотрения «аналога» системы тонов устройству природы — несмотря на его «непроизвольность», стало «основным» (в период венского классицизма), равно как и перестало им быть (с появлением атональности в постромантический период) в определенное время.

заметим мы] не содействует ни пониманию музыки, ни наслаждению ею... , поэтому лучше воспринимать музыку в ее непосредственности и чистоте» [18, с. 469]. Возможность воссоздания душевного усматривается Шопенгауэром в следующем сходстве: с внешней стороны — это беспристрастность, с внутренней — выражаемое на всех путях движением мелодии (главное высокое голоса) многообразное стремление воли и ее удовлетворение (свойственное душе).

Подведем промежуточный итог. В тексте(ах) Шопенгауэра так или иначе отразились и исполнительская, и слушательская, и языковая стороны музыкальной реальности. Однако, как мы видели, исполнитель вынесен за рамки музыкально существующего — его образ удален в музей, остался по ту сторону метафизического внимания. Шопенгауэровская интерпретация восприятия музыки довольно далека от нашей (см.: [12, 13]) — основной акцент в ней делается на познании, созерцании и включении интеллекта в процесс слушания при всяческом подавлении реакции на чувственные параметры воздействия (что для нас, напротив, составляет фокус научного интереса). Что касается языковой сферы, то чрезвычайно важной здесь представляется идея нерассудочной, произвольной, бессознательной природы музыкального высказывания, сочетания в нем хаоса и «удивительной стройности», а также центральная идея — о внутреннем динамическом становлении музыки (хотя и вне участия сенсорно-соматического опыта).

В философии музыки Г.В.Ф. Гегеля, как и у А. Шопенгауэра, мы обнаруживаем все три обозначенных комплекса музыкального выражения: анализ языка (ритма, мелодии, гармонии, метра, инструментария, жанров и т. д.), обращение к моментам, характеризующим восприятие, и наконец, художественное исполнение. (Здесь также идет речь и о композиторском творчестве). Все три «тематизации» (в отличие от шопенгауэровских) в той или иной мере затрагивают телесное начало. Таковы моменты, связанные с восприятием: «нам приятно вместе отбивать такт, напевать мелодию», а при танцевальной музыке «начинают действовать и ноги; вообще субъект как данное лицо привлекается к участию» [6, с. 110]. Маршевая музыка «заставляет маршировать»; «фигурации звука как выражения ощущений приводят я в движение» (при помощи движения времени и его ритма); «субъект наслаждения» оказывается включенным в произведение и вовлеченным в его деятельность. В стихии музыки, таким образом, происходят «стирание граней между субъектом и объектом».

Гегель — едва ли ни единственный из философов нового времени (упомянем также Р. Ингардена), который внимательно и со всей се-

рвезностью отнесся к фигуре исполнителя: «музыка [в отличие от других искусств — прим. О. П.], — пишет Гегель, — требует исполнителя», она «должна воспроизводиться», она раскрывается как «сообщение живого субъекта» [6, с. 112]; исполнитель «черпает одушевление из собственных средств» [6, с. 153], он должен давать не впечатление «музыкального автомата, [...] механически повторяющего предписанное», а «воодушевленно оживлять произведение». В тексте также отмечается такая сторона музыкального исполнения как техничность, виртуозность, наличие которой означает «разрешение трудных задач композиции с технической стороны» [6, с. 154]. Речь идет не о «простом исполнении данного, [...] артист сам творит во время выступления, восполняет недостающее, углубляет» [6, с. 154]; особенно певец в вокальных каденциях, получая возможность «радоваться собственному размаху». На телесно-инструментальной природе пения Гегель останавливается не единожды: «субъективность в собственном голосе находит соответствующий орган» [6, с. 141]; «[в песне] голос звучит из собственного тела» [6, с. 124]; главным элементом красоты голоса в итальянском пении является «материальная сторона звучания» [6, с. 124]. Сам же вокальный голос, считает Гегель, «объединяет в себе элементы духовых и струнных инструментов, — здесь, с одной стороны, имеется воздушный столб, который колеблется, с другой же — благодаря мускулам присоединяется принцип туго натянутой струны» [6, с. 123]. (NB. Это положение напрашивается к переворачиванию: если исходить из того, что человек (а не инструмент) есть *causa efficiens* музыки, то станет ясно, что не «голос объединяет элементы духовых и струнных», но духовые и струнные инструменты «разбирают» голос на два автономных основания, — дыхательный воздушный столб «материализуется» в воздушный столб духовых, а голосовые мышцы (связки) — в струны струнных инструментов.)

