

Denes Soltai ETHOS UND AFFEKT

*Geschichte
der Philosophischen Musikästhetik
von den Anfängen bis zu Hegel*

BUDAPEST — BERLIN
1970

Денеш Золтаи

ЭТОС И АФФЕКТ

*ИСТОРИЯ
ФИЛОСОФСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
ЭСТЕТИКИ
ОТ ЗАРОЖДЕНИЯ ДО ГЕГЕЛЯ*

МОСКВА
«ПРОГРЕСС»
1977

Перевод с немецкого *Т. Длугач, И. Науменко*
Художественное оформление *А. Алексеева*

Настоящая книга венгерского философа Денеша Золтаи — первое марксистское исследование эволюции философии музыки, начиная с античных времен. Автор прослеживает формирование материалистического взгляда на философию музыки, раскрывает исключительную роль музыки в общественной жизни людей.

© Издательство „Прогресс“, Предисловие, перевод на русский язык, 1977

Редакция литературоведения и искусствознания

З $\frac{10507-063}{006(01)-77}$ БЗ № 34—5—77

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к советскому изданию	7
1. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА АНТИЧНОГО ПЕРИОДА	
Магия и миф	11
Пути математизации музыки	15
Система значений этоса	33
Платон	45
Аристотелевское решение: музыкальный мимесис	53
Эпоха эллинизма — крушение учения об этосе	69
Примечания	88
2. СУДЬБЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ	
В СРЕДНЕВЕКОВЬЕ	93
История <i>facit saltus</i> *	93
«Пневмонический» мелос	95
Морализация в облинии учения об этосе	101
Аллегоризация и математика музыки	114
Систематизация: консервация и освобождение	121
Музыкальная теория как зашифрованная эстетика	127
Полифония и «теория двойственной истины»	133
Примечания	145
3. ОТ РЕНЕССАНСА ДО ПРОСВЕЩЕНИЯ	
Между «готикой» и «Ренессансом»	149
Гуманизация форм и учение о перспективе	151
Тинкторис и теория «эвфонического контрапункта»	157
Иерархия искусств	166
Флорентийская <i>самерата</i>	174
Эстетика эпохи барокко	193
Примечания	208

* Делающая скачки (лат.).

4. УЧЕНИЕ ОБ АФФЕКТАХ В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ

На границе двух эпох	211
Искусство и теория классицизма	212
Оперные дебаты во Франции	223
Мировоззренческие основы теории аффектов	229
«Герменевтический словарь»	248
Диалектические элементы в эстетике Просвещения	270
Примечания	295

5. КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА, КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ

Кант	303
Гардер и критика критицизма	306
Дебаты о миноре между Гёте и Цельтером	314
Гегель. Резюме	319
Гегель. Резюме	324
Примечания	366

ПРЕДИСЛОВИЕ К СОВЕТСКОМУ ИЗДАНИЮ

Книга «Этос и аффект», публикуемая ныне издательством «Прогресс», была издана в Венгрии около 10 лет назад. Благодаря переводу этой книги на русский язык автору, являющемуся сыном небольшого, изолированного в языковом отношении народа, предоставляется возможность выразить себя и на языке сотен миллионов людей, живущих за пределами Венгрии. В этой связи автор прежде всего хотел бы выразить свою признательность и удовлетворение: в конечном итоге автор считает, что он обращается к своим новым читателям на том языке, которым они уже давно овладели в совершенстве, — на языке марксизма-ленинизма; в научной жизни такое общение на едином языке по идейным вопросам гораздо важнее, чем различие в языках в повседневных контактах. Радостно и почетно для венгерского марксиста, если именно этим путем его слова могут дойти до советских друзей: к его коллегам и интересующимся этой книгой, равно как и к его наставникам.

Среди последних я должен упомянуть и Георге Лукача, работавшего над системой марксистской эстетики в период жизни в Советском Союзе. Венгерское издание было посвящено Г. Лукачу, так как идея этой книги была подана именно им. В 1950 году при его поддержке я начал заниматься критическим анализом основных вопросов музыкальной эстетики, и данная монография вряд ли появилась бы на свет без того творческого контакта с Г. Лукачем, который существовал с момента его возвращения в освобожденную Венгрию и вплоть до его кончины.

Чувствуя угрозу так называемого «литературного центризма» в марксистской эстетике, он призывал в моем лице молодое поколение, ориентирующееся на марксизм-ленинизм, к осознанной выработке жизненной программы.

Именно с этого времени меня занимает мысль о систематизированной музыкальной эстетике, построенной на основах марксистской философии. В данном случае речь идет о музыкальной эстетике, которая посредством оправданного выделения основных вопросов и научного подхода к ним могла бы служить ориентиром для практики и теоретически опорным пунктом для того, чтобы творчески — в духе взаимосвязей, существующих между социалистическим гуманизмом и социалистическим реализмом, — положить конец пресловутому «вавилонскому смешению языков», которое характерно для различных (порою крайне дивергентных) направлений в современном музыкальном искусстве.

Определив для себя эту задачу и полностью отказавшись от историографических амбиций, я обратился к истории музыкальной эстетики. Для меня стало несомненным, что без глубокого изучения истории этой специальной науки, без фундаментальной разработки и усвоения ее идейного наследия нельзя реализовать скрытые в этой области возможности для науки.

После нескольких экспериментов и попыток частичного анализа я предлагаю на суд читателя работу — историю музыкальной эстетики от античности до Гегеля. Я надеюсь, что в недалеком будущем на венгерском языке выйдет в свет и вторая часть этой работы, в которой я стремился проследить путь буржуазной музыкальной эстетики XIX века: от раннего романтизма эпохи Французской революции через формализм середины прошлого века до декаданса на рубеже столетий, принимая во внимание различные демократические движения, корректировавшие вырожденческую апологетику буржуазного образа мышления, и, наконец, показывая роль музыкальной критики русских революционных демократов. В третьем томе, который будет посвящен музыкально-эстетическому мышлению нашего столетия, я уже сознательно попытаюсь в большей степени перейти от исторического подхода к теоретическому.

Для автора такого рода работы всегда остается открытым вопрос: что может почерпнуть широкая публика из подобного исследования? О полезности моего труда, естественно, судить только читателю, автор же может лишь дать отчет о своих намерениях. Как и в прежних (венгерском и немецком) изданиях, так и теперь я надеюсь, что моя работа в заданных рамках будет по своему служить делу решения общих для многих стран проблем музыковедения, ориентирующегося на общепризнанные ценности социалистической культуры, и способствовать развитию эстетической культуры социализма.

Пусть эта книга явится скромным вкладом в идеологическое сотрудничество социалистических стран и столь необходимое сейчас во всем мире сплочение ученых-марксистов.

Денеш ЗОЛТАИ
весна 1976 г., Будапешт

1 МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА АНТИЧНОГО ПЕРИОДА

МАГИЯ И МИФ

Исследование начала сложных исторических процессов ставит трудные для историка теоретические задачи. Далекое прошлое кануло в Лету, и мы очень редко располагаем прямыми свидетельствами для его освещения. Теоретическое же воспроизведение, напротив, усложняется вследствие того момента относительности, который постоянно и, пожалуй, с необходимостью присутствует в любом начале, происхождении и возникновении. Когда нам приходится исследовать истоки музыкального мышления, то далеко не достаточно просто установить, где берет начало посвященная музыке теоретическая литература и кто первым сделал предметом осознанной рефлексии сущность, ценность и воздействие музыки. И в этом случае источник питается скрытыми кровеносными сосудами. Его «неожиданный» выход останется непостижимой тайной, если мы не проследим его происхождение.

Предыстория музыкальной эстетики восходит к доисторическому периоду. На этой ранней стадии человеческой истории культуры музыка не представляла еще самостоятельного вида искусства. Первоначально она была сплавлена с другими видами общественной деятельности, оставаясь, как, впрочем, и искусство вообще, все еще недифференцированным единством. В своих истоках музыка сходна с трудом; как и подлинный процесс производства, она направляет свои устремления на подчинение и присвоение чуждой, совершенно неизвестной и поэтому пугающей природы; вследствие этого особенно значимы ее наиболее, пожалуй, существенные функции

организации, гармонизации и усиления физических и духовных сил в интересах удовлетворения жизненно важных потребностей общества. Естественно, что на этой примитивной стадии культуры мы столь же мало можем говорить о самостоятельном художественном творчестве и эстетическом наслаждении. Опирающаяся на этнографические данные концепция Леви-Брюля, которая расчленяет логическое мышление развитых культур и дологическое мышление примитивного коллектива, в своих взглядах на историю эстетики исходит из достоверных корней. Примитивному искусству недостает еще рефлектирующего осознания самого себя.

Правда, ростки эстетической рефлексии уже имелись в самой примитивной художественной деятельности. Способы применения искусства — то, как, к примеру, используется в различных жизненных ситуациях возникающее из музыки, танца и поэзии первоначальное совокупное искусство, как объясняется его отражающее действительность значение, — соответствует примитивным представлениям о сущности и пользе художественной деятельности. Имеющиеся в нашем распоряжении этнографические, археологические и иного рода данные, как и те древние мифы, которые свидетельствуют о примитивных первобытных культурных отношениях, предоставляют нам сведения о том, что у своих истоков художественная деятельность руководствовалась и мотивировалась магическими представлениями о пользе. В культуре древности копировались природные явления и жизненные ситуации, ибо люди верили в то, что эти подражательные воспроизведения магически воздействуют на якобы существующие в таинственном внешнем мире силы мифических духов и злых демонов. Последнее являет собой магическое представление: оно специфическим образом объединяет иллюзорное с достоверными наблюдениями. Хотя магически-художественная деятельность — в противовес подлинной производственной деятельности — и не оказывала непосредственного воздействия на объективный внешний мир, однако через миметическую репродукцию она формировала человеческую природу, обогащала чувственно-абстрактное мышление человека; таким образом, она не только делала более успешной продуктивную деятельность, но способствовала становлению и развитию сущности человека; она дополняла первичное,

очеловеченное воздействие на непосредственную трудовую деятельность и требовала развертывания относительно всеобщности человеческой личности.

Вся совокупность мифов говорит о магической силе музыкального подражания. Ши Да, легендарный китайский арфист, своим пятиструнным инструментом укрощает ветры и жар солнца, благодаря чему могли прорасти зерна и развиваться живые организмы¹; согласно египетскому мифу о Гаторе (Hathor), дикий и изменчивый нрав дочери бога солнца Ра (Re) мог быть укрощен лишь с помощью музыки и танца, которые сопровождались магическими заклинаниями²; известные из Калевалы Вяйнямёйнен и Лемминкяйнен были всезнающими волшебниками именно в силу того, что могли пением и музыкой подчинить себе всю природу; лютня Орфея магически действовала на живое и мертвое, а волшебство его игры на кифаре подчиняло своей власти потусторонний мир. Определяющая формула везде одна и та же: звуки музыки представляют и обуздывают демонические силы природы.

Это представление об очеловеченном воздействии магического подражания является достижением, однако, уже периода развитой культуры. Достоинно внимания то обстоятельство, что легенды о возникновении музыки и инструментов являются обычно органической составной частью мифов, которые повествуют о происхождении земледелия, скотоводства, использовании огня, а также об основании первых городов. Примечательно, что известное из первобытных мифов представление о музыке выступает как особенность земледельческой культуры, характерной особенностью которой является одомашнивание диких животных. Приведенному Куртом Заксом убедительному доказательству того, что мистической интерпретации вызываемого искусством воздействия предшествует еще более примитивная, смыкающаяся с экстазом музыкальная магия, недостает именно момента уравнивания, подчинения³. В соответствии с этим магическим представлением в звуках и инструментах скрыты духи и демоны, отсюда будоражащая и возбуждающая власть музыки. Изображенная в древнем эпосе картина мира преодолевает эту стадию. Изобретательный Одиссей выслушивает обольстительную песню сирен уже без морального для себя ущерба.

Таким образом, встречаются два типа первоначального понимания музыки, исторически существующие параллельно: первый полагает, что открыл в элементарном воздействии музыки чуждую и неукротимую природную силу, другой, напротив, допускает именно устранение в музыке этой чуждости, укрощение этого необузданного первичного элемента в сознании. Однако было бы исторически необоснованным и теоретически ошибочным рассматривать эти две точки зрения как абсолютные противоположности. В музыкальной культуре, знающей точно зафиксированную высоту звука, становление сознания означает «отчужденное» очеловеченное воздействие двух различных сторон одной и той же интерпретации музыки. Установление границ качественной стороны звука означает — как это видно из монографии Йозефа Уйфалуши — именно соотнесенность внутри единой системы, ориентированной на определенную логическую структуру. «Противопоставление двух элементов... выдвигает на передний план то довольно легко обнаруживаемое, в своей логической и теоретико-познавательной последовательности далеко указующее обстоятельство, что оба элемента не идентичны, что они отличаются друг от друга. Однако если мы присоединим к двум предыдущим еще третий элемент, оба предыдущие будут противопоставлять себя третьему как чуждому»⁴. На поверхности этой первичной ориентации хорошо видна потребность разграничения чуждой и присвоенной, враждебной и дружественной, волнующей и спокойной мелодически-ритмической формы.

Под знаком мистически-магического постижения музыки начинается, следовательно, тот этап развития музыки, в ходе которого человек осознает значение различных музыкальных форм. Само собою разумеется, что естественная сигнализирующая функция феномена звучания представляла уже в древние времена первобытного периода привычное первоначальное переживание. Однако его осознание впервые наблюдается лишь после расцвета родового общества. Этот процесс можно реконструировать на основе передаваемых из поколения в поколение мифов. Зрелое родовое общество вырабатывает уже собственный «звуковой знак», своеобразный «родовой герб»⁵; оно различает свою собственную ме-

лодически-ритмическую форму от всего, что чуждо, что привносится извне и враждебно ей; наконец, родовое общество предпринимает попытки — в ходе развития первобытнообщинной формации, развития классового общества и государства — установления самой звуковой системы, канонизации абстрагированных из музыкальной практики мелодически-ритмических форм. Одна из китайских легенд освещает в особенно наглядной форме общественную основу этого устремления к канонизации. Мифический король Фу Си, «творец» музыкальных инструментов, установивший правила применения звуковой системы, одновременно выступает и как великий реформатор общества; он расчленяет весь народ на сто родов, присваивает каждому роду особое имя, устанавливает формы брачных отношений, обучает человека приручению диких животных, дает им уроки исчисления и применения медных денег⁶. Названия греческих ладов связаны, как известно, с именами отдельных родов (дорийский, фригийский, ионийский и т. д.). Довольно рано встречаемая упорядоченность и ценностная иерархия ладов и инструментов соответствует во всяком случае, высокому уровню сознания родового общества в области понимания природы музыки.

