

З. В. ФОМИНА

Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова

УДК 78.01

СУЩНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ МАСТЕРОВ
РОМАНТИЗМА (ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Музыка является одним из самых загадочных феноменов человеческой культуры. Будучи изначально включённой в ткань человеческой жизни, причём в самые значимые, экзистенциально напряжённые её моменты, она уже в древности воспринималась не как простое развлечение, но как нечто причастное к бытийным основам всего сущего. Подобного статуса не достигала ни одна из форм искусства. Фундаментальная нагруженность понятия музыки даёт основания для её философской интерпретации, для построения онтологии музыки. В таком – онтологическом – понимании сущность музыкального предстает не отражением, но выражением Бытия. Она есть интуитивное «схватывание» той «жизни», той действительности, которая трансцендентна нашему наличному существованию в границах пространственно-временного мира, но которая неустранимо присутствует в наших духовных прозрениях, в редкие моменты нашего экзистенциального напряжения.

Особое место в формировании представлений об онтологической укоренённости музыки занимают эстетические воззрения романтизма. Необходимо сразу оговориться, что романтизм рассматривается здесь не столько в традиционном искусствоведческом (как художественный стиль), сколько в философском контексте – как мироощущение, в котором философская напряжённость проявляется с особой силой.

В этом отношении романтизм представляет собой промежуточный, переходный этап между классической (рационалистической) и неклассической (иррационалистической) парадигмами мышления. В нём ещё достаточно устойчива тенденция рассматривать искусство, и, в частности, музыку, как средство познания глубинных основ всего сущего – и это связывает романтизм с классической эпохой. Вместе с тем указанные основы мыслятся уже как производные субъективного опыта, обнаруживаемые в творческой интуиции индивидуально-неповторимой личности художника.

Не случайно период раннего романтизма характеризуется как эпоха «религии искусства». Такое определение вытекает из утвердившейся тогда двойственной интерпретации художественного произведения как «искусства, творимого людьми, но являющегося откровением». Автор этого определения Ф. Шлейермахер рассматривает искусство как средство перехода от конечного к бесконечному. Об опыте бесконечного, получаемом в эстетическом со-

зерцании, Шлейермахер писал: «Мне ясен и очевиден переход художественного смысла, происходящий внутри него самого, в религию – в тот покой, в котором душа, отрешаясь от отдельных наслаждений, наполняется движением, ведущим в универсум» [цит. по: 8, с. 135].

Итак, романтик стремится ощутить и мир, и Бога принадлежащими своей неповторимой личности, вместить их в себя. Однако это стремление оказывается неосуществимым, или, по выражению Ж.-П. Сартра, «напрасной страстью», неудачей субъекта.

Каковы основания для онтологической трактовки романтических воззрений на музыку? Прежде всего, «омузыкаливание природы». Первая интенция романтизма связана с обращённостью к природе как области чистого, незамутнённого несовершенствами социальной жизни девственного бытия, слияние с которым обещает одинокому, страдающему романтическому субъекту возвращение утраченной целостности. Музыка, как никакой другой вид искусства, идеально подходила для решения этой задачи, ибо она в наибольшей степени способна выразить стихийное начало природы. В звучании инструментов, как отмечает А. В. Михайлов, «искали не музыки, создающей произведения искусства, но музыки как стихии, музыки как элемента самого бытия» [5, с. 36]. Эта интенция основывалась на убеждении романтиков в том, что таинственная сущность всех вещей музыкальна: «Песнь спит во всех вещах, погружённых в дремоту». Эстетика романтизма не проводила границы между музыкой природы, музыкой бытия и музыкой как художественным творчеством, как произведением искусства, а подчёркивала непрерывность связи между ними, генетическую зависимость музыки как искусства от звуковых явлений природы.