Выбранные суждения из гегелевской эстетики в аспекте «телесного» вектора музыки как будто говорят сами за себя. Однако, на самом деле, все эти детали оказываются не более чем сопутствующими и даже отрицаемыми через то главное, что составляет теоретическое ядро гегелевской «музыкальной» мысли. Это ядро — (за)душевность и субъективность музыки. В концентрированной форме оно может быть выражено следующей «конstellацией» цитат: музыка есть «звучащее для одной лишь души» [4, с. 177]; «нам и нечего смотреть на звучащее тело, чтобы получить впечатление тона» [6, с. 126]; «только само идеализированное и есть процесс передачи звука»; музыка «содержит принцип восприятия задушевности как задушевности» [6, с. 158]; му-



зыка — «душа, интимно связанная со своими звуками» [6, с. 106]; «человеческий голос воспринимается как звучание самой души» [6, с. 124]; «мелодия — язык души» . . . , содержание ее «остается неопределенным и неясным именно потому, что оно берется по своей внутренней сути и получает отклик как субъективное чувство» [6, с. 131].

Из приведенных выше высказываний очевидно, что те сенсорно-моторные, телесно-чувственные моменты, которыми мы открывали «гегелевский» фрагмент, носят неконцептуальный и, по сути, маргинальный характер, их текстуальное совмещение с принципом тотальной (за)душевности скорее парадоксально, чем закономерно, — они не коррелируют, но индифферентно соприсутствуют с заглавными душевными смыслами, словом, относятся как раз к тем «фактам», которые «противоречат теории». Однако помещение названных «телесных маргиналий» в контекст нашей темы переворачивает их подчиненное «слабое» положение. Поэтому мы позволим себе изменить окончание знаменитой цитаты и скажем «тем лучше для фактов». Именно эта «теневая» сторона гегелевской философии музыки становится благодатной почвой для исследования антропологии музыкальной телесности. Сюда же, к тому, что «в тени», относится, на наш взгляд, суждение о том, что цель музыкального искусства не может состоять в отмежевании звуков от их содержания, «чтобы сделать их таким образом самостоятельными» (такова, например, точка зрения Ганслика [3]), но «заключается в том, чтобы целиком превратить движение гармонии и мелодии в выражение однажды избранного содержания и ощущений, которые могут быть им вызваны» [6, с. 109].

Но вернемся к магистральной линии гегелевской концепции, к музыке как душе, и, в частности, к эстетической оценке исполнительской деятельности. Помимо уже рассмотренной эмпирической (телесной) и как бы внешней стороны виртуозности и техничности в ней существует другая, внутренняя и сущностная сторона, называемая Гегелем гениальностью. Она заключается в том, «чтобы достигнуть духовной высоты композитора». Вообще «здесь остается только общий тон чувства, в стихии которого сосредоточенная в себе душа артиста отдается своим излияниям, доказывая [...] задушевность своего чувства» [6, с. 155]. О том, насколько глубоко Гегель проникается своей концепцией музыкально-душевного, свидетельствует то, что даже музыкальный инструмент ему «кажется [...] собственным органом души артиста» [6, с. 155].

Отчего же тогда возникает отрицание телесного начала? Согласно Гегелю, содержание в искусстве идеально, оно должно иметь спосо-

бность стать «предметом изображения» — облечься в конкретную чувственную форму. «Это означает требование, чтобы содержание [...] обладало бы в самом себе способностью стать предметом этого изображения» [4, с. 159], а также требование взаимопроникновения содержания и формы друг в друга. Душа и музыкальная форма настолько подобны, что их взаимопроникновение отвечает этому требованию. Время, отрицательное полагание пространственности, дискретность, определенность и повторяемость — свойства, которые делают возможным перекрещивание и совпадение души и музыки: «звучание затрагивает наши интимнейшие чувства, оно проникает в душу потому, что оно само внутреннее, субъективное» [6, с. 191], оно «есть самость индивидуальности» [6, с. 119]. Можно сказать, что сама душа у Гегеля существует абстрактно, как таковая, вне какой-либо локализации, самодовлеющая ничья душа, вернее, в большинстве случаев речь идет именно о такой душе. Этим обстоятельством, по-видимому, и объясняется почему все связанное с телом (то есть с человеком — «субъектом как данным лицом», а, значит, с телесным облечением души) намечается эскизно, отдельными штрихами, не неся концептуальной наполненности. В противном случае, самодовлеющая душа рискует лишиться столь необходимого ей идеального покрова или, что одно и то же, — собственной свободы. Объяснить причины «гипостазирования» «музыкальной» души нельзя, минуя понимание, во-первых, сущности искусства, во-вторых, принципов, согласно которым строится система искусств Гегеля — объективности и субъективности, на чем остановимся специально.