ПУТИ МАТЕМАТИЗАЦИИ МУЗЫКИ

Несмотря ни на что, магическое постижение музыки — лишь ее предыстория. Тогда лишь эстетическое мышление начинает свое собственное летосчисление, когда искусство обособляется от непосредственной трудовой деятельности и освобождается от связанных с нею магических представлений о полезности теорий, которые стоят в прямой связи с эстетически-общественной оценкой искусства. Демокрит — с высоты философского сознания античности — отмечает эту взаимосвязь. Изображая генезис гражданского общества — от первобытного состояния и до высших для того периода ступеней культуры, — он независимо от мифологизации указывает историческую движущую силу, лежащую в основе стремлений к удовлетворению потребностей. «Вообще-то при всех достижениях человека наставником была нужда...»⁷. Следовательно, отдельные виды «искусства»

(различные ветви *Techne*, производительной деятельности в первоначальном греческом значении этого слова) существовали для удовлетворения основных потребностей человека. Напротив, музыка, по словам Демокрита, «младшее из искусств... ее породила не нужда, но родилась она от развившейся уже роскоши...»⁸. Филодем, ученик Эпикура, записавший слова Демокрита, по-видимому, не понимал смысла высказывания иронизирующего философа, делая из этих слов враждебный музыке вывод. Еще досаднее превратное толкование приведенного положения новейшими историками музыкальной эстетики, которые интерпретируют известное высказывание Абдерита как предвосхищение музыкального скепсиса в эллинизме. Демокрит, поклонник Гомера, понимает музыку не как обреченную на осуждение роскошь, а, скорее, гениальным образом освещает связь, существующую между музыкой и трудовым процессом. Музыка именно потому «одно из молодых искусств», что она служит удовлетворению не прямых физических потребностей, а представляет собою феномен, который получил свое существование на основе и как достижение трудового процесса и одновременно качественно отличен от него.

Несомненно, что эта понята в демокритовском смысле теория возникновения музыки имеет в виду следующую за первобытной общественную формацию с присущим ей разделением физического и духовного труда. И в самом деле: первый величайший период расцвета освободившегося от непосредственной связи с трудовой деятельностью и постепенно вбирающего в себя специфически эстетические качества искусства музыки совпадает как в Китае, так и в Индии, как в Египте, так и в греческом полисе с эпохой расцвета родового общества, образованием сменяющих варварство цивилизаций, с рабовладельческим укладом хозяйства и государства. Лишь разделение физической и духовной деятельности и связанный с ним расцвет классового общества создали общественные предпосылки того, что стало возможным возникновение искусства с его первичной эстетической функцией. Вот глубочайший смысл высказывания Демокрита: неперемным условием, так сказать, логической предпосылкой возникновения музыки как искусства является относительное уп-

рочение и развитие господства человека над природой и развитие предполагающей удовлетворение непосредственных физических потребностей духовно-эстетической способности к наслаждению. Правда, и в первобытном обществе можно обнаружить известное накопление этих условий; качественный же поворот достигается только благодаря возникновению классового общества.

В этом историческом повороте культурного развития и должны мы искать истоки научной эстетики. Развитие производительных сил, сравнительно высокая степень достигнутой по отношению к природе человеческой свободы, создает фундамент того, что теперь осуществляется уже дифференциация отдельных форм сознания — прежде всего разъединение науки и религии — и начинается демифологизированное исследование законов природы, как и преодоление вообще магического мышления. В большинстве музыкально-эстетических систем перед нашим взором разворачивается драматическая борьба эстетического сознания с религиозно-магическим стражением мира. Эстетика находит в этой борьбе союзника в лице развивающихся естественных наук и преодолевающей мифологические интерпретации философии природы. Указанный процесс представлен в наиболее зрелой и «классической» форме в культурном развитии античного полиса. Однако и в ближневосточных рабовладельческих государствах основная тенденция, в сущности, одна и та же: постепенно превращающаяся в осознанную теорию философия музыки ориентируется прежде всего на первые естественнонаучные дисциплины, астрономию, медицину и на зародившиеся из практических потребностей арифметику и геометрию. На Востоке и в древней Греции оформились, как мы позже увидим, различные фазы и ступени, отличающиеся друг от друга формы интерпретации музыки. В равной мере как философия природы, так и входящая в сознание с процессом познания законов природы музыкальная эстетика не вдруг смогли отказаться от разного рода фантастических спекуляций. Тем не менее решающая тенденция, *punctum saliens* развития, везде одна и та же: отказ от магической картины мира, сознательная связь с развивающимся научным мировоззрением.

Исключительное значение приобретает в этом развитии прогресс математики. Уже ранние системы

музыкальной эстетики пронизаны стремлением к обнаружению в расчлененных по высоте звуках и звуковых системах объективного «начального принципа», связывающего воедино различные явления, и к объяснению отчетливо разграниченного качества звука как наисущественнейшего элемента музыкальной практики через количественно характеризующие категории. Эрнст Блох прав, утверждая, что музыка была первым рационалистическим искусством: за своей хтонической «скрытой» бесформенностью она могла обнаружить лишь рациональное проникновение в законообразно упорядоченный космос своего материала и своих принципов оформления.

Учитывая вышесказанное, мы можем рассматривать античного Пифагора как классический пример такого подхода к решению проблемы. Связываемая с его легендарной личностью музыкально-теоретическая школа разработала сохранившие значение до наших дней основоположения музыкальной акустики и «учение о гармонии» в античном смысле этого слова. Но явление это по природе своей отнюдь не только греческое. Исследование математических оснований музыки можно наблюдать почти во всех восточных культурных цивилизациях — в Китае, Индии, Вавилоне и Египте. В античных преданиях подчеркивается связь Пифагора с Востоком и приводятся легенды о так называемой поездке мудреца из Кротона. Что бы ни говорила новейшая филология об этих восточных связях, существенные элементы пифагорейской концепции составляют совокупное культурное достояние Древнего Востока.

В чем сущность этой основополагающей концепции? Согласно с взглядами Аристиды Квинтилиана, теоретики музыки древнего периода стремились к преодолению «распадающейся и, во всяком случае, нестойкой сущности тел» и ненадежности чувственного познания. Поэтому они искали неподверженные изменению определения музыки, постигнутой по аналогии с космосом¹¹. В числах, в числовых отношениях усматривали они исходный принцип: «Все есть гармония и число». Налицо главная тенденция: они хотели объяснить основное представление магического истолкования музыки — иррационально проявляющуюся качественную сторону звука, — исходя из поддающихся измерению, рационально конст-

руируемых количественных отношений. Их метод и поныне объяснен небезупречно. Литература о Пифагоре до наших дней подозревает за этой рационализацией наличие утонченно скомбинированной, покоящейся на мистике чисел и астральных фантазмагориях спекулятивной системы.

Что же касается основной идеи, служащей в качестве исходного пункта, то в ней отсутствуют следы какой бы то ни было мистики. Прослывшийся в античности «всезнайкой», придирчивый Пифагор, вероятно, хотел — точно так же, как ионийские натурфилософы из Милет или Гераклит, их современник из Эфеса, — исследовать «архе», тот основной принцип, который организует бесформенный хаос в законообразный космос. И у него этот космический порядок покоится на общезначимых законах действительности, которые в равной мере действительны как для природы, так и для человека и — соответственно материальной «архе» ионийских гилозоистов — представляют единство в многообразии, точнее: гармонию противоположных элементов и тенденций. Уже у «плачущего философа» из Эфеса «гармония» означает космический закон бытия и принцип музыкального строя¹², позже она получила также свой особый двойственный смысл. Это исследование законов космоса и привело Пифагора к изучению природы понятия числа.

Георг Томсон убедительно опровергает встречающееся и у марксистов философское недоразумение, вследствие которого принятие числа в качестве «архе» будто бы превращает пифагорейскую концепцию в мистически-идеалистическую спекуляцию¹³. Вполне правдоподобно, что категория количества означала для кротонианца и его непосредственных учеников объективную сущность вещей и лишь у позднейших пифагорейцев превратилась в идею, стоящую над действительностью. Вероятно, даже «архе» — функция числа — первоначально была связана с идеологическими потребностями торговых слоев: Аристоксен вынужден был подчеркнуть, что Пифагор был первый, кто ввел в обиход у греков единую меру веса и объема, да и в других источниках утверждается как вполне вероятный факт, что унификация денежных единиц также связана с его именем. Это идеологическое восприятие первоначала и объективного содержания количественного принципа со

временем поблекло. Пифагорейский образ мыслей был использован для удовлетворения новейших идеологических потребностей уже олигархическими слоями, которые постепенно входили в конфликт с демократией полиса и брали под защиту аристократические позиции. В поздних «Диалогах» Платона число превращено в первичный тип чисто идеального бытия, над действительностью стоящего и определяющего ее, а существование объективно чувственного мира достигает реальности лишь постольку, поскольку оно соучаствует в этом чистом и совершенном бытии. В таком виде — с постепенной дематериализацией и объективно-идеалистическим перетолкованием понятия числа как категории качества — теория пифагореизма является идеалистической.

Подобная тенденция развития имела место и по отношению к музыкально-теоретическим изысканиям пифагорейской школы. Без сомнения, онтологический структурный анализ материальной субстанции музыки, ее звуковой системы, основополагающие открытия акустики способствовали теоретическому прояснению гармонических связей в ряду расположенных по высоте тонов. Что же касается исходных принципов и течения этих экспериментов, то мы должны принимать во внимание различные интерпретации философии музыки античного периода и средних веков.

Комментарий, характерный для математизированной теории музыки, был дан Гаудентиусом, видимо, в III или IV веке. Его внимание привлекло число Пифагора и установление связи между высотой звука и длиной вибрирующей струны. Поэтому он натянул струну монохорда над разделенной на 12 единиц линией, каноном, и исследовал, в каком отношении стоит тон, возникающий как следствие вибрации всей струны, к тем тонам, которые получены из вибрации канонически установленных отрезков струны. Обнаружилось, что три звуковых интервала обладают созвучным (консонантным) характером, поскольку два следующие друг за другом звука гармонируют по высоте друг с другом (основной тон и октава: $\frac{12}{6} = \frac{2}{1}$; основной тон и квинта: $\frac{12}{8} = \frac{3}{2}$; основной тон и кварта: $\frac{12}{9} = \frac{4}{3}$). За недоступными, мимолетными чувственными явлениями,

рационально освещенными, раскрылись таким путем количественно-пропорциональные отношения. Точное измерение звука стало возможным благодаря определению длины струны.

Наглядное описание Гаудентиуса в отдельных моментах нуждается все же в дальнейшем разъяснении. Спорно уже то, что может быть принято за критерий симфонического характера звучания. Почему только октава, квинта и кварта определены Пифагором как гармоничные? Почему большая терция и секста расценивались как приемлемые только в случае необходимости, секунда же, напротив, с самого начала считалась неприемлемым диафоническим диссонансом? В античности были известны оба возможных варианта решения проблемы. При различении симфонического и диафонического интервалов определяющим фактором являются либо слуховое восприятие, либо рациональное осмысление. Этому различению соответствуют два главных направления в античной теории музыки. Сторонники гармонического направления выносили свое решение о гармоническом звучании интервала, опираясь на услаждаемый музыкой слух, поддержанный памятью разума, и тренированное слуховое восприятие. Каноники, напротив, отталкиваясь от главных пифагорейских предпосылок и возможности арифметического исчисления звукового интервала, считали математическую природу пропорции, выражающейся в соотношенности друг с другом звуков, единственным аутентичным свидетельством; соответственно этому считался симфоничным тот звуковой интервал, который может быть выражен через простейшую пропорцию струны — в математической формуле: пропорцией $\frac{n+1}{n} = \text{logos epimorius}$ ¹⁴ (октава с пропорциями струны 2 : 1, квинта — 3 : 2, кварта — 4 : 3). Сообщения Гаудентиуса, очевидно, близки этой канонической интерпретации.

В ходе анализа канонической концепции мы наталкиваемся прежде всего на вопрос, оставленный в дальнейшем открытым. Как мог экспериментирующий на монохорде Пифагор с самого начала прийти к мысли о том, чтобы установить градации своего инструмента в 12 частей? Арпад Сабо, изучив исторические пробле-

мы греческого учения о пропорциях, справедливо подчеркивает, что описание Гаудентиуса в этом моменте неисторично; он ориентируется не на фактический ход экспериментов, а сообщает лишь конечный результат¹⁵. И названная гипотеза Арпада Сабо, обвиняющая в подновлении теории первоначального членения на 12 частей, убедительна. В соответствии с ней эксперименты должны были проводиться сперва не на монохорде, а на каком-то многострунном инструменте. По всей видимости, вначале непосредственно был воспринят тот факт, что различные по длине струны издают различные по высоте звуки. Это могло послужить исходным пунктом для сравнительного обмера струн, которые издают симфонически воспринимаемые звуки. После того как была обнаружена упомянутая основополагающая пропорция на двух или более струнах, был сделан переход к одной, разделенной на двенадцать отрезков струне, так как наименьшая совокупная многократность встречающегося числового единства уже известной пропорции есть число 12.

Гипотеза Арпада Сабо получает свое подтверждение и через исторические даты философии, эстетики и данные зарождения музыкальных инструментов. Мы должны прежде всего сослаться на вновь всесторонне подтвержденный факт, что известный демонстрационный инструмент музыкальной математики, монохорд, в эпоху Пифагора вообще не употреблялся как музыкальный инструмент. Впервые он был введен в обиход в эллинистический период, согласно доказательным свидетельствам Ван дер Вердена¹⁶, где-то после 300 года до н. э., и притом исключительно в качестве наглядного пособия, которое не соприкасалось с музыкальной практикой (согласно Птолемею, канон — вспомогательное средство для постановки рационально точного слуха)¹⁷. Последнее обстоятельство является фактическим опровержением сообщения Гаудентиуса.

Что же касается эксперимента со струной, то прежде всего достоин внимания тот факт, что каноники разделяли ее внутри определенных границ, хотя покоящееся на чисто математических принципах разделение канона — если выйти за пределы членения на 12 равных частей — в принципе могло бы проводиться до бесконеч-

ности. Исходя из этого представляется чрезвычайно важным научно-теоретическим свидетельством тот факт, что греческому мышлению задолго до Аристотеля была уже известна наряду с гипотезой Левкиппа — Демокрига о существовании в действительности неделимой частицы (а-тома) математическая проблема приближающегося к бесконечности деления; одна из знаменитых апорий Зенона выдвигает аргументы против возможности действительного прохождения пути между двумя пунктами, а следовательно, в пользу логической противоречивости движения при наличии математической возможности бесконечного деления на две части. И критиковавший зеноновские парадоксы Аристотель не отбрасывает принцип бесконечной делимости пространства; он указывает на то, что бесконечность сама по себе может быть потенциальной и актуальной и что действительное пространство может быть охарактеризовано через единство непрерывности и прерывности. Уточненная Аристотелем зеноновская постановка вопроса является также проблемой и для определения пропорции звуков по высоте. Аристид Квинтилиан схватил самую суть этой проблемы, сознательно превращая единство прерывности и непрерывности в субстрат расчлененной по высоте системы звуков: «Далее, так как материя таит в себе тысячекратные... возможности того, быть ли ей связанной, непрерывной или расчлененной, несовместимой, точно так же и музыка обнаруживает в этом отношении противоречивость материала. Дело в том, что ее материал, который в равной мере представляется движением звучания, проявляется, с одной стороны, связанным, с другой стороны, прерывным, интервальным. Итак, как сила провидения раздробляет на формы материи мировые части чересчур связанного и соединяет, объединяет в подобающих отношениях обособленное, так и музыка пренебрегает как несущественным слишком тесно сливающимся друг с другом чередованием голоса, а с другой стороны отбрасывает слишком большие интервальные членения как беспредельные и лежащие вне опыта и устанавливает в хорошо измеренном умеренном промежутке мелодическое пение»¹⁸.