Однако речь идёт уже не о простом подражании. Вслушиваясь в стихийную музыку природы, романтики искали в ней *сверхприродного, неземного* – обнаружения самих основ бытия, таинственных и невыразимых словами. «Раздаётся звук музыки, и в нём ясно слышим мы, что предчувствуется и что выговаривается – высшее, священное, духовная мощь, возжигающая искры жизни в целой природе... – и тогда музыка, пение выражают величайшую полноту бытия – славят Творца!» – утверждает Э. Т. А. Гофман [6, с. 10]. При этом писатель специально акцентирует наличие в музыке глубокого смысла, тем самым дистанцируясь от формального, чисто математического понимания музыки. «Когда Гвидо

из Ареццо глубже проник в тайны музыкального искусства, они стали для неразумных предметом математических умствований, и свойственное им внутреннее существо, едва начавшее раскрываться, было понято ложно, – писал он. – Чудесные звуки речи духов уж проснулись, они звенели по всей земле; уж удалось заставить их замереть на месте, когда придумали иероглифы для всех мелодических и гармонических их сцеплений (ноты) – но тут обозначение приняли за само обозначаемое, мастера предались гармоническим ухищрениям, и, продолжаясь всё так, музыка, выродившаяся в умозрительное знание, перестала бы быть музыкой» [там же, с. 12]. Но что означает здесь «быть музыкой» в собственном смысле? Видимо, не что иное, как быть чем-то глубоко значимым, существенным: выражением фундаментальных духовных основ («речью духов»), иными словами – проявлением божественного.

Итак, философское значение романтизма состоит, прежде всего, в его попытках обнаружить в спонтанных движениях души переживающего мир художника запредельное – скрытые фундаментальные слои бытия. Музыка, более всех других искусств, способствовала убеждению в правомерности таких попыток, поскольку она, будучи беспредметной и неопределённой, наиболее полно и адекватно выражает содержание душевной жизни, или, говоря иначе, является непосредственным выражением человеческой души, связанной, по убеждению романтиков, с этими основами. Подчёркивая эту особенность, Л. де Сталь писала: «Музыка более всех искусств непосредственно влияет на душу. Другие искусства вызывают те или иные мысли; но музыка обращается к самым глубинным истокам бытия и может перевернуть весь наш внутренний мир. То, что мы называем божьей благодатью, мгновенно преобразующей сердце, можно, выражаясь земным языком, отнести к могучей силе мелодии; среди прочих предчувствий потусторонней жизни, те, что рождаются музыкой, менее всего заслуживают пренебрежения» [7, с. 164–165].

Отнесёмся к этим «предчувствиям» внимательно и посмотрим, что за ними скрывается. Одна из установок романтизма связана с познавательной интенцией, направленной на постижение скрытых основ всего сущего. «Как в науке открывается перед нами чудесное стремление людей познать царящий во всем животворный дух природы и, более того, – наше бытие в нём, познать нашу неземную родину, так и в музыке, – писал Гофман, – в таинственных предчувствиях её, начинает заявлять о себе это стремление, всё многообразнее и совершеннее повествующее нам о чудесах дальнего царства» [6, с. 27]. В этом указании на «чудеса дальнего царства» явно видится метафизическая направленность романтизма, аналогичная философскому стремлению выйти за границы чувственно воспринимаемого мира и помыслить «непостижимое» (С. Франк).

Несмотря на вполне классическую направленность к познанию скрытых основ бытия, в романтизме отчётливо просматривается новое видение мира: эти основы