Виды искусств, по Гегелю, — это формы самопознания духа как художественного начала; переход от одной формы к другой — путь к достижению «истинного» понятия своей абсолютной сущности. Основные искусства: архитектура, скульптура, живопись, музыка, поэзия расположены по мере отмежевания духа «от своей телесности» [6, с. 11], убывания пространственной сферы духа (ее «геометрических» измерений) до полного ее перетекания во временную, вплоть до такого «понижения роли чувственного явления» [5, с. 175], и обретения свободы, когда искусство «высказывает дух [...] непосредственно для «духа» в поэзии» [4, с. 174], где «дух творит в своей собственной сфере для другого духа» [6, с. 13].

В продвижении по художественным ступеням принцип «объективности» скульптуры (где «объективность обозначает внешнее реальное наличие») сменяется принципом субъективности «романтических» искусств, определяющим иную форму выражения — выражения живо-

писи и музыки. «Принцип субъективности, — пишет Гегель, — с необходимостью отказывается от непосредственного единства духа с его телесностью», «субъективность есть [...] нечто для себя существующее, то интимное, которое из своего реального наличия вернулось в сферу идеи, в ощущение, в чувство, в созерцание» [6, с. 11].

Принимая во внимание принцип систематизации искусств и порядок их следования, еще раз читаем в следующей фразе: «Музыка есть дух, душа, непосредственно существующая, звучащая для себя самой и чувствующая себя удовлетворенной в этом восприятии себя» [6, с. 139]. Таким образом, душа, как и музыка, будучи определенной ступенью духа, не может исходить из тела как своего источника, но только из собственной свободы. Тогда свобода — второй отличительный момент понимания души в музыке, и сущность этой свободы души — в возвышении над чувствами, в отсутствии прямого подражания. Требование свободы душе музыка встречает со стороны духа: музыка должна не повторять чувства, но давать «возможность душе возвыситься над чувством» [6, с. 140]; «в этой стихии [звуков — О. П.] простой крик [...] сдерживается гармонией и мелодически оформляется»; «обуздывание как самих аффектов, так и их выражений» позволяет музыкальному искусству «не доходить до вакхического неистовства и бешеной бури страсти и не застывать в отчаянии, а оставаться свободным [в восторге наслаждения как и величественности страдания — О. П.] и быть блаженным в излипании их» [6, с. 139]. Особо отметим, что сфера духа указывает на числовые отношения звуков, открытые Пифагором, которые специально исследуются Гегелем в «Философии природы» (см.: [7, с. 189-202]). Прежде, чем уйти в музыкальные подробности чисел, Гегель останавливается на вопросе: «неужели чарующая нас гармония и мелодия, этот голос, на который откликаются чувство и страсть, зависит от отвлеченных чисел? — это кажется неожиданным и даже странным; но это именно так, и мы можем видеть в этом преобразование числовых отношений» [7, с. 196].

Не смотря, однако, на математическую природу, музыка как бы «не дотягивает» до искусства чистого духа, будучи им лишь отчасти. Дух созерцает и представляет в поэзии, по отношению к которой звук есть лишь «знак». Для музыки же звук есть «стихия», дух здесь не доходит до представлений, ограничиваясь «ощущениями» души: «музыка не следует пути рациональных рассуждений, она не дробит самосознание по отдельным созерцаниям, но ей свойственно жить в задумчивости и замкнутой глубине ощущения». В случае же соединения со словом, она углубляет поэзию, выражает «самое это ощущение, ко-

торое может быть содержанием созерцаний и представлений в духе, также совместно ощущающим [как мы понимаем, бытийствующим как душа — прим. О. П.], как и представляющим» [6, с. 108].

В музыкальном выражении «задушевности как задушевности» [6, с. 158], самостоятельности творчества и «объективности души как души» [6, с. 107], которая «возвращается обратно из своей погруженности [...] и становится чистым чувством для самого себя» [6, с. 140], Гегель усматривает спонтанность как свойство творческого воображения. В музыке «субъективный произвол своими затеями, капризами, остановками, своими неожиданными поддразниваниями, вводящим в заблуждения напряжением, [...] превращается в ничем не связанного творца» [6, с. 153].