Аристид Квинтилиан является характерным представителем позднеантичного понимания музыки, также содержащего мистически-неоплатонические и пифагорей-

ские элементы. Прежде всего его образ мыслей поучителен тем, что он невольно приводит доказательства врожденной противоречивости канонического исходного пункта. В «Государстве» Платон высказывает свое уничтожающее мнение по поводу определения малейших интервалов посредством слуха: «...у них это выходит забавно: что-то они называют «уплотнением» и настораживают уши, словно ловят звуки голоса из соседнего дома; одни говорят, что различают какой-то звук посреди, между двумя звуками и что как раз тут находится наименьший промежуток, который надо взять за основу для измерений; другие спорят с ними, уверяя, что здесь нет разницы в звуках, но и те и другие ценят уши выше ума»¹⁹. Сам Аристид разделял это же мнение. Однако там, где необходимо было установить масштаб прерывности звукового ряда, он поневоле приближается к исходному пункту, который подчеркивает касательно гармонии сопоставляющую деятельность слуха, то есть музыкального опыта и самой практики. Таким образом, чувственное познание, эстетическое восприятие пробивается через преграды чисто рациональной арифметической спекуляции по поводу градации звукового интервала и расположения звуков в их последовательности. Наконец, мы должны обратить внимание и на то, что каноническое решение проблемы созвучия наталкивается на имманентную теоретическую трудность. В обширной античной литературе по этой проблематике нас интересует один-единственный вопрос. Имеется в виду тот факт, что $\logos\ e\pi\mu\theta\iota\omicron\gamma\iota\upsilon\varsigma\ \frac{n+1}{n}$ сам по себе не может быть — также и арифметически — критерием двух звуков гармонического характера, так как чисто математическое направление на основании данной формулы могло бы образовывать дальнейшие созвучия вплоть до бесконечности. В «Тимее» Платон находит из этой теоретической трудности чисто мистический выход, объясняя, что лишь числовые отношения «абсолютно идеальных» чисел (1, 2, 3, 4) могут превращаться в основу консонантного интервала.

Благодаря тем экспериментам, о которых сообщают иные авторы (в том числе и Аристид Квинтилиан), мы получаем точное представление о происхождении и под-

линно научном значении пифагорейских открытий. Они основывались на использовании не монохорда, а частично на применении многострунного инструмента (к примеру, описанного Аристидом геликона), частично же на различных натяжениях струны путем разновеликого подвешивания. Осуществленный на одной-единственной струне анализ пропорции означал, согласно этому пересказу, более детальную, чисто завершающую стадию эксперимента. Как символ вышесказанного можно рассматривать тот факт, что, согласно Аристиду, умирающий Пифагор настоятельно рекомендовал своим ученикам играть на монохорде. Последняя воля легендарного мастера была обоснована именно характерным каноническим высказыванием: «Этим он будто бы хотел сделать очевидным то, что вершина совершенства в музыке достижима скорее чисто духовно, посредством чисел, нежели чувственно, через слух»²⁰. И все-таки так называемая «чисто духовная» музыка монохорда предшествовала, согласно Аристиду, практике воспринимаемого сравнения звуков по высоте. Этот вариант изложения решительным образом был поддержан Боэцием. Пифагор, по Боэцию, впервые в кузнице обратил внимание на созвучие (гармонию) звуков, вызываемых ударами различных по весу молотов.

Из всего сказанного ясно, что невозможно постичь суть философии музыки Пифагора, прежде чем мы не осознаем постепенно прогрессирующего изменения выраженных в ней взглядов — вообще исторических изменений мировоззренческих исходных установок школы. Но между ранними и поздними пифагорейскими позициями не обнаруживается такой большой пропасти, как это принято считать в среде части филологов²¹. Ведь факт, что преодолевающая иррациональные элементы магического понимания музыки, исследующая логос²² расчлененной по высоте звуковой системы, математизированная теория музыки обнаруживает регрессивное развитие: после изменения своей первоначальной функции она, изменяя постоянству взглядов, погружается в мистические спекуляции.

Зародыш этой метаморфозы был дан уже изначально. Пифагорейская философия музыки базировалась на позициях, внутренне противоречивых.

Онтологически эта противоречивость обусловлена абсолютной идентификацией закономерностей музыки и космоса, недифференцированным рассмотрением музыкального порядка и космического мироустройства. Ионийская натурфилософия обязана своим величием исследованию материальной «архе» природы: последнее, однако, взятое само по себе, проблематично по отношению к адекватному познанию специфической закономерности искусства. Физическая акустика раскрывает природные основания системы значений музыки. Структурный анализ системы звуков, а следовательно, и решение проблемы звукового интервала и проблемы созвучия немислимы, если количественно-пропорциональная сторона, всегда содержащая в себе сравнение качества звука, окутана пеленой тайны. Пифагорейцы совершили в этой области, без сомнения, эпохальный подвиг. С другой стороны, опирающийся на математику анализ музыки попадает в тупик, если ограничиться сферой математически формулируемых законов природы. Система звуков, из которой исключено общественное опосредствование и которая проецируется непосредственно на природу, лишает эстетическую оценку гибкости, омертвляет эстетическую оценку: а это делает ее статичной и консервативной и овеществляет общественную объективность системы значений. Мы уже указывали на то, что концепция Пифагора с самого начала обращала внимание на существование лишь трех симфонических сочетаний. Напротив, в комментирующей литературе это покоящееся на природных принципах понимание созвучия посредством мистического, метафизического хода рассуждения утверждается, в большей или в меньшей степени, уже как вечная истина: Аристид Квинтилиан опирается на «триадичную структуру вселенной», большинство поздних пифагорейцев — на «святую четверицу» (число 10 как сумма «абсолютно идеальных» чисел 1, 2, 3, 4, составляющих, согласно платоновскому «Тимею», симфоническую пропорцию), наконец, на вечную «гармонию сфер», нашедшую применение в объяснении движения планет. Это консервативное направление достигает у Платона, как мы увидим в дальнейшем, своей вершины и ведет к застывшей, неизменной космической закономерности мелодической и

ритмической конструкции, а принимая во внимание закон, понятый в самом широком смысле, — к доктринерским ограничениям живой музыкальной практики.

Однако из отождествления музыки и природы проистекает также известное наивно-материалистическое следствие. Фантастические спекуляции, связанные с гармонией сфер, строились на предпосылке о наличии особого рода мировой музыки — *Musica mundana*. Однако у ранних пифагорейцев, и в первую очередь у Алкмиона, врача из Кротона, последней предшествует представление о *Musica humana*. Человеческому организму и душе, как утверждают они, также присуща гармония, которая отражает равновесие противоположных сил. Гармония выражена в здоровье, болезнь же, напротив, есть проявление бессмысленного преувеличения и утраты меры. Отсюда проистекает вывод, на долгие годы предначертавший путь дальнейшего развития: во время слушания музыки подобное действует на подобное. Этим обусловлено вызываемое музыкой глубокое действие и предрасположенность души к музыкальному воздействию. Подобное представление о психически-эстетическом действии музыки находится на полпути между древней магией музыки и аристотелевской теорией катарсиса. Связанные с именем Пифагора легенды, например приведенная Боэцием и повествующая о том, как «Пифагор усмирил и привел в чувство пьяного тавроменского юношу звуками гипофригийского лада, сменявшими друг друга в ритме спондей»²³, формально связаны с магическими представлениями, соотнесенными с исцеляющей, «очаровывающей дух», очищающей силой музыки. Новым и прогрессивным является, однако, осознание того факта, что структурно разные мелодии обладают различным этическим воздействием на психику. Таким образом, светская музыка пробивает путь развившемуся позже учению об этосе, даже если она довольствовалась возвращением гармонического порядка душе и была связана с живой и действительно звучащей музыкой, *musica instrumentalis*, лишь абстрактной всеобщностью.

Этот мотив, деление музыкальной теории и музыкальной практики, конечно, не может быть оставлен вне поля нашего внимания. Источником специфических про-

тиворечий является то обстоятельство, что эпохальный структурный анализ звуковой системы в пифагореизме всегда нуждался в исследовании музыкальной практики. Шефке прав, подчеркивая, что математизированная Noetik музыки в главном репрезентирует интеллектуальное отношение к музыке и, исходя из принципиальных соображений, пренебрегает действительной общественной практикой занимающихся музыкой²⁴. Символ согбенного над своим монохордом Пифагора достаточно хорошо иллюстрирует это своеобразное аскетическое понимание музыки. Но теперь основные теоретико-познавательные положения пифагореизма предстают перед нами в несколько иной связи.

За противопоставлением музыки космической и инструментальной стоит, естественно, дискредитация чувственного познания, аистезис. Мы уже указывали на теоретико-познавательные корни противоречий, существовавших между канониками и гармониками, — различная оценка слухового восприятия. Это противоречие в скрытом виде содержалось уже в первоначальных пифагорейских основополагающих концепциях, хотя лишь позже, у Филолая, а затем в поздних произведениях Платона, противопоставление аистезиса и логоса получает принципиальное теоретико-познавательное обоснование. Мы также уже указывали на онтологические отношения основного понятия *Musica mundana* — гармонии сфер. Согласно представлениям пифагорейцев, планеты, как и каждое движущееся тело, вследствие трения об эфир издают звуки; так как орбиты отдельных планет соответствуют длине струн, образующих созвучие, то и вращение небесных тел осуществляет гармонию сфер. Следовательно, сферическая гармония есть музыка, однако музыка, которая с самого начала недоступна человеческому уху, «мировая музыка», которую должно постигать и наслаждаться лишь интеллектуально. Отсюда всего лишь один шаг до дедукции того теоретико-познавательного тезиса, что арифметическое совершенство музыки безупречно в той мере, в какой она стала предметом чисто интеллектуального наслаждения. Аристид Квинтилиан объясняет трудности, внутренне присущие арифметическому истолкованию музыки, характерной в духе Платона ссылкой на то, что

интервал октавы невозможно разложить на равные части; он устанавливает существование комм как доказательство недостаточной замкнутости круга квинты. А это значит, что звуковая система не в состоянии вобрать и воплотить в совершенной форме идеальные числовые отношения; божественная чистота числа в земной, слышимой, музыке не получает, следовательно, полного телесного воплощения. На такой основе музыкальная практика с самого начала представляется менее полноценной по сравнению с философско-созерцательным осознанием абстрактного математического порядка в музыке. Поэтому пифагорейская философия музыки завершается в конце концов парадоксом, в соответствии с которым арифметическое рассмотрение музыки необходимым образом уничтожает свой основной объект, слышимую музыку.

Здесь мы впервые встречаемся со своеобразной неравномерностью исторического развития науки: в то время как далеко не случайное чувственное познание натурфилософии от Фалеса и Гераклита до Демокрита и Аристотеля приходит к освобожденному от мифологии осознанию природных закономерностей, тот же антропоморфологизированный исходный пункт в области искусства и в эпоху античности и в дальнейшем еще не представляет безусловной гарантии того, что постигнуто существенное содержание эстетического отражения. Достаточно напомнить о критике Гомера и Гесиода Ксенофаном или его выступление против обычая прославлять греческих атлетов. Рациональное преодоление магического понимания музыки в равной мере может вести как к осознанию эстетического подражания, так и к идеалистически-мистическому отрицанию общественной объективности музыки, ее отражающей действительности функции и принципиально исторической системы интерпретации.

Мы еще раз подчеркиваем: с позиций теоретического постижения можно говорить лишь о возможностях разнообразного мирозерцающего развития. Дальнейшее развитие пифагорейской философии, судьба ее составивших эпоху открытий в конце концов была предопределена ее конкретным социальным положением.

К сожалению, структура общества сама по себе недостаточно хорошо известна по упомянутым исследова-

ниям Томсона. И на сегодняшний день далеко не в полной мере объяснено то, каким образом первые авторы учения о гармонии — которые, согласно Томсону, выражали интересы средних слоев греческих колониальных городов в Южной Италии и прежде всего удовлетворяли специфические запросы торгового класса, — излагавшие этику и эстетику аскетического в своей основе характера, восприняли типично консервативное понимание известных уже из архаической древности принципов соизмерения и, наконец, превратились в основателей тайных сект, опирающихся на аполлоно-орфический культ. Решение вопроса было бы значительно облегчено, если бы нам было известно то политическое окружение, которое в первые десятилетия V столетия до нашей эры преобразовало общественное лицо полисных сообществ в пределах Великой Греции и наконец содействовало приходу к власти демократии классического периода. Однако важно уже и то, что на сегодняшнем уровне нашего исторического познания считается вполне установленным тот факт, что пифагорейские секты вскоре сделали своим достоянием мировоззрение проникших в оппозицию аристократических слоев. Безусловно, аскетическая система ценностей их этики происходит отсюда, и последнее обстоятельство может объяснить истинное постепенно прогрессирующее отчуждение их от художественной практики. Те частью культовые, частью психотерапевтические утренние и вечерние упражнения в пении, о которых сообщает Бозций, указывают на подчеркнута эзотерическую музыкальную практику²⁵. Что же касается того вклада в преобразование греческой народной музыки архаического древнего периода, который внесла эпоха упадка родового общества (на что указывает Янош Мароти), он не смог уничтожить ни самый характер совокупного искусства, ни его коллективной основы²⁶. Расцвет мусических искусств в античных полисных государствах предполагает наличие разбирающейся в искусстве общности, непрерывного изменения *Nomos*'а, взятого как в узком (художественном), так и в более широком (формальном) смысле слова — его многообразия, отражающего полноту жизненных чувств; жизненного единства традиционной системы значений и изменяю-

шей форму музыкальной практики, одним словом: здоровой циркуляции культуры полисного общества, опирающейся на относительную моральную автономию. И здесь мы оказываемся на перекрестке: в то время как музыкальная культура полисной демократии теоретически и практически развивала далее подлинные ценности пифагорейского наследия, музыкальная математика — после периода ее аристократически-идеологического истолкования — потерялась в абстрактных спекуляциях.

Мы можем более точно представить картину общественной обусловленности этого расходящегося по двум направлениям развития, если обратим внимание на восточные источники пифагорейского понимания музыки, на систему античной восточной музыкальной эстетики, которая пошла по иному пути, чем музыкальная эстетика греков. Черги совпадения мы уже отмечали. Структурный анализ звуковой системы выявляет тесную связь между ранней греческой эстетикой и египетским, вавилонским, индийским и китайским музыкально-философским мышлением. Но так как ближневосточная, как и эллинистическая математизированная, музыка ориентировалась на установление природных закономерностей, то не следует удивляться тому, что можно обнаружить аналогию между системами, едва ли не постоянно вступающими в непосредственное соприкосновение друг с другом. К примеру, квантовая система в своих основных чертах в древнем Китае и в древнегреческих полисных государствах выражена идентичным образом: античному принципу музыкального *Notos*'а почти дословно соответствует китайская теория регулируемого люй. Но так же, как возникло существенное различие между восточными и античными формами рабовладельческого уклада хозяйства, так же следует указать на расхождение и в области музыкальной практики и непосредственно отражающей ее музыкальной теории.

Мы ссылаемся лишь на философию музыки древнего Китая, как она представлена у теоретиков эпохи Чжоу. Общеизвестно, что китайской музыкальной эстетике с самого начала присуща идея строгой регуляции. Стремление к строгой канонизации предугадывается и

в пифагореизме. Однако акценты теории, становление системы гораздо менее идентичны. В то время как ранний пифагореизм выдвигал на передний план математический структурный анализ системы звуков, китайская философия музыки занималась прежде всего поиском основного тона. Кроме того, и аргументация указывает на расхождение: древнекитайская теория музыки, вероятно, лишь в незначительной степени смогла избавиться от магических представлений, ее аргументация заострена преимущественно на уровне мистических первоначальных теорий. Люй Бу-вэй, который составил сборник «Весна и осень», дает, к примеру, следующее описание открытия фундаментальной системы люй: мифический император Хуанг-ди (Huang-ti), «владыка Желтой земли», приказал своему музыкальным делам мастеру, ученому Лин Луню (Ling Lun), изготовить устанавливающую настройку флейту. После того как музыкальных дел мастер изготовил инструмент из заботливо выбранной бамбуковой трубки, он подул в нее и сказал: «Отлично!» Звук в точности соответствовал звучанию его собственного, свободного от страданий голоса, сопровождаемого шумом Хуан-хэ, родники которой находились недалеко. В то время как Лин Лунь под впечатлением этого явления «погрузился в размышления», пред ним предстала божественная птица феникс со своей супругой. Обе чудо-птицы спели по шесть тонов: шесть мужских (янь) и шесть женских (инь) звуков. Первый тон янь вновь совпал с тоном родника Желтой реки. Теперь мастер постиг закономерное соотношение друг с другом двенадцати тонов. Он изготовил двенадцать бамбуковых флейт, скопировав тона двух птиц феникс, а затем возвратился к своему повелителю. По его совету Хуанг-ди приказал отлить двенадцать колоколов и утвердить их звучание как священную норму. Первый тон был назван «желтым колоколом» (хуан-чжун), так как желтый цвет был священной краской зрелого хлебного зерна, и канонизирован как неизменный основной тон любой звучащей музыки. Тон желтого колокола отождествлялся с представлением о вечности императорской власти²⁷. Общеизвестные положения императора Ыи о безусловном единообразии музыкального строя и государственного порядка непосредственно связаны с этими частично магическими, частично математическими пред-

ставлениями и с установлением абсолютной высоты звука. «К моменту политических революций изменились нравы и обряды. Музыка стала к этому времени неприличной. Траурные мелодии потеряли величие, радостные — умиротворенность... Эта музыка будоражит силы, она изнуряет их и разрушает законы гармонии. Поэтому мудрый человек пренебрегает подобной музыкой...»²⁸. Подобную же связь между музыкой и государственной политикой устанавливает с афористической точностью приписываемое Конфуцию знаменитое положение: «Если хочешь узнать, благополучно ли обстоят дела с правлением какой-то страны и здоровы ли ее нравы, то прислушайся к ее музыке»²⁹.

Стремление к достижению размеренного состояния духа при помощи музыки свойственно любой из ранних значительных музыкальных культур. Однако теория двенадцати люй — нечто большее, чем просто определение и кодификация соизмерений флейт. Установление высоты звука осуществляется в предельно строгой форме. Оно преподносится здесь как канон абсолютной высоты звучания, сохраняет существенные элементы магически-культового образа мышления родового общества и одновременно придает основному тону, сопоставляемому с культом императорской власти — как это было доказано новейшими марксистскими исследованиями и иным путем³⁰, — функцию апологетики патриархального деспотизма, покоящегося на поливной форме хозяйства. Описание возникновения метода настройки, созданного Лин Лунем, дает наглядное представление о древне-китайском симбиозе магического и математического понимания музыки и расшифровывает в известной мере самое специфическое идеологическое содержание. Теория музыки выступает здесь впечатляющим выражением не подверженной изменению земной вечности, как разновидность космического консерватизма.

СИСТЕМА ЗНАЧЕНИЙ ЭТОСА

Морально-эстетический идеал античного полиса возвращен другой почвой. Ему, правда, как наиболее существенный элемент присущ идеал рационального

соизмерения и пропорциональности. Однако данное обстоятельство делает принцип канонизации антропоморфически гибким и подвижным, вследствие чего он становится гуманистическим в подлинном смысле этого слова. Точнейшее доказательство этого — классически греческое понимание канона изобразительного искусства. Уже в древности было известно и соответственно оценено то обстоятельство, что Поликлет, автор первого учения о пластической пропорции, в некоторых своих произведениях сам отступал от абстрагированной из образа Дорифора системы пропорций; и Витрувий считал себя сопричастным характерно эллинистическому эстетическому мышлению, когда за очевидно абстрактной арифметикой дорийского, ионического и коринфского ордера делал зримым не вмещающегося в архитектурно-строительный строй *homo mensura* — человеческие масштабы служащего опорой мужского тела, кудрявый образ женщины и гибкий стан девушки. В этом плане основное положение Протагора — «человек есть мера всех вещей» — получает эстетическое содержание.

Ослабляющий жесткую канонизацию принцип ориентированного на человека масштаба мог, по-видимому, найти применение лишь с победой полисной демократии, как эстетическое отражение относительной свободы индивида. Пифагорейское учение о гармонии символизирует переходный период в этом процессе развития эстетического идеала: отсюда его общность с теориями музыки древнего Востока, как и обособляющее от них различие.

В какой же общественной среде смог осуществиться этот противоречивый характер эстетического идеала? Анализ исторических судеб первоначального патриархального деревенского уклада, осуществленный Марксом и Энгельсом, дает ключ к пониманию отличных друг от друга тенденций восточного и античного — греческого — развития. Наиболее всеобщей основой развития является, естественно, как здесь, так и там рабовладельческое хозяйство. Но на Востоке — на что указывал Маркс — частная собственность на землю, по-видимому, не смогла осуществиться: в интересах орошаемого земледелия к власти пришло сильное деспотическое государство. Оно базировалось на обложении налогом принадлежащего к сельской общине крестьянства, которое во многих отношениях должно было сохранять патри-

архальные формы собственности и ограничивать все еще не разорвавшего «связующую с общиной пуповину» индивида. Как идеологическое отражение этой ситуации религия превратилась в господствующую форму общественного сознания. В античных греческих государствах-полисах, напротив, происходило разрушение родового общества, распад быстрыми темпами сельских общин: высокая степень нивелировки производительных сил и развитие меновой торговли сделали возможным существование покоящегося на производстве товаров рабства, бурный расцвет торговли, низвержение господства родовой аристократии и политическую победу свободного мелкого производителя, демоса. Поэтому-то Энгельс подчеркивал, что рабовладельческая демократия эллинов нуждалась в значительно более развитой форме государства, нежели деспотические государства Востока. На этой волне исторического движения возвысилось древнегреческое образование, был осознан освободительный характер войны, направленной против магии и религиозной мифологии науки. Впервые в мировой истории — хотя только для членов рабовладельческого класса — появились общественные предпосылки для развития всеобщности личности, самоосознающей себя идентифицированной с полисным обществом.

Этот классический путь древнего общественного развития был все же целиком основан на рабовладении и после сравнительно короткого расцвета — когда в жизни полисного общества установилось относительное равенство на собственность вследствие расширения товарного производства и торговли — устранен дальнейшим развитием. Общественно-исторический неповторимо классический характер афинской рабовладельческой демократии возник на основе тех же самых специфических предпосылок, вследствие которых она необходимым образом и должна была исчезнуть. Тем самым в расцвете и падении она появилась как однократное и неповторимое историческое явление.

Видимо, нет необходимости излагать последовательное развитие той линии, которая определяет своеобразие греческого и восточного общества. Достаточно коснуться одного комплекса вопросов: проблематики публичности, исключительно жизненно важной для функционирования музыкального искусства. Массовость музыкальной

культуры отнюдь не только греческое достояние; то пышное произрастание форм мелодий и соответствующих им вариаций, в которых следует видеть одну из наиболее существенных черт древневосточной «высокой культуры», немыслимо «без связующей силы общины» (Бенце Саболичи)³¹. В покоящейся на принципе макама музыкальной практике все же не становится осознанным принцип активности индивида, располагающего относительной автономией в демократической общественной жизни, относительная противоположность *Nómos*³² и *Physis*: по преимуществу общественно моральное богатство содержания номоса, как мы видели, и не могло осуществиться отмеченное выше. Без сомнения, обычаи указывают на восточную предысторию греческой музыки, в особенности на ее древнюю соотнесенность с макамом: она была моделью мелодии культового характера с устоявшейся структурой. Платон охарактеризовал эту надличностную объективность обычая со свойственной архаической древней эпохе ностальгией: «... когда были в силе наши древние законы, народ ни над чем не владычествовал, но в некотором смысле добровольно им подчинялся. ...Прежде всего о тогдашних законах относительно мусического искусства... Как некий особый вид песнопений дифирамбы называли «номами», а точнее — «кифаредическими номами»³³.

Однако различные варианты — даже те, которые имели за собой древнейшие традиции, — вскоре превратились в индивидуальные композиции отдельных авторов со специфическими названиями, которые выражали музыкальный характер и текстуальное содержание художественного творчества (сравним написанные для авлоса названные именами различных божественных лиц номы Олимпа, «Пифийский ном» Сакада, найденный в афинском дворце и специфическим образом «варьируемый» Мидасом — исполнителем на аулосе «многоголовый ном» и т. д.). Общинный характер продолжает жить здесь в устно слагаемых, эстетико-этически поддерживаемых и принимающих характерные формы индивидуальных вариантах, и не только в стихийных порождениях — надличностных инстинктивных вариациях. Постепенно растворяющий творчество в духе номос стиль хореи, особенно хоровое пение гимнов, и, наконец, превратившийся в основу греческой трагедии дифирамб еще

сильнее выявили личностный характер. В трагедийном творчестве времен Перикла дифирамб воплощает уже содержание, миметически изображающее действительность, и, наконец, в атмосфере полисной демократии, на почве, обеспечивающей беспрецедентный подъем общественной активности, становится общественным характером *Musike*, которая объединила отдельное и общее, личное и общественное, как и осознала свой демифологизированный гражданский этос и свое катарсическое воздействие.

Падение полисной демократии с необходимостью вело и к ослаблению общественного пафоса культурной жизни. Это оказалось решающим не только для дальнейшей судьбы драматургического искусства классической эпохи, но отразилось непосредственно и в новом музыкальном искусстве V столетия. Прежде всего увядало старое единое искусство. Теперь впервые обнаружилось, что своеобразным продуктом распада древней *Musike* является приобретающее самостоятельное значение искусство музыки. «Новые дифирамбы» Филоксена обнаруживают именно эту тенденцию развития, ибо в синтезе пения и инструментальной музыки он отдает предпочтение последней. Вторжение варварского авлоса восточного происхождения приводит теперь к преобразованию техники инструментальной игры; новым было не только увеличение числа струн на кифаре — она стала использоваться и для искусства все более свободного мелодичного и ритмичного выражения. И в то же время, когда принцип моральной автономии личности растворялся в теории и практике жизни индивида, изменялась также и общественная функция музыкального мимесиса: общественное содержание этоса оттесняется на задний план принимающим на себя всю полноту власти частно-субъективным принципом наслаждения.

В этой, одновременно общественной и музыкально-исторической, связи учение о характере музыки образует идейное ядро классической греческой эстетики, как и ее теоретическое достижение, обладающее собственной ценностью. Признание того, что этос овеществляет главные категории античной философии музыки, является со времен основополагающих исследований Аберта признанным фактом³⁴. Духовно-исторический идеализм превращает, однако, эти категории в застывшую схему.

Шефке имел полное право заметить, что уже в фундаментальном исследовании Аберта тускнеет различие между музыкальной «Noetik» (теорией познания) восточного происхождения и подлинно эллинистическим учением об этосе³⁵, хотя и он в своей обширной монографии порой склоняется к построению абстрактно-исторических конструкций. Еще очевиднее эта тенденция у Курта Закса, в остальном превосходного историка музыкальной практики древности. В своей работе³⁶ он справедливо подчеркивает, что мы должны искать корни учения об этосе на Востоке, хотя и он остался в долгу перед нами, если иметь в виду антично-эллинистическую специфику категорий. Главная ошибка заложена здесь уже в духовно-историческом перенапряжении понятия этоса.

Именно поэтому точная фиксация Закса нуждается в исторической конкретизации. Учение о музыкальном этосе выступает в Афинах как характерная музыкальная эстетика эпохи Перикла. Расцвет этого учения совпадает с периодом укрепления завоеваний античного демоса; существовавшее в 411 году до н. э. олигархическое государственное правление подорвало те общественно-политические предпосылки, которые коренились в древнегреческой демократии. И когда в 403 году вновь была восстановлена демократия, она оказалась не в состоянии возродить живые контакты с современной музыкальной практикой. Лишь в работах Аристотеля и Аристоксена она получает широкое, систематическое обобщение рефлектирующего характера. Так называемый «музыкальный скепсис» эллинистической эпохи есть не что иное, как окончательное падение классического учения об этосе.

Если бы историки музыкальной эстетики — смотри Аберта — обобщили дескриптивно два или четыре направления³⁷ греческой теории музыки, то обнаружилось бы важнейшее явление, а именно: историческая связанность учения об этосе с конкретным местом и временем, его историческая и общественная обусловленность. Здесь вполне достаточно — предвосхищая дальнейшее — указать лишь на формально названное Абертом и противопоставленное учению об этосе направление. Эллинистическая критика классической философии музыки, неприятие категории этоса, означает у киников, у неиз-

вестного автора Hibeñ-папируса и др., не столько онтологически обоснованный, мировоззренчески осознанный формализм, сколько открытое осознание неразрешимости того музыкального кризиса, возникновение которого совпадает в греческой музыкальной жизни с упадком полисных обществ. Позже будет дан обстоятельный анализ этого вопроса.

Но где же мы встречаем впервые точную формулировку содержания музыкального этоса? Как античные предания, так и современные философские реконструкции обращают наше внимание на личность афинца Дамона. Он был учителем музыки Перикла и Сократа и считался вплоть до поздней античности почти непрекаемым авторитетом, на который часто ссылались и в политических и философских вопросах. Уже из этого ясно, что он был дитя той удивительной эпохи, которая еще не воспринимала музыкальную технику как «мещанство», как презренное ремесло и предоставляла активным музыкантам слово в делах управления государством; согласно преданиям, Дамон изложил свои взгляды в той — конечно, приписываемой ему — речи, которая адресована членам государственного суда. Прежде всего он стремился, по-видимому, способствовать осознанию политико-социального воспитательного значения музыки. Он ссылался на то, что различные ритмы и мелодии по-разному воздействуют на душу человека. Его связь с действительной музыкальной практикой выражается прежде всего в том, что он анализирует *Musike* не с позиций пифагореизма, в форме абстрактной системы звуков, а как первоначальное греческое единое искусство, в котором собственно музыкальные элементы всегда тесно связаны с текстом поэтического произведения. В «Государстве» Платона Сократ именно от Дамона ждет ответа на вопрос о взаимосвязи стихотворения, ритма и человеческого характера. «Об этом... мы посоветуемся с Дамоном, а именно, какие размеры подходят для выражения низости, наглости, безумия и других дурных свойств, а какие ритмы надо оставить для выражения противоположных состояний... Все это... ведь ...требует долгого обсуждения»³⁸.

Познание имманентного музыке содержания этоса привело Дамона к мысли о музыкальной «добродетели», о *Paideia*. Посредством смены музыки мы можем со-

знательно формировать личность — это важнейший прогрессивный элемент концепции Дамона. «Музыкальная красота» составляет здесь непосредственное единство с «музыкальной добродетелью». Отсюда следует признание изначального политического значения музыки, которое осознанно доводилось до сведения в упомянутой речи. Для государства, конечно, не может быть безразлично, какой тип отношений существует между людьми, какой характер и стиль выражается в тех или иных формах музыки. Если же признать музыкальное воспитание в его существенных чертах не чем иным, как воспитанием граждан государства, требованием усвоения этического богатства общины, то станет понятным, почему Дамон считал необходимым заботливо отбирать используемые в процессе воспитания музыкальные произведения. Без сомнения, защите полисных обществ служили и те представления граждан, которые с одобрением цитирует Платон: «Надо остерегаться вводить новый вид мусического искусства — здесь рискуют всем: ведь нигде не бывает перемены приемов мусического искусства без изменений в самых важных государственных установлениях — так утверждает Дамон, и я ему верю»³⁹.

Итак, Шефке не без основания подозревал, что Дамон был представителем некоего рода т. н. «сопоставляющих музыкальных критиков» древности⁴⁰. Его представители не изображали взятый сам по себе и для себя характер отдельного музыкального произведения и элементы форм. Они не стремились к систематизирующей феноменологии «чистого» стиля и обозначения формы, а хотели выработать ту герменевтику, в которой было возможно, опираясь на этические критерии, осуществить дифференциацию между полезной и вредной для формирования личности музыкальной практикой. Буржуазные историки учения об этосе либо полностью скрывают этот мотив осознанного толкования, либо оттесняют его за чисто феноменологическое представление. Нередко встречаются также такие виды интерпретации, которые сводят мировоззренческие основы и этические критерии герменевтического противопоставления и дифференциации к психо-физиологической противоположности «мужского и женского» начал. Но в свете исторически-материалистического анализа стано-

вится очевидным, что этос как музыкальная категория был порожден на почве афинской полисной демократии и в своей первоначальной форме сам был органической частью идеологии полисного общества. Историческое величие учения об этосе состоит именно в том, что оно, апеллируя к внутреннему единству греческого полиса и общественности, созрело до обнаружения своего этического содержания, общественной значимости и отражающей действительность системы значений. Поэтому оно оказалось первой в истории эстетики величественно задуманной попыткой выработки общественно-этической системы значений.

Подлинная цель и основа «сопоставляющих музыкальных критиков» из школы Дамона становится поэтому понятной. Критерием эстетической оценки выступает здесь отношение к общественно-демократической нравственности полиса. Признаются полноценными музыкальные произведения, музыкальная форма и инструмент, требующие *Paideia*, посредством которых индивид возвышается до уровня общинных восприятий; тем самым индивид ощущает и осознает как свой собственный мир внутреннее единство полисной общины и ее содержательную связанность. Противоположность «греческое — варварское» полагает для эпохи Перикла не только установление каких-либо пустых и самодовольных культурных преимуществ, но дифференциацию между своим и чужим, между человеческой содержательностью и моральной дегуманизацией. Учение об этосе разрешило эту дифференциацию и постепенно реализовало ее в процессе философского познания музыкальной практики.

Мы вновь подчеркиваем: эта герменевтика отдельных форм *Musike* охватывает подлинные жизненные процессы музыки. Если, следовательно, в центре ее стоит анализ содержания этоса ладов, «гармоний» в греческом смысле этого слова, то здесь уже не может быть и речи об абстрактном исследовании консонанса пифагорейцев. Учение об этосе ладов исходит не из теоретико-акустической точки зрения, признающей созвучие октавы, а из фундаментального единства действительной музыкальной практики — и певческой и инструментальной, — из мелодических формул, которые берут начало в нисходящих квартовых тетрахордах. В своем

анализе это учение постоянно обращает внимание на единство «мусических искусств» (поэзия, музыка, танец), целокупнохудожественный характер *Musike*, не нарушаемые в течение длительного периода (поэзия, музыка, танец). Между прочим, исследование этоса тетрахорда долгое время остается жизненной традицией — и тогда, когда из соединения одинаковых тетрахордов, из этого специфического «синтеза» возникли дополненные до интервала октавы системы: в позднейшей герменевтике обособившегося музыкального искусства также отчетливы следы прежнего значения речевой интонации и танцевального ритма, восходящих к более раннему синкретическому искусству. Поэтому музыкальная эстетика классического периода чужда тому пониманию, которое видит в тональном строе и формулах ритма пустой формальный сосуд и способно рассматривать выбор формы и инструмента как индифферентное к содержанию музыкального произведения или второстепенное явление. Учение об этосе не знало бессодержательной формы, и оно не знало — по меньшей мере в своем первоначальном историческом выражении — самостоятельной, чисто инструментальной музыки. Этот исходный момент обособляет его как от ранней пифагорейской онтологии звуковой системы, так и от эстетико-гносеологического скептицизма, предвещающего упадок принципов этоса.

Со времен Аберта постоянно возникает следующий вопрос: почему отдельные формы *Musike* достигли своего конкретного содержания этоса? Так как систематическая герменевтика выявилась лишь относительно поздно, у Платона, Аристотеля и философов музыки эллинизма, то филологическая реконструкция ее начальных источников и истории возникновения во все времена представляла лишь гипотетическую попытку. Если же рассматривать герменевтику в связи с расцветом практики великого прошлого, то картина принципиально меняется. Мы напоминаем о сказанном выше: ранние формы выкристаллизовались и развились из музыкальной практики, их сознание является не продуктом спекулятивного изыскания теории, а абстракцией, возникшей на основе жизненных процессов самих по себе и их музыкального отражения. И различие этоса отдельных тетрахордов является тому доказа-

тельством. Известно, что, согласно греческой теории музыки, структуры тетрахордов различаются между собою благодаря последовательности входящих в них тонов и полутонов. Полутон в диатоническом дорийском тетрахорде находится между третьим и четвертым звуком, во фригийском — между вторым и третьим, в ионийском — между первым и вторым. Понятая в этом смысле дорийская гармония выражает, согласно Платону, мужские черты и непоколебимость, фригийская — миролюбивое благоразумие и сдержанность, в то время как ионийская — безвольное упоение и женственность. Платоновское объяснение обнаруживает бросающуюся в глаза дорийскую ориентацию: обстоятельнее этим мы еще займемся. Однако нет ничего удивительного в том, что оценочные акценты иных авторов и иных эпох более или менее модифицируются. Это явление вновь свидетельствует о том, что толкование этоса как составной части музыкальной практики разворачивается в историческом процессе и внутри общественной практики.

Наиболее приемлемое объяснение соответствующего античного предания представляет Гераклит Понтийский, считающий, что лады — как видно из их наименований — отражают характер отдельных греческих племен. У нас нет оснований подвергать сомнению характеристики, оформившиеся в процессе специфического развития отдельных племен. Стадии и характер разделения труда, а также жизненные условия, определяемые географической средой, военные и торговые отношения с соседними племенами, уровень материальной и духовной культуры — все это исторически-общественные факторы, которые сыграли известную роль в возникновении и упрочении системы нравственности и духовных ориентиров отдельных племен. Однако же вернемся к проблеме этоса ладов: то обстоятельство, к примеру, что переселение дорийцев на юг завершилось лишь в XI веке и повлекло вытеснение оседлых ионийских племен, позволяет объяснить воинствующий, стойкий, культивирующий и соответствующий образу жизни характер дорического племени; напротив, характер проникших на Малоазиатское побережье ионийцев явился новым фактором быстрого расцвета городской культуры и развития морской торговли. Это различие выра-

жаются также и в дорийском и ионийском поэтическом творчестве, благодаря чему мы получаем ключ к объяснению того обстоятельства, почему определяющую роль в том или ином полисе играют разные виды искусства; почему родиной лирики является Иония, а драмы — Афины; почему мироощущение дорийцев определяется наслаждением земными радостями, а один из главных мотивов ионического лиризма, даже после упадка родовых нравов, характеризуется такими понятиями, как изнеженность, женская кротость; и наоборот, почему дорийская хоровая песня, празднично возвышенная, воспринимается в Ионии вначале с трудом и недружелюбно и т. д.

Этос общих элементов «избранных художественных произведений» несет непосредственно или через характеристики видов искусства ярлык племенной принадлежности. Вспомним, к примеру, широко известное античное значение строя различных размеров стиха, ритмических форм, анализ которых осуществляется почти теми же самыми категориями этоса, как и соответствующих им ладов (согласно ретроспективному резюме Аристиды Квинтилиана, ритм становится возвышенным или умеренным, когда в нем преобладают длинные слоги, и возбужденным и буйным при употреблении частных кратких слогов. Носителем подобных значений является формула ритма начала и конца ряда, место и временная длительность паузы и т. д.). Еще более бросается в глаза соотношение племенного духа с этосом инструмента, который восходит еще к эпохе мистического толкования музыки. 3-й гомеровский гимн Гермесу связывает, к примеру, аполлонический культ с изобретенной Гермесом музыкой кифары и обосновывает этим долгое время существовавшее убеждение в том, что этот древний струнный инструмент дорийской народности в высшей степени соответствует сущности всей эллинистической культуры. Точно так же очень рано осознается различие между греческой кифарой и изобретенным в Малой Азии фригийским авлосом: в одном из названных инструментов видели выражение морального самообладания, в другом — необузданной жажды наслаждения. В этом смысле различие между этосом кифаристики и игрой на авлосе означало в эпоху полисной демократии уже старую

традицию. Разделение характера звучания «аполлоновской» кифары и «дионисийского» авлоса оказало дальнейшее влияние на характер гармонии. Утверждение Птолемея, что этос звукового ряда будто бы связан прежде всего с механикой инструмента, содержит, несмотря на свою односторонность, рациональное зерно. Не исключено, что при распространении и акклиматизации специфической тетрахордной структуры ладов (диатонического, хроматического и энгармонического родов) главную роль сыграло, по-видимому, сравнение звуковой характеристики инструментов. «Импортированный» с Востока авлос, судя по всему, ускорил в V столетии распространение хроматического лада «нового стиля». Соответствующая происхождению характеристика косвенно, через опосредование характернейшим инструментальным типом оказала воздействие на устойчивость системы музыкальных значений.

Однако раскрытие содержания этоса, исходя из родового характера, не давало ответа на вопрос, почему этот начавшийся на ранней стадии родового общества процесс кристаллизации достиг своей вершины лишь в эпоху полисной демократии. Полноценный ответ мы можем получить лишь из конкретного философского и исторического анализа двух великих систем учения об этосе — платоновской и аристотелевской.

ПЛАТОН

Два момента связывают платоновское понимание музыки с вышеназванной школой Дамона. С одной стороны, Платон подчеркивает — также под влиянием пифагорейского представления о *Musice humana* — психически-педагогическую эффективность *Musike*: «Так вот... в этом главнейшее воспитательное значение мусического искусства: оно всего более проникает в глубь души и всего сильнее ее затрагивает; ритм и гармония несут с собой благообразие, а оно делает благообразным и человека, если кто правильно воспитан; если же нет, то наоборот»⁴¹.

С другой стороны, *Paideia* и для Платона равнозначно формированию гражданского самосознания. В уже цитированном месте из «Государства» Сократ ссыла-

ется на Дамона, утверждая, что он, защищая государство, отклоняет любые изменения форм *Musike*. Ходом рассуждений платоновская музыкальная эстетика ищет ответ на непосредственные политические проблемы; теория государства — не случайный повод для систематизирующего раскрытия учения об этосе, но идеологическая основа, вне которой сама эстетическая концепция теряет смысл.

Не может быть и тени сомнения в том, что единство музыкальной эстетики и политической теории, наблюдаемое на протяжении всей античности, однако у Платона наиболее подчеркиваемое, вызвано к жизни идеологическими потребностями упрочения и защиты рабовладельческого государства. Общественно-политическая по преимуществу функция музыки точно так же внедрялась в сознание действующим в эпоху расцвета полисной демократии Дамонам, как позднее аристократическая позиция, недвусмысленно защищаемая Пифагором. И не столь уж сложно распознать восточных предков и родственников этой концепции — достаточно напомнить об отмеченных выше чертах китайской музыкальной эстетики. Поэтому возникает вопрос: что же является специфически платоновским в таком своеобразном переплетении функционирующей как апология рабовладельческого строя теории государства и теории искусства, сознательно защищающей политически-педагогическую функцию музыки.

«Государство» Платона наиболее полно устанавливало утопию «идеального», совершенного государства, строя, основанного на классовом угнетении. За утопическим должным стоит, однако, наинепосредственнейшее бытие: представления об идеальном государстве рождаются из идеализации действительно данного классового государства. Платон провозгласил на некоторый период программу рабовладельческого строя, в котором все очевиднее проявлялся упадок афинской демократии, угрожающий античному полису кризис. Выше мы указывали на то, что кризис порожден той же хозяйственной основой, на которой оказался возможным и классический расцвет: с одной стороны, демократия достигла относительно широкого массового базиса, с помощью построенного на рабовладельчестве мелкого товарного производства и торговли; с другой стороны, раздроб-

ленное товарное производство разрушило то относительное равенство возможностей, которое составляло главную общественную основу политической силы демократической партии. Мы видели, что здесь лежит корень тех противоречий, которые свели на нет античную демократию. С этим кризисом афинского полиса Агнес Геллер связывает «трагедию Платона»: Платон — последний философ полиса, который в историческом тупике рабовладельческого строя вел безнадежную борьбу за обновление полиса, за пробуждение общественной нравственности, отражающей относительное равенство возможностей, и выражал тем самым на высшем уровне историческое кризисное сознание своего времени⁴².

Это ключ к пониманию очевидных противоречий платоновской музыкальной эстетики. Дуализм бытия и должного, познание действительности и утопические сновидения, часто отмечаемая платоновская противоречивость между гениальным постижением важных эстетических закономерностей и волюнтаристское пренебрежение к реальным художественным тенденциям развития становятся понятными лишь тогда, когда о Платоне, философе музыки, судят на основе знания противоречивых движений его эпохи.

Платон, понимавший значение музыкального воспитания (*Paideia*), был продолжателем инициативы Дамона, критически рассматривая музыкальную практику своего времени, и для целей воспитания стремился к отделению полноценного от вредного. Его полемика против той музыки, которая препятствует превращению человека в гражданина, была все же острее, чем у любого его предшественника. Музыкальный этос позитивного содержания он первый противопоставил новейшей музыке наслаждения, которая необходимым образом деморализует слушателя, ибо она расшатывает и разрушает союз, связывающий индивида с обществом. Дифференциация этоса в музыке теперь уже базируется не на расчленении черт характера, противопоставлении греков и варваров, а определяет — значительно более решительно, чем у Дамона, — противоположность сохраняющего общественный характер старого и вырождающегося в индивидуалистическое нового.

Откуда возникает эта неумолимость в полемике против нового? Упоминавшееся выше произведение, «Зако-

ны», связывает критику индивидуалистической нравственности и культуры исключительно со страстным неприятием демократии, демократических форм государства. После того как Платон указал в приведенной цитате на то, что во времена господства старых обычаев «народ ни в каком отношении не был господином и повелителем», он с глубоким пессимизмом дает характеристику позднему демократическому периоду, в котором, согласно его мнению, преобладает нарушение музыкальных законов: «Они внушили большинству беззаконие по отношению к мусическому искусству и дерзкое самомнение, заставлявшее их считать себя достойными судьями... точно зрители понимали, что прекрасно в музах, а что нет; и вместо господства лучших в театрах воцарилась какая-то непристойная власть зрителей... Но теперь с мусического искусства началось у нас всеобщее мудрствование и беззаконие, а за этим последовала свобода» ⁴³.

Здесь обнаруживаются связанные с классовой структурой государства важнейшие общественные корни дифференциации этоса, которая простирается далеко за рамки определения своеобразия племени. В «Законах» Платон недвусмысленно делает ответственной за поддержку музыки наслаждения демократическую общественность, активность масс, недостаточно компетентных, с его точки зрения, политически и культурно. Поэтому в этом диалоге как идеал музыкального воспитания выступает египетское искусство, в котором «...никому — ни живописцам, ни другому кому-то, кто создает всевозможные изображения, ни вообще тем, кто занят мусическими искусствами, не дозволено было вводить новшества и измышлять что-либо иное, неотечественное. Не допускается это и теперь. Так что если ты обратишь внимание, то найдешь, что произведения живописи или ваяния, сделанные там десять тысяч лет назад ... ничем не прекраснее и не безобразнее нынешних творений, потому что и те и другие исполнены при помощи одного и того же искусства» ⁴⁴.

Эта эстетическая ориентация — невозможно не обнаружить за нею ее политической ориентации, а именно: эстетическую идеализацию египетских кастовых нравов ⁴⁵ — открывает ворота постепенно полностью окрашивающемуся в мистические тона пифагореизму.

В «Тимее» Платон сопоставляет прежде всего понятия *Musica humana* с господствующей эстетикой наслаждения: «Ради этой цели устроена речь: она сильно способствует ее осуществлению; так и в музыке: все, что с помощью звука приносит пользу слуху, даровано ради гармонии. Между тем гармонию, пути которой сродни круговращениям души, музы даровали каждому рассудительному своему почитателю не для бессмысленного удовольствия — хотя в нем только и видят нынче толк, — но как средство против разлада в круговращении души, долженствующее привести ее к строю и согласованности с самой собой. Равным образом, дабы побороть неумеренность и недостаток изящества, которые проступают в поведении большинства из нас, мы из тех же рук и с той же целью получили ритм»⁴⁶. И позднепифагорейская теория мировой музыки обнаруживает себя в этом диалоге со всем своим математически-астрономическим реквизитом (построенные на основе тетрахорда симфонические пропорции, гармонии сфер и т. д.). Здесь Платон заходит так далеко, что в качестве естественных законов устанавливает закономерности построения мелодий: «Заслуживает внимания, что оказалось возможным и в таком деле установить, путем твердых законов, бодрящие песни, по своей природе ведущие к надлежащему»⁴⁷.

Так с самого начала он спускается — от действительно эстетического понимания интервальности тонов и гармоний до ощущений, по сравнению с математическим познанием стоящих на более низком уровне.

Учение об идеях, раскрывающих в «Государстве» свои собственные общественные основы, дает этим пифагорейским конструкциям гносеологическое обоснование. Единая по своим материальным принципам действительность античных материалистов раскалывается у Платона на идеальный и материальный мир: первый — мир видимости, второй — мир сущностей. Лишь познание сущности, естественно, может быть достойной философа задачей. Поэтому мир явлений сводится к «видимости», которая захватывает в плен человеческое сознание. Результаты художественной деятельности и ее методы живут, однако, в сфере этой видимости. Сократу было нетрудно помочь Глаукону в «Государстве» познать тот факт, что искусство

подражает не действительности, а видимости последней. На этот раз доказательства приводятся из области изобразительного искусства: художник изображает предметы не в их реальном виде, а как бы затухающими и увиденными в перспективе (*Skenographie und Skiographie*)⁴⁸, поэтому вместо того, чтобы служить истине, он, как фокусник, услужливо помогает чувственным обманам. Противостоящее им философское познание отбрасывает поэтому чувственную видимость и делает исчисление главным инструментом поиска истины. На этой гносеологической основе правомочность искусства в плане бытия, естественно, с самого начала становится проблематичным. Согласно Платону, художественное произведение есть копия копии: оно способно представлять тем самым лишь искаженный образ идеи. Только абстрактные геометрические формы и абстрактные арифметические гармонические системы признаются в «Филете» как предметы свободного от заблуждений удовольствия.

Крайнее неприятие иллюзорного по отношению к чувственно-эстетическому познанию жестко устанавливает главное направление платоновского рассмотрения искусства. На этом пути можно достичь лишь ограничения эстетического наслаждения и в конце концов его отрицания. Однако столь радикальное решение встречается только в рассуждениях крайним образом пифагореизированных диалогов. Борющийся за воскрешение полисного единства Платон слишком хорошо знает, что гражданско-государственная добродетель не может не нуждаться в формирующей личность силе искусства; мы уже видели, какого он мнения о воспитывающей человеческий характер силе *Musike*, о той вызывающей восхищение художественной силе, которая способна проникать «внутрь души» и формировать ее. Поэтому музыка, хотя и не без оговорок, допускается в его идеальное государство.

Однако определяемое Дамоном направление стоит в резком противоречии с только что набросанным пифагорейским художественно-изобразительным геометризм и музыкальной абстрактностью. В то время как Платон, с одной стороны, вместе с канониками осуждает «фиглярское» восприятие, с другой стороны, он вынужден согласиться, что эстетически-аудитивно взятая *Musike* формирует целостного человека. Если в первом слу-

чае он солидарен с пифагорейцами, подчеркивающими аналогичный законам природы, номотенческий порядок мелодии, то во втором он исходит из первичной публично-общественной сущности музыки и выводит из этого эстетический строй значений отдельных элементов формы, как и содержание этоса ладов, ритма, инструментов и т. д. Если в первом случае он допускает лишь интеллектуальное наслаждение абстрактной гармонией и ритмом, то во втором в качестве предпосылки устанавливает совокупно-художественный характер *Musike* и настаивает на следующем: «...надо обязательно сделать так, чтобы ритм и напев следовали за соответствующими словами»⁴⁹. Следовательно, платоновская эстетика, а особенно музыкальная эстетика, содержит также отклоняющуюся от главной линии и состоящую с ней в специфической полемике тенденцию, которая выражается в концепции общественной функции искусства.

Мы уже видели, что эта концепция была идейным наследием эпохи Перикла, эпохи культурного расцвета Афин. Без сомнения: и здесь пред нашим взором предстает «трагедия Платона». Последний философ полиса увидел одну лишь сторону полисной демократии: ее упадок, а именно разрушающее действие товарного производства и денежного хозяйства на прежнее равенство возможностей и устойчивую нравственность полисного сообщества. Другую сторону — связь, которая существовала между политически-культурным расцветом и демократической публичностью, — он разглядеть не смог. Взор, и его собственный, и его времени, оказавшегося неспособным найти какой-либо выход из кризиса, был затуманен аристократическим предубеждением.

Поэтому противоречива и музыкальная ориентация Платона. С одной стороны, он перенимает и систематизирует эстетическое наследие школы Дамона, идею учения об этосе и музыкального воспитания. Герменевтический исходный пункт побуждает его к исследованию музыкальной практики своего времени. Острым взором рассматривает он новые явления; разобшение единого искусства, развитие чисто инструментальной музыки и виртуозной инструментальной техники и принципа наслаждения, который находит свое выражение в смешении чистых жанровых характеристик, в слишком частой

смене ладов и гармонии и в засилии проникающей в кифаристику авлетической музыки, в «демократизированных» восточно-варварских гармониях. В дальнейшем он также обнаружил, что общественную основу новой музыкальной практики составляет падение полисной демократии. Но Платон так и не смог осознать то обстоятельство, что вне полисной демократии музыкальное воспитание теряет свой смысл, так как признание воздействия этоса предполагает относительную моральную автономию личности. Поэтому его музыкальную программу окрашивает утопизм: он предрасположен к подчинению музыки своего времени жесткой египетской канонизации, к архаической обезличке идеализированного, неизменного *Nomos*; он, стало быть, хотел вновь воскресить те невозвратимые уже обстоятельства, при которых не было возможности выбора между различными музыкальными видами этоса, которые к тому же не выдвигали никаких претензий на воплощение функций музыкального воспитания. Поэтому построенное на признании общественного характера музыки учение об этосе смешано в платоновской герменевтике с нормативным консерватизмом покоящейся на естественных законах канонизации. Платон ни в своих политических, ни в музыкально-эстетических взглядах не сумел преодолеть ограниченность своего времени, этого могучего исторического кризисного периода. В диалогах «Государство» мы обнаруживаем гениальные формулировки существеннейших закономерностей музыкального искусства, общественного характера и этического содержания музыки. Однако в конце концов платоновский анализ музыки терпит крушение по той же причине, что и общественная теория идеального государства, — из-за доктринерского идеализма. Таким образом, платоновское рассмотрение искусства превратилось в прототип одной из более поздних идеалистических эстетических теорий; как бы высоко ни оценивали они музыку в «табеле о рангах» искусств, в конечном итоге они были вынуждены вследствие своих идеологических постулатов поместить эстетическое искусство, а тем самым и музыкальную деятельность в низшие классы сконструированной иерархии бытия.

АРИСТОТЕЛЕВСКОЕ РЕШЕНИЕ: МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИМЕСИС

Первая систематизация эстетики музыкального этоса осуществилась, следовательно, в парадоксальной форме, к тому же в тот период, когда разложение в области музыкальной практики бросало свою тень на теоретические фундаментальные концепции.

Лишь Аристотель оказался в состоянии представить и в области эстетики более высокое по научному значению решение. Его теория музыки знаменует собой поворотный пункт в подлинном смысле этого слова, истинно новаторское явление в истории философского познания музыкального искусства.

Он судит критически о своих предшественниках и учителях. Его критика учения об идеях по своему философско-историческому значению остается и поныне добротным изложением той объективно-идеалистической онтологии и теории познания, которая определяет главную пифагорейскую тенденцию платоновского толкования музыки. Если именно гипостазирование мира идей, придание ему самостоятельного бытия идентично с ненужным и непознаваемым удвоением действительности, тогда и платоновско-идеалистическое рассмотрение прекрасного, эстетического выступает как несостоятельное. В этой связи «Метафизика» Аристотеля касается вопроса об эстетическом своеобразии музыкального искусства. Излагая те пифагорейские положения, согласно которым объекты математики обладают самостоятельно существующей идеальной сущностью, отвергая мистику учения об идеях, согласно которому подлинные предметы стоят в отношении «партиципации» с числами идеальной природы, он противопоставляет объективно-идеалистическому толкованию понятия числа теорию материалистического характера: «И ясно, что математические предметы не обладают отдельным существованием...»⁵⁰. Поэтому вместо принципа партиципации он исходит из абстрактного характера понятия числа. Соответственно этому математика, арифметика — это специфически научная форма отражения действительности, в котором мышление абстрагируется от конкретной «актуальности», от фактической действительности объектов,

чтобы независимо от материального качества в сфере возможностей бытия исследовать чисто количественные отношения действительности. Однако же гармоническое исследование музыки не покоится на подобных абстракциях, так как ее предметом является всегда слышимое, воспринимаемое качество звука. Аристотель указывает на это представление, связанное с основным понятием *Musica mundana* — гармонией сфер: «Проницательному, однако содержащему ошибки» положению пифагорейцев он противопоставляет прежде всего подлинно физические закономерности. В соответствующих естественнонаучных рассуждениях проясняется также и основа его эстетического восприятия: та музыка, которая не может быть услышана, для него не музыка. Этот «энциклопедический ум» античности опровергает с неоспоримой убедительностью посредством естественнонаучных контраргументов духовно богатые, но научно не обоснованные позднепифагорейские воззрения, согласно которым гармония сфер не может быть услышана, ибо человеческие органы слуха, с рождения привыкшие к раздражениям, ее не воспринимают⁵¹.

Онтологическое преодоление учения об идеях исправляет несостоятельную в своей основе постановку вопроса платоновской теории познания. У Аристотеля не могло быть и речи о высокомерном аристократическом презрении к восприятию; эмпирические исследования способствовали тому, что восприятие, наблюдение и поддержанное чувственными данными, освободившееся от мистики платоновского *Anamnese* («воспроизведение в воспоминании» мира идеи, который был созерцанием до рождения) воспоминание обрели свои права. Исчезновение уничижительных ценностных акцентов аистезиса изменило и способ рассмотрения искусства и эстетического.

Ту же направленность имеют высказывания Аристотеля по поводу художественных движений своего времени. Учет действительности, реальное рассмотрение фактов составляют основной мотив всей его философии. Истина означает для него не только логическое соответствие мыслей и предметной действительности, она обязывает в совокупной сфере научной деятельности — в теории государства, точно так же как и в искусствоведческой теории, — к объективному рассмотрению ситуаций. Аристотель исходит из эстетических убеждений

своей эпохи. Цель и смысл искусства и для него состоит в конце концов в воспитании, формировании добродетели. Одновременно в ходе анализа потребностей музыкального искусства он стремится исследовать различия, существующие внутри единства этической и эстетической сфер. Поэтому он прежде всего указывает на то, что музыка из-за своей практической потребности оказывает воздействие не непосредственно: нравственность проявляется в поступках по отношению к реальной действительности, для эстетической же точки зрения всегда характерна созерцательность. Музыка поэтому воздействует на добродетель неоднозначно — она действует также на развлечение и покой, заполняет свободное время в органическом единстве с этической функцией: «Забава имеет своим назначением дать отдых, а отдых, конечно, приятен ...Далее, интеллектуальное развлечение, по общему признанию, должно заключать в себе не только прекрасное, но также и доставлять удовольствие»⁵². Образ жизни, «достойный свободного человека», включает теперь и органическое занятие искусством. Так как жесткое платоновское противопоставление и упорядочивание восприятия и разума исчезло, а вытекающее из учения об идеях иерархическое понимание было снято диалектическим рассмотрением, которое признает взаимодействие отдельных фаз познания, отдельных частей души, возникли гносеологические предпосылки научного исследования эстетической сущности и ценности музыки.

Подобное реальное притязание характерно и для аристотелевской музыкальной ориентации в узком смысле. В противоположность Платону он рассматривает разделение отдельных элементов единого искусства, не разочаровываясь при этом в самом искусстве. Впервые *Musike* получает у него значение музыкального искусства в узком смысле слова. К тому же он признает правомочность и чисто инструментальной музыки. Та же самая благоразумная умеренность проявляется и в признании возможностей применения гармонии и ритма. Он отклоняет платоновский доктринерский отбор: ни одной из форм гармонии и ритма он не отказывает в праве на существование в инструментовке музыкального выражения. Таким способом завершает он донкихотскую войну против свершившихся фактов в сфере новой музыки. Его научная амбиция не побуждает его

к субъективному исправлению исторических фактов, а требует, скорее, объяснения их внутренних связей и закономерностей.

Уступка исторически свершившемуся не означает, однако, никакого компромисса: содержание этоса музыки и для Аристотеля является безусловной достоверностью. Поэтому и в его музыкальной эстетике присутствует и проблематика воспитания. В педагогике он также последователь дорийски ориентированного выбора, хотя и отклоняется от платоновского понимания в интерпретации этоса дорийской гармонии. То, что Платон воспринимает как фригийский характер — умеренность, характерную этическую «середину», — то определяется Аристотелем как дорийское своеобразие и с точки зрения воспитательных целей трактуется как благоприятный этос: «Что касается дорийского лада, то все согласны в том, что ему свойственна наибольшая стойкость и что он отличается по преимуществу мужественным характером. Сверх того, мы всегда отдаем предпочтение середине перед крайностями, и, по нашему утверждению, к этой середине и должно стремиться; дорийский же лад среди прочих отличается именно этими свойствами. Отсюда ясно, что молодежь надлежит предпочтительно воспитывать на дорийских мелодиях»⁵³. Той же самой педагогической точкой зрения мотивируется осуждение игры на авлосе и соответствующий авлосу «пробуждающий страдания» фригийский лад, как и волнующая формула ритма: последние не могут быть применимы в деле воспитания юношества. Наконец, мы можем здесь еще раз напомнить о том, что, хотя Аристотель и не оценивал музыкальную практику как низменное мещанство, выходящее за пределы чистой теории, активной и законообразующей музыки, а находил ее именно необходимой в деле воспитания юношества, он, однако, осуждал модную инструментальную виртуозность и объявлял ее, как и Платон, занятием, недостойным свободного человека. Согласно его воззрению, музыкальное воспитание не может служить подготовкой к музыкальному соревнованию, оно не может оттеснить на второй план процесс формирования гражданского сознания и не вправе склонять к ремесленному, профессиональному музицированию.

Аристотель отводит все же подобающее место дет-

скому воспитанию, и оно приобретает силу в совокупно-общественном сознании не с помощью утопической непосредственности. Это различие ясно прослеживается в рассуждениях, которые включают и наследованный от Платона запрет авлоса. Аристотель также подчеркивает, что авлос склоняет к «необузданности», что его звучание обладает в своей основе «дионисийским» характером. В быстрой акклиматизации авлоса он с поразительной меткостью усматривает его определенную роль в изменении общественного характера: «После же того, как наши предки, благодаря увеличившемуся благосостоянию, получили возможность наслаждаться большим досугом... когда ...в особенности после Персидских войн, одержанные нашими предками подвиги наполнили их гордостью, они ухватились за изучение всякого рода предметов, не делая между ними никакого различия, напротив, ревностно отыскивая их. Тогда-то и введено было в круг школьного воспитания обучение игры на флейте»⁵⁴. Связываемый с авлосом принцип наслаждения является, следовательно, продуктом частных возможностей и возрастания свободы. Именно поэтому игра на авлосе и его гармоническая основа, фригийский лад, не могли способствовать целям воспитания. Однако, как мы уже видим, формирование характера — не исключительная цель музыкального искусства. Поэтому Аристотель утверждает: «...хотя можно пользоваться всеми ладами, но применять их должно не одинаковым образом. Для воспитания нужно обращаться к тем ладам, которые всего более соответствуют этическим мелодиям, для аудитории же слушателей, когда музыкальное произведение исполняется другими лицами, можно пользоваться и практическими и энтузиастическими мелодиями»⁵⁵. Осуждаемый с точки зрения педагогики авлос следует применять «...в таких случаях, когда зрелище... может оказывать на человека скорее очистительное действие, нежели способно его чему-нибудь научить»⁵⁶. Здесь не может быть и речи о строгой регламентации реальной музыкальной практики. Непосредственная связь государственной политики и музыкальной жизни делает ненужным определенный запрет или разрешение отдельных элементов формы или инструмента.

Нетрудно увидеть за этой музыкальной ориентацией наметившийся процесс разложения замкнутого и едино-

го полисного общества, который еще Платона побуждал к ожесточенному протесту, а для Аристотеля, напротив, был познанной исторической необходимостью. Однако вновь возникает вопрос; не ведет ли это трезвое противопоставление и согласование эстетических концепций и общественной практики эпохи к отказу от фундаментальных принципов учения об этосе, к отказу от основополагающей гражданственности и от базирующегося на разновидностях этоса внутреннего содержания музыки. Доказательством исключительного духовного величия Аристотеля является то обстоятельство, что он находит для музыкально-эстетической альтернативы своего времени научное, ориентированное на будущее решение и избегает как Сциллы несовременной и субъективной этической строгости, так и Харибды в не меньшей степени субъективного этического скепсиса. Он сохранил основное ядро учения об этосе — мысль о связи музыкальных средств выражения и человеческих особенностей характера. В истолковании этоса он преодолел не только все более устаревающую традицию сведения его к особенностям характера, но и консерватизм платоновско-утопического противопоставления старого и нового.

И здесь его исходным пунктом является объективная действительность, фактическая классовая структура и классовое разделение общества. Этос музыки связан для него непосредственно или опосредованно с типичным моральным содержанием и функцией отдельных классов и слоев; в аристотелевской терминологии этому соответствуют различные социальные типы отношений и осознаний: «Ритм и мелодия содержат в себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств. Это ясно из опыта: когда мы воспринимаем нашим ухом ритм и мелодию, у нас изменяется душевное настроение»⁵⁷ «...что же касается мелодий, то уже в них самих содержится воспроизведение характеров. Это ясно из следующего: музыкальные лады существенно отличаются друг от друга, так что при слушании и у нас является различное настроение, и мы далеко не одинаково относимся к каждому из них»⁵⁸. Аристотель разрешил кризис учения об этосе благодаря откры-

тию принципа эстетического подражания, благодаря изложению значимых и сегодня принципов теории отражения.

Аристотелевская теория мимесиса возникает не без помощи исторической подготовки. Идея, согласно которой *Musike* как совокупное искусство есть повторение реальных жизненных ситуаций и характеров, распространяется уже в родовом обществе, и его корни восходят к древним магическим представлениям. Георг Лукач, излагая эстетическую теорию двойственного отражения и проявляющейся через нее, в особенности в музыке, неопределенной предметности, подчеркивает, апеллируя к данной Георгиадом пиндаровской интерпретации как к историческому прецеденту, что в 12-й мифической оде Пиндара всеобщее самосознание античности приобретает мистическое выражение, в соответствии с которым *Musice* есть не что иное, как «божественное» — художественное — отображение человеческих ощущений⁵⁹. «Поэтика» Аристотеля возвышает это древнее эллинистическое убеждение определенного периода до эстетического сознания, когда из сферы *Musike* были уже исключены, с одной стороны, логос (поэзия), а с другой стороны, самостоятельное инструментально-музыкальное искусство (с его ритмами и гармониями). «Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, большая часть авлетики и кифаристики — все это, вообще говоря, искусства подражательные: различаются они друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают, что не всегда одинаково. Подобно тому, как некоторые подражают многим вещам при их воспроизведении в красках и формах, одни — благодаря искусству, другие — просто по привычке, а иные — благодаря природному дару, так и во всех только что упомянутых искусствах подражание происходит в ритме, слове и гармонии, отдельно или вместе: так, гармонией и ритмом пользуются только авлетика и кифаристика и другие музыкальные искусства, относящиеся к этому же роду, например искусство игры на сиринксе; а при помощи собственно ритма, без гармонии, производят подражания некоторые из танцовщиков, так как они именно посредством картинных ритмов воспроизводят характеры, аффекты и действия»⁶⁰.

Из этой цитаты видно, что принцип мимесиса разрешает не только фундаментальную проблему опирающейся на учение об этосе музыкальной эстетики, но и дает ей общее эстетическое обоснование. Благодаря этому принципу систематизирующее отношение обособленных друг от друга видов и родов искусств схватывается в гегелевской терминологии как тождество тождественности и нетождественности. Позднебуржуазная эстетика трактует категорию мимесиса как синоним натуралистической репродукции; буржуазная музыкальная эстетика современности рассматривает специфический немиметический, непредставляемый, даже асемантический характер музыки как главный принцип одной из тех ограниченных музыкально-эстетических концепций, которые вообще не нуждаются в дальнейшем доказательстве⁶¹. Видимо, есть смысл противопоставить аристотелевскую систему искусств, базирующуюся на принципе мимесиса, тем модернистским и вульгарно-марксистским теориям, которые не прочь отбросить теорию отражения вообще и принцип музыкального отражения действительности в особенности как программу натуралистически плоского копирования. Из выводов, сделанных в «Политике» по поводу музыки, видно, что Аристотель понимал под мимесисом не обобщение пластических принципов оформления в эстетическую основополагающую тенденцию и распространение его на остальные виды искусства, как это и сегодня еще принято в большинстве теоретических работ. Скорее, наоборот: представление внутреннего мира человека, этоса личности.

В этом понимании, видимо, также содержался принцип иерархии видов искусства, так как образы (как предметы изобразительного искусства) не являются «собственно изображением этического»; «скорее, черты, положения и изменчивые краски, которые применены, являются лишь знаками того, каковым же является то тело, совместно с которым они впадают в состояние аффекта». Мелодии, напротив (как предметы музыкального искусства), — как мы уже слышали — содержат и внутри себя подражание этическому⁶². Невозможно не распознать за скрытым упорядочиванием искусства по этому принципу существующее по нашим дням притязание на дифференциацию художественных методов выражения. Аристотелевский оценочный ряд методов выражения покоится

вполне определенно на эстетическом положении о единстве внешних явлений и внутреннего человеческого содержания. Пластика к тому же не может довольствоваться пространственным воспроизводством внешней формы: изобразительное искусство делает наглядными человеческие характеры через опредмечивание выражения лица, формы тела. И в этом пункте, имея в виду оформляемую человеческую сущность, как изобразительное искусство, так и поэзия заключают братское соглашение с музыкой, с этим характерно «музыкальным» искусством, способным согласно своей внутренней сущности миметически представлять различные черты характера и типы ощущения.

Распознавание миметического характера искусства заложено уже в «Государстве» Платона, хотя здесь оно оценивалось как сопутствующее. Платоновское понимание искусства рассматривает художественный мимесис в качестве низшей деятельности, как мещанское ремесло, так как оно в свете учения об идеях представляется лишь копией копии. Притом идеальное государство категорически запрещает переступать через кастовые барьеры, с самого начала оценивает в соответствии со своими основополагающими принципами художественный мимесис типов отношения и восприятий как государственное преступление. Классовая структура, как и развитое разделение труда, вступают поэтому во враждебные отношения с художественной продукцией и ее восприятием. Так, к примеру, «страже», которая защищает идеальное государство, именно поэтому запрещено принимать участие в эстетическом подражании. Характерна при этом мотивировка: «Поэтому только в нашем государстве мы обнаружим, что сапожник — это сапожник, а не кормчий вдобавок к своему сапожному делу; что земледелец — это земледелец, а не судья вдобавок к своему земледельческому труду и военный человек — это военный, а не делец вдобавок к своим военным занятиям; и так далее»⁶³.

Мимесис запрещен в платоновском государстве, следовательно, потому, что он пробуждает желание всестороннего развития личности, гражданскую публичную активность. Единственное художественное действие, не запрещаемое в государстве, есть непосредственное переживание гармонии, которое возникает не из представле-

ния различных жизненных судеб, характеров и восприятий (как и вникания в них), не из миметически-художественного отражения живой действительности, но является продуктом жесткого космического порядка, внутренним отождествлением с «гармонией» непосредственно данной социальной действительности. Драматическое представление жизненных судеб, прежде всего трагедия, должно быть, по мнению Платона, запрещено государством. Платоновская любовь к прекрасному направлена на надреальную идею о вечном порядке и гармонии.

Аристотелевский миметический принцип категорически противоположен этой интерпретации эстетической действительности. Неприятие представления о некоем космическом переживании гармонии — неприятие, которое противостоит и сегодня иррационалистическим концепциям модернистских искусствоведческих теорий, — не несет в себе отрицания формирующей личность силы, воспитательного воздействия искусства. Наоборот, именно познание эстетической закономерности мимесиса позволило Аристотелю осознать факт вызываемого искусством катарсиса. Воплощенный в искусстве динамичный человеческий мир, жизнь характеров и страстей, согласно этой точке зрения, потрясает воспринимающего художественное произведение (слушателя, зрителя) до глубины души, и это эстетически пережитое потрясение находит свое разрешение в переживании очищения, морального совершенства и гармонии, представленной через посредство дисгармонии.

Теория вызываемого мимесисом катарсиса обсуждается в «Поэтике» в тесной связи с общеизвестным анализом трагедии и трагического. Категория катарсиса является также важнейшим элементом музыкально-эстетических рассуждений и в «Политике». Этот факт не может быть подвергнут сомнению и модернистской эстетикой музыки. Теоретики музыки буржуазного декаданса либо отрицают общезначимость эстетической закономерности, связанной с катарсисным воздействием музыки, либо пытаются приспособить аристотелевскую концепцию к своим идеалистическим и иррационалистическим исходным позициям. Ницшеанское разграничение аполлонического и дионисийского принципов в греческом искусстве, которое не выглядело ложным в своей основе, создало уже методологическую модель для иррацио-

нализации принципа катарсиса; катарсисное воздействие рожденной из духа музыки трагедии он выводит из вакхического, упивающегося радостью экстаза, из коллективного слияния с природой. Модернистское понимание в XX веке основано все же не на этой иррационалистической концепции экстаза, оно делает дальнейший шаг по пути дегуманизации художественного воздействия. Уместно напомнить здесь взгляды Воррингера, теоретика раннего экспрессионизма, который оказывает еще и сегодня большое влияние: «Банальные теории подражания, от которых наша эстетика не освободилась из-за рабской зависимости общего содержания нашего образования от аристотелевских понятий, сделали нас слепыми в отношении подлинных психических ценностей, которые являются исходным пунктом и целью всей художественной продукции»⁶⁴. О каких психических ценностях идет здесь речь? В первую очередь о страхе (Angst) — не таком, который возникает из предметной мотивации (не «банальном страхе (Furcht)»), а является видом «духовного — пространственного страха»⁶⁵, переживанием отрицающей посюсторонность трансценденции. Согласно взглядам последователей Воррингера, музыка, так же как и остальные виды искусства, вызывает не поддающийся определению и неразборчивый страх — мировой страх, — но музыка к тому же способна вызвать в одинокой, чувствующей страх личности вместо катарсиса лишь шоковое состояние. В действительности катарсисное влияние в соответствии с гениальной позицией Аристотеля не имеет ничего общего с мистическим переживанием космической гармонии или дисгармонии; оно, как и его основа мимесис, непрерывно сохраняет подчеркнуто общественный, соотнесенный с Zoon politikon характер. Анализ эстетической действительности музыкального переживания, данный в «Политике» Аристотеля, указывает исключительно на то, что очищение равнозначно устранению необузданного пафоса, как и субъективного буйства — следовательно, обновлению моральных критериев, а именно: обособившийся в своих страданиях от жизни общества индивид поднимается от своей частной единичности до всеобщности, последнее идентифицируется с жизнью и устремлениями общества. В этом процессе мышления главное направление соотнесенной с этосом эстетики достигает полного развития. Закономер-

ность взаимодействия эстетического и нравственного формулируется в классический древний период на самом высоком уровне аристотелевской теории катарсиса.

Мы подчеркиваем еще раз: Аристотель видел в катарсисе далеко не только трагическое действие, но и необходимый момент музыкального восприятия. И все же нельзя не отметить, что этот круг проблем лишь мимоходом обсуждается в соответствующих местах «Политики»; мы также не знаем, действительно ли предпринимался обстоятельный анализ названной проблематики в безвозвратно утерянных частях «Поэтики». Потери и искажения текста призывают нас, естественно, к осторожности выводов. Тем не менее необходимо обратить внимание на бесспорно наличествующую социологическую сторону данной проблемы. Для осуществления катарсиса, без сомнения, необходимо существование такого стабильного общества, каковым оно было лишь в пору расцвета афинской демократии. Из этого факта Агнес Геллер делает в упоминавшейся выше монографии исключительно важные выводы, согласно которым Аристотель анализировал проблему катарсиса, по-видимому, лишь в своей «Поэтике», а не в этическом сочинении, ибо его «Поэтика» имеет дело с трагедией периода классического расцвета; в его этике, напротив, рассматривается современность, нравственные проблемы процесса разложения полиса.