мыслятся как таинственные, непостижимые для разума. Позднее К. Сен-Санс чётко и определённо высказал эту мысль. «Я всегда видел, – писал он, – полное бессилие музыкального искусства в сфере чистых понятий (не в сфере ли чистых понятий действует философия?) и, напротив, его всемогущество, когда речь идёт о выражении страсти во всех её степенях, самых тонких оттенков чувства. Проникать в душу, продвигаться там по еле заметным путям – в этом как раз и состоит его главная роль, а также и его торжество: музыка начинается там, где кончается слово, она говорит неизречённое, она заставляет нас открывать в нас самих неведомые глубины; она передаёт впечатления, “состояния души”, которые не могло бы выразить никакое слово» [7, с. 267]. Здесь особенно значима не сама неопределённость, неизречённость души и родственной ей музыки, а проявляющиеся в них смутные (а иногда даже ясные, отчётливые!) интуиции чего-то важного, существенного, фундаментального, выходящего далеко за пределы этих явлений – в метафизическую реальность вечного и бесконечного. Как весьма точно заметил А. Ф. Лосев, романтизм – это «страстный уход в бесконечность, которую никогда нельзя достигнуть и которая, в конце концов, остаётся достоянием всё того же субъекта, уходящего в неизвестную, но смутно ощущаемую даль» [4, с. 303]. Это «смутное ощущение» чего-то значительного, существенного, превосходящего привычные ценности обыденного мира становится одной из важнейших черт нового мироощущения. Последнее является уже не продуктом рационалистических размышлений, но плодом духовных интуиций, иррационалистических в своей основе. Новое постижение музыки как феномена (явленности в сознании), обнаруживающего скрытые глубины бытия, неизбежно должно было изменить её онтологический статус, превзойти рамки рационального (если не сказать прагматического) понимания музыки как простого удовольствия для слуха и придать ей иной, пусть даже неувловимый, рационально невыразимый смысл.

Именно в этом направлении и эволюционировала романтическая трактовка музыки. Не только философы и музыковеды, но и композиторы, музыканты пытаются по-новому определить смысл и значение музыки. Так, К. Сен-Санс в своей работе «Гармония и мелодия» (1879) задаётся вопросом «Что такое музыка?». Словно полемизируя с рационализмом Канта, он пишет: «Нет, музыка не является инструментом физического удовольствия. Музыка – один из наиболее тонких продуктов человеческого духа... За чувством слуха, отличающимся удивительной тонкостью, способностью анализировать звуки, воспринимать их различную силу, тембры и природу, в извилинах мозга имеется таинственное чувство, которое раскрывает нечто совсем другое [курсив мой. – З. Ф.]». И далее композитор с поразительно точной образностью описывает это «нечто», механизм «онтологического проникновения» музыки, её движения, вернее – ведения ею человеческой души к глубинам бытия. «В искусстве звуков, – пишет он, – есть нечто такое, что пересекает слух как портик, разум – как вестибюль, и идёт

далее. Вся музыка, лишенная этого *нечто*, достойна презрения. ... Музыка, рассматриваемая под этим углом зрения, меняет свой облик: перспектива оказывается совсем другой и вопросы – перемещёнными. Речь идёт уже не о поисках того, что в большей или меньшей степени доставляет удовольствие слуху, но того, что наполняет сердце, возвышает душу, пробуждает воображение, открывая ему горизонты неведомого и высшего мира» [7, с. 247–248]. Эта мысль формулируется уже в ранний период романтизма: по мнению Вильгельма Вакенродера, музыка говорит на языке, которого мы не знаем в нашей обыденной жизни. «Чувственность следует рассматривать всего лишь как самый сильный, убедительный и доступный язык, которым может обращаться к людям возвышенное, благородное и прекрасное», – замечает он [1, с. 173]. В этом высказывании явно просматривается онтологическая составляющая представлений восторженного молодого романтика, который не мог допустить, что возвышенные чувства являются единичным проявлением отдельной человеческой личности – бесполезным самоистечением её субъективности. Проявляющееся в эмоциональном переживании «возвышенное, благородное и прекрасное» для него – не что иное, как голос иного, божественного бытия.