Подведем итог. 1. В сравнении с упомянутыми в начале статьи космологическими концепциями пифагорейцев и Шеллинга, рассмотренные философские теории менее «внеантропологичны» — они апеллируют к «душе» и «человеческому роду», что говорит о некоем «проступании» человеческого в видении музыки, с той оговоркой, однако, что человеческое здесь не слишком человеческое. Так, у Шопенгауэра музыкальная антропологичность ограничивается отсылкой к изображениям исполнителя на живописных полотнах и аналогией между человеком и верхним (мелодическим) голосом музыкальной фактуры. У Гегеля, напротив, есть целый ряд замечаний о телесном участии в акте восприятия, сочинения, исполнения музыки. Однако их наличие — не более, чем дань гегелевской фундаментальности музыкальной фактичности, не более, чем констатация внешних атрибутов музыки, метафизическая несущественность которых всякий раз подчеркивается главной «музыкальной» идеей Гегеля — тождеством музыки и души. Таким образом, в конечном счете, в обоих случаях музыка связывается с душой и духом (не требующими, а иногда и избегающими телесного воплощения).

2. Обе концепции совпадают в том, что подходят к искусству как «способу поиска истины» (Гегель), разрешения «вышей задачи», и — соответственно степени приближения к ней — выстраивают систему искусств. Место музыки расценивается по-разному: у Шопенгауэра это высшее из всех искусств, у Гегеля то, что высшему предшествует (в чем, по замечанию П.П. Гайдено, он противоречит всей романтической традиции, считавшей музыку наивысшим родом искусства, а субъективность как ее сущность — истиной [2, с. 193]).

3. И Гегель, и Шопенгауэр понимают произведение искусства как единство — всеобщего, особенного и единичного (Гегель), или «общно-

сти при строжайшей определенности» (Шопенгауэр). Вместе с тем акцент у обоих делается на предельном обобщении чувств: субъективность музыки, по Гегелю, — «абстрактная субъективность», «совершенно пустое я» [2, с. 194], музыкальные чувства, по Шопенгауэру, — чувства рода in abstracto.

4. Наш главный вывод. Такой акцент, по нашему мнению, и составляет одну из причин, мешающих и даже табуирующих философское утверждение феноменальной целостности музыки и человеческой телесности. Можно сказать, что в этих теориях музыкального искусства особенно рельефно и устойчиво заявляет о себе сформировавшаяся в философском дискурсе о музыке оппозиция души/духа и тела, где тело выносится на периферию, интерпретируется как излишнее, несущественное, и, как правило, несуществующее.

## 1 Литература

- [1] *Аркадьев М.А.* Временные структуры новоевропейской музыки. — М., 1992.
- [2] *Гайденко П.П.* Трагедия эстетизма. Опыт характеристики мирозерцания Серена Киркегора. — М.: Искусство, 1970.
- [3] *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном: Опыт проверки музыкальной эстетики. 2-е изд. — Пер. с нем. Г.А. Лароша. — М.: Алконост, 1910.
- [4] *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике в 4-х т. — Т. 1. — М.: Искусство, 1971.
- [5] *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике в 4-х т. — Т. 3 — М.: Искусство, 1968.
- [6] *Гегель Г.В.Ф.* Сочинения. — Т. XIV. — Кн. 3. — Лекции по эстетике. — М.: АН СССР, 1958.
- [7] *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук. — Т. 2. — Философия природы. — М.: Мысль, 1975.
- [8] *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. — М.: Музыка, 1975.
- [9] *Курт Э.* Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. — М.: Лгиз — Гос. муз. изд-во, 1931.

- [10] Маркус С.А. История музыкальной эстетики. Т. 2. — М.: Музыка, 1968.
- [11] Ницше Ф. Сочинения в 2-х томах. — Т. 2. — СПб.: ООО Кристалл, 1998.
- [12] Полтавцева О.Н. Эстетизация телесности в акте музыкального восприятия // Науковий вісник Чернівецького університету: Збірник наукових праць. Вип. 352-353., № 352. — Чернівці: Рута, 2007. — С. 185-190.
- [13] Полтавцева О.Н. О трех коммуникативных измерениях человеческой телесности в музыке // «Філософські перипетії». Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна, серія «Філософія», № 812. — 2008. — С. 182-194.
- [14] Поль де Ман. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.
- [15] Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. 1. — М.: Искусство, 1934.
- [16] Шеллинг Ф.В. Философия искусства. — М.: Мысль, 1999.
- [17] Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. — Т. 1. — Мн.: ООО Попурри, 1998.
- [18] Шопенгауэр А. О воле в природе. Мир как воля и представление. — Т. 2. — М.: Наука, 1993.
- [19] Шопенгауэр А. О четвероюм корне закона достаточного основания. — М.: Наука, 1993.

*Надійшла до редакції 28 лютого 2010 р.*