Кажется, что в отношении теории трагедии и эстетики музыки повторяется та же ситуация. Катарсисное воздействие может быть вызвано тем *Musike*, которое еще сохранило характер синкретического искусства в своей полной интенсивности и именно на почве и достижениях своего общественного воздействия; в этом смысле и трагедия способна — через возбуждение страха и сострадания — вызвать одновременно и облагораживание страдания. Все более обособляющееся музыкальное искусство эпохи Аристотеля произрастает уже не на почве демократической общественной жизни, почему и в вызываемом им катарсисе начинает исчезать активная этическая жизнь общества. Ситуация Аристотеля и в этом отношении исторически неповторима. Традиции этос-герменевтики и в его время обладали еще достаточной эффективностью, чтобы возможно было сформулировать как основу, наличную в явлении катарсиса

закономерность. С другой стороны, истолкования этоса постепенно, в силу воспринятой традиции системы значений, растеряли в процессе общественного развития свой первоначальный смысл и свою первоначальную функцию. Аристотель сохранил существеннейшее ядро герменевтики, признал общественные виды этоса и связанное с ними катарсисное воздействие и открыл одновременно до сих пор никем не рассматриваемую в аффекте сторону отражающегося через различные музыкальные формы жизненного содержания.

Эта сторона аристотелевского понимания музыки историками учения об этосе не признается, либо они констатируют, сопоставляя с античной проблематикой аффекта, ее необъяснимое «неожиданное» появление. Согласно сказанному, содержание и действие аффекта уже не может выступать для нас как чужеродное тело, которое, так сказать, вошло в аристотелевскую систему как *Deus ex machina*, необоснованно и случайно. Очевидно, что ее выдвижение на передний план субъективно находится в связи с великим открытием аристотелевской этики: включением в нее естественных основ нравственности, между прочим пафоса страдания — наряду с признанием входящего в музыкальную практику принципа наслаждения. Лишь при этом условии становится понятным, каким образом момент пафоса (аффекты, настроения) вообще начинает играть некоторую роль в учении о значениях музыкальных форм, почему интерпретации содержания аффекта становятся господствующими именно в философском представлении. (Ср. принятие «практических» и «вызывающих восторг» мелодий наряду с «этическими»; допущение склоняющего к буйству, оргиастического звучания авлоса и т. д.)

Этот процесс оказывает, естественно, обратное воздействие и на понимание этоса. Развивающиеся в музыке виды этоса отражали, начиная с Дамона и вплоть до Платона, черты характера, они выступали как личностное проявление воли. У Аристотеля это значение обогащается понятийным кругом нравственных чувств. Характер музыкального произведения выявляется, скорее, в подражании эмоционально окрашенным чертам характера индивидуального, сообразного с настроением, выражения: «музыкальные лады существенно

отличаются друг от друга, так что при слушании их у нас появляется различное настроение и мы далеко не одинаково относимся к каждому из них; так, слушая одни лады, например так называемый микосолидийский, мы испытываем более жалостное и подавленное настроение, слушая другие, менее строгие лады, мы в нашем настроении размягчаемся; иные лады вызывают в нас по преимуществу среднее, уравновешенное настроение; последним свойством обладает, по-видимому, только один из ладов, именно дорийский. Что касается фригийского лада, то он действует на нас возбуждающим образом. Все эти вопросы отлично трактованы теми писателями, которые занимались ими в приложении к теориям воспитания, и их теоретические соображения находят себе подтверждение в самих фактах»⁶⁶.

Уже основная известная черта аристотелевской эстетики обогащается сознательной ссылкой на аффективный характер видов этоса совершенно новым моментом, признанием правомочности эстетического наслаждения. Преодоление барьеров платоновского идеализма стало теперь возможным посредством объективного рассмотрения фундаментальных искусствоведческих фактов. Тем не менее признание правомочности наслаждения в философии музыки Аристотеля не означает одновременно и абсолютной самостоятельности эстетической сферы; наслаждение здесь лишь момент сохраненной в этосе эстетической деятельности. Точно так же, как аффективный характер музыки связан с содержащимся в видах этоса нравственным чувством, так и музыкальное наслаждение означает не что иное, как среднее звено между мимесисом видов этоса и их катарсисным действием. Аффективный характер музыки известен аристотелевскому пониманию музыки, не признающему, однако, господствующей в новое время страстной эмоциональности. Этим он поднимает убеждения своего времени и своего класса до философского осознания. Мы указывали уже на то, что Аристотель связывал созерцательный характер эстетического наслаждения с образом жизни «свободного» человека, именно индивидуума рабовладельческого класса: «остается принять одно, что она (музыка) служит для заполнения нашего досуга, и с этой-то целью она, очевидно, и введена в обиход воспитания. В самом деле, полагают, очевидно, что она слу-

жит интеллектуальным развлечением свободнорожденных людей».

Без сомнения, эта классовая ориентация и ориентированный жизненный идеал еще не помешали Аристотелю сформулировать ряд эстетических закономерностей непреходящего значения. Одновременно классовым сознанием рабовладельческой аристократии устанавливались и границы возможностей аристотелевской философии. Античный идеал мудрого человека, представлявший лишь обузданный, умеренный аффект, метриопатию, как достойные свободного человека, устанавливает уже музыкальному познанию аффекта жесткие границы: названный идеал усматривал в открытом проявлении чувств антигуманный, чуждый и враждебный жизненный принцип, который прежде всего является следствием неумеренного накопления материальных ценностей и неограниченных жизненных удовольствий. Поэтому проблема вызываемого музыкой аффекта остается и в аристотелевской концепции подчиненным моментом.

Эта историческая ограниченность переходит затем в известный момент и в теоретическую пристрастность. Жизненная позиция обусловленной самоограничением созерцательности, по мнению Аристотеля, уже исключает, как мы видели, возможность активного занятия музыкой во взрослом возрасте; взрослый человек в определенный период времени должен прервать музыкальное образование. Эта понятная с классовой точки зрения постановка вопроса ведет, однако, к тому, что у Аристотеля значение практики в музыкально-эстетическом плане падает. Если бы он преодолел в значительной мере и платоновский односторонний интеллектуализм, то не осуждал бы активность слушающей музыку публики следующим образом: «Грубость слушающей музыку публики ведет обычно к тому, что самый характер музыки изменяется, так что и исполнители начинают подлаживаться ко вкусам публики как своим исполнением, так и сопутствующими ему телодвижениями»⁶⁸. Таким образом, и Аристотель не свободен от того, чтобы не облагораживать имплицитно содержащийся в массовости и публичности культуры эстетический принцип выражения. Подобно тому как «форма» выступает в его онтологии в конце концов нематериальным прообразом, единственным источником и носите-

лем всякого движения и изменения, точно так же и формы музыки рассматриваются им в итоге наподобие идеальных структур, которые оформлены таким образом, как они есть, не через живое воздействие исполнения и восприятия, а определены практикой в той же мере, как пассивная материя — активной формой. Следовательно, восприятие, наслаждение эстетическим выступают, согласно его мнению, в качестве пассивного материала, в музыкальной деятельности; самостоятельная активность слушающих означает упадок и деградацию.

Безусловно, музыка времен Аристотеля содержала много элементов упадка; напомним лишь о все более проявляющихся как самоцель музыкальных соревнованиях, о господстве инструментальной виртуозности и т. д. Поэтому критический момент у Аристотеля в определенной степени правомерен. Однако аристократический, классовый подход пронизывает и теоретические обобщения. Концепция мимесиса, которая выросла, как мы уже видели, из признания эстетического равноправия типичных разновидностей этоса принадлежащих к различным классам и слоям людей, была перечеркнута и ослаблена классовой зависимостью: «Так как театральная публика бывает двоякого сорта: с одной стороны, она состоит из людей, свободнорожденных и культурных благодаря полученному ими воспитанию, с другой стороны, это — публика грубая, состоящая из ремесленников, наемников и т. п., то и для этого последнего сорта публики нужно, в целях предоставления ей отдыха, устраивать [особые музыкальные] состязания и зрелища. Подобно тому как психика этой публики отклоняется в сторону от естественной психики, так и в музыкальных ладах встречаются отклонения от нормальных, а в мелодиях наблюдается повышенное настроение и противоестественная окраска. Ведь каждый получает наслаждение от того, что свойственно его натуре; поэтому и лицам, участвующим в состязаниях перед такого рода публикой, нужно предоставить возможность пользоваться подходящим для нее родом музыки»⁶⁹.

Эта историческая и личностно-идеологическая ограниченность не может все же умалить историческое величие, мировоззренческую значимость аристотелевской философии музыки. «Александр Македонский греческой философии» (Маркс) овладел и в музыкальном искус-

стве новыми «частями света» для человеческого знания. Не существует и не будет существовать никакой музыкальной эстетики, которая посмела бы оставить вне рассмотрения его рассуждения и его начинания.

ЭПОХА ЭЛЛИНИЗМА — КРУШЕНИЕ УЧЕНИЯ ОБ ЭТОСЕ

Развитие античной музыкальной эстетики, начиная от мифологического понимания природы музыки и вплоть до аристотелевского принципа подражания, предстает как последовательный прогресс мышления. Развитие течений, корректирующих и развивающих друг друга, которое до эпохи эллинизма воспринимается как непрерывно возрастающее, претерпевает теперь крушение. И захватывающий образ органического развития музыкально-философских систем расшатывается сомнительными колебаниями в ту и другую сторону теоретического размышления. Кризис теории отсылает, естественно, к кризису практики в области искусства, и оба обнаруживают потрясение общественных основ.

Мы говорили о кризисе, однако не в том смысле, что александрийская и следующая за ней эпоха означают лишь регрессивное развитие в истории философии музыки. Упадок представляется и здесь полным противоречия процессом; временно и на отдельные области он оказывал также и плодотворное влияние и в своей полной противоречий всеобщности содействовал подготовке новой эпохи теории музыки. Если Аристотель, к примеру, предварительно обращается к проблеме аффекта, то теперь мы должны с необходимостью констатировать наличие у стоиков обстоятельнейшего изложения и систематизации содержания аффектов. Диоген из Селевкии в связи с содержанием этоса музыки указывает на сложность индивидуальной души, тем самым доказывая, что музыкальное произведение оказывает не одно и то же действие на различных людей; в эстетическом воздействии музыкально конкретизированных видов этоса и аффектов всегда замешана и воспринимающая индивидуальность. Наряду с такого рода несущественной коррекцией обнаруживается также тенденция дальнейшего развития в сфере грандиозной

эллинистической систематизации отдельных областей эстетики — к примеру, риторики, ритмики и метрики. Заполнение существовавших в теории классического периода пробелов часто ведет при этом к открытиям, указующим в будущее. Это предвосхищение, однако, ничего не меняет в общей картине упадка. Историк музыкальной эстетики эллинизма является и летописцем упадка античного понимания музыки.

Возникающая тенденция упадка впервые наблюдается у оцениваемого в качестве классика Аристоксена. Высшие достижения эстетики этоса известны ему еще непосредственно из первых рук, он сознательно примыкает к философии Аристотеля. И все же неопровержим тот факт, что его мировоззренческое развитие исходит не из аристотелевских позиций. Он выходец из Тарента, одного из центров позднепифагорейской школы. Не исключено, что его музыкальные интересы были пробуждены Архитазом, влиятельнейшим и связанным с Платоном философом его родного города. В этой связи заслуживают внимания позднейшие свидетельства, согласно которым первые биографии Пифагора и Архитаза были будто бы написаны Аристоксеном. Из дошедших до нас отрывков его работы об элементах ритма философский анализ легко может извлечь теоретический пласт, свидетельствующий в пользу пифагорейского влияния. И лишь те историки эстетики, которые желали бы обязательного превращения противоположности каноников и гармоников в духовно-историческую абстракцию, не замечают возникновения в его произведении представления о *Musice mundana* (ср. помещенные в первом томе фрагментов о ритме рассуждения о «различной природе» ритма и учения о ритме временных членений немusicalного характера)⁷⁰. На его позднейшее мировоззренческое развитие не мог не оказать влияния тот хозяйственно-исторический кризис греческого полиса, который отразился и в музыкальной эстетике Платона и Аристотеля. Архитаз, который был лично знаком с отцом Аристоксена, связывал еще категории учения о гармонии с философскими доказательствами и защитой идеализированного почти по-платоновски равенства возможностей: «Разумные соображения, будь они найдены, примиряют раздор и требуют согласия. Ибо тогда не могло бы быть и речи об обмане,

господствовало бы равенство, так как мы приходим тем самым к соглашению о наших противоположных обязательствах. А поэтому на основе такого согласования бедные получают от состоятельных, а богатые дают нуждающимся, каждый веруя в то, что они тем самым будут иметь равное. Благодаря тому, что они — путеводная нить и сдерживающее начало для несправедливых...»⁷¹. Ко времени Аристоксена этот соотнесенный с учением о пропорциях наивный утопизм должен уже выглядеть лишь как пустая и ничего не стоящая иллюзия. Относительное равенство возможностей рабовладельческого класса тарентского полиса к концу V века до нашей эры уже не существовало в значительной мере под влиянием развитой торговли; расслоение демоса по уровню состояния, как и политический распад демократической партии, был для Аристоксена уже совершившимся фактом. Его мировоззрение оформилось с учетом этого знания. Теперь он ссылается на Аристотеля, отныне познание объективности стало для него идеальным путеводителем. Его музыкальный интерес предписал ему впоследствии и главное направление его научной деятельности: в античности он считался первым «ученым специалистом» теории музыки, который уже отворачивается от политической теории и практики.

В этом, и только в этом, противоречивом смысле можно рассматривать Аристоксена как классический образ античного эстетика музыки. Его широкая обобщающая работа была одновременно и сужением; концептуальное богатство подлинных классиков, учитывавших в своих размышлениях общественные интересы, уже не встречается в его теории музыки. То, что еще осталось у него от учения об этосе, пронизано отречением, свободным от иллюзий соотнесением с музыкой своей глубоко падшей эпохи.

Из его идей, передаваемых псевдо-Плутархом, следует, что он делал жесткое различие между этически-архаическим стилем древних и театральной манерностью нового времени, несвязанностью формы, которая вводилась новыми дифирамбами. Последнее есть запоздавшее эхо «сравнительной музыкальной критики» Дамона, выполненное, во всяком случае, с платоновской строгостью, которая все же остается свободной от политической ориентации и пуристических напутствий со-

знанию. Различие между старым и новым все чаще выступает теперь в дифференциации эстетического характера между полностью раскрывшейся в старой музыке красотой и наблюдаемым в новой музыке упадком. Аристоксен одобряет полное воплощение красоты в энгармонических мелодиях Олимпа, в благородной простоте терпандеровой игры на кифаре, в классически запечатленном достоинстве Пиндара и Эсхила. Однако модернистский стиль своего времени он считал из-за его нечетливости лишенным вкуса. Возрастающее непостоянство, изменчивость, «метаболия» гармонии и ритмов, произрастающие из жажды популярности виртуозность и театрализованная обыденность, хроматика, пронизывающая энгармонические лады, несли в соответствии с его мнением, как и для Платона, отчетливые черты упадка.

В этих осуждениях Аристоксен повторяет, следовательно, очевидно платоновский вариант учения об этом. Однако лишь по-видимому. Ибо утопическая политика в области музыки не означает для него выхода из порочного состояния современности, а превращает в итоге эстетическое различие старого и нового в изображение объективного течения исторического