Следует заметить, что и среди романтически настроенных авторов не всегда чувства интерпретируются столь глубоко онтологически. Так, К. Вебер недвусмысленно утверждает, что «если музыка пожелает стать не языком чувств, а чем-то большим, она будет делать больше, чем должна, и, естественно, результат будет дурной» [6, с. 75]. Наиболее полно эта точка зрения будет впоследствии высказана и обоснована И. Кантом. Однако позиция философа-рационалиста подвергалась критике уже его современниками, в частности, великим немецким просветителем Иоганном Гердером. Гердер, высказавший идею органической целостности мира, развивал взгляд на музыку как на органическое становление смысла. Так же, как мыслители Ренессанса, он утверждал, что «музыка – человеческое искусство». Однако его представления о её природе гораздо глубже. Гердер рассматривал музыку как естественное выражение всеобъемлющего мира природы: «Всё, что звучит в природе, и есть музыка; всё звучащее заключает в себе её элементы и нуждается лишь в том, чтобы рука выманила наружу эти звуки, ухо их услышало, а сочувствие им вняло». Тем колебаниям, которые составляют природный звук, отвечают, по его мнению, естественные колебания в нашем существе: «Музыка играет внутри нас на клавирах, составляющих нашу собственную сокровенную природу». Отсюда вывод: «Ощущения музыки не “возбуждаются извне”, но они – в нас, в нас; извне приходит к нам лишь сладкий звук, всё приводящий в движение – он, возбуждённый гармонически и мелодически, и возбуждает гармонически и мелодически всё, способно воспринять его» [6, с. 85–86]. При этом важной особенностью позиции Гердера является то, что он противопоставляет эмоционально-психологической трактовке музыки

как стихийного выражения чувств. «Клавикорды внутри нас играют и считают», – утверждает он, тем самым, присоединяясь к лейбницевскому определению музыки («Музыка есть восторг души, не сознающей, что она считает»). В позиции Лейбница и Гердера выразилось глубокое и сложное понимание музыки как диалектического единства рациональных и иррациональных начал. Будучи внешне проявлением бессознательной стихии чувства, музыка в своей внутренней сущности оказывается в рационалистических философских концепциях выражением рациональной устроенности мира. Однако онтологичность музыки в этих учениях скорее подразумевается, чем обосновывается.

Но даже романтическое понимание музыки как чувственного посредника между человеком и областью непостижимого не может полностью игнорировать её рациональную составляющую. В этом отношении весьма показателен подход поэта и мыслителя Новалиса, названного современниками «поэтическим голосом романтизма». В его творчестве причудливо переплетаются романтическая одухотворённость и научно-ориентированный рационализм, одухотворённая фантазия и строгая математичность. Рассматривая музыку в романтическом духе, как стихию бытия («бесконечная творческая музыка мироздания»), он вместе с тем подчёркивает её логичность, торжество в ней математических начал. К звучанию бытия он обращается не через чувство, но через разум. В своём стремлении к творческому преобразованию действительности он разрабатывает (правда, лишь в набросках, не до конца) художественно-научную программу, целью которой было магическое пресуществление мира. Но как понимает он магию? Вот некоторые высказывания из его «Математических фрагментов»: «Подлинная математика – настоящая стихия мага. В музыке она является по-настоящему как откровение – как творящий идеализм. ... Всякое наслаждение музыкально, тем самым математично» [там же, с. 305]. Как видим, магия Новалиса не имеет ничего общего с пониманием её как действия ритуального. Здесь мы видим восхищение поэта гармоничной (математической) устроенностью мира, которая наиболее чудесным, убедительным для чувства образом проявляется в музыке. Музыка, как и всякое искусство, обладает для Новалиса созидательной силой: она творит свой, особый мир («творящий идеализм»).

Не следует видеть в цитированном «гимне к математике» свидетельство классического «чистого» рационализма: по своей направленности и мироощущению Новалис остаётся романтиком, ибо, говоря о возможности пресуществления мира, он апеллирует к творческим способностям художника, который «извлекает суть своего искусства из самого себя». Однако и здесь он не укладывается в привычные рамки романтизма, как бы противореча его основной посылке о стихийной музыке природы. По его убеждению, музыкальность привносится в природу человеком, художником: «Нигде, как в музыке так не бросается в глаза, что лишь дух поэтизирует предметы ... что красота как предмет искусства

нам не дана и не заключена уже в самих явлениях. Все производимые природой звуки грубы, необработаны, неодоухотворены, и лишь музыкальной душе представляются мелодическими и значительными шум леса, свист ветра, журчание ручья, пение соловья. Музыкант извлекает суть своего искусства из самого себя – и даже отдаленнейшее подозрение в подражательстве не может затронуть его» [там же, с. 307]. Это «извлечение из самого себя» уже не кажется нам незначительным и малоинтересным.

Мысль о субстанциальности человеческого творчества, несводимого к подражанию природе, утверждает и представитель французского романтизма Жак Галеви. В своих «Письмах о музыке» (1860) он пишет: «Музыка использует все человеческие способности: способность мышления, жизненные силы, ей нужно всё; она обитает в сердце человека и живёт его жизнью. И подумать только, осмелились говорить, что первые музыкальные опыты были навеяны пением птиц! ... самое цветистое чириканье птиц не в большей мере является музыкой, чем рычание льва; это более приятный шум – только и всего» [7, с. 214–215]. Данное понимание музыки свидетельствует о том, что происходит переосмысление художественного творчества в целом, постепенное «прозрение» его онтологического статуса. Это новое видение прекрасно выражено П. Б. Шелли. «Поэзия есть действительно нечто божественное» [3, с. 344], – пишет он, имея в виду её творческий, креативный характер. Шелли, как никто другой, выразил новый взгляд на художника как творца мира, взгляд, утвердившийся и теоретически оформившийся в философии только в XX веке. Вот фрагмент из его

работы «Защита поэзии»: «Всё существует постольку, поскольку воспринимается, во всяком случае, для воспринимающего ... Но поэзия побеждает проклятье, подчиняющее нас случайным впечатлениям бытия. Разворачивает ли она собственную узорную ткань или срывает тёмную завесу повседневности с окружающих нас предметов, она всегда творит для нас жизнь внутри нашей жизни. Она переносит нас в мир, по сравнению с которым обыденный мир представляется беспорядочным хаосом. Она воссоздаёт Вселенную, частицу коей мы составляем, одновременно её воспринимаем; она очищает наш внутренний взор от налёта привычности, затемняющего для нас чудо нашего бытия. Она заставляет нас почувствовать то, что мы воспринимаем, и вообразить то, что мы знаем. Она заново создаёт мир, уничтоженный в нашем сознании впечатлениями, притупившимися от повторений. Она оправдывает смелые и верные слова Тассо: “Non merita nome di Creatore se non Iddio ed il Poeta (Никто не заслуживает называться Творцом, кроме Бога и Поэта)”» [3, с. 346].

Как видим, результат творчества рассматривается здесь вполне онтологически – «заново созданный мир». Однако, несмотря на очевидные онтологические прозрения, этот мир мыслится романтиками всё же, скорее, психологически: «неустраняемая модальность» объективного оставляет романтиков в ситуации «бесконечного стремления, томления». И это не удивительно: разрешение указанной антиномии – преодоление разрыва между субъективным и объективным и создание новой онтологии – было осуществлено уже в рамках новой, неклассической экзистенциально-феноменологической парадигмы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. – М.: Искусство, 1977.
2. Зенкин К. В. Романтизм как историко-культурный переворот // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры: избранные статьи. – Ростов-на-Дону, 2001. – Вып. 1. – С. 8–28.
3. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – М.: Изд-во МГУ, 1980.
4. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995.

5. Михайлов А. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 2. Антология. – М.: Музыка, 1981.
6. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 2. Антология. – М.: Музыка, 1981.
7. Музыкальная эстетика Франции XIX века. – М.: Музыка, 1974.
8. Чередниченко Т. В. Карл Дальхаус о ценностях и истории в исследованиях искусства // Вопросы философии. – 1999. – № 9. – С. 123–138.

Фомина Зинаида Васильевна

доктор философских наук,
профессор, заведующая кафедрой гуманитарных дисциплин
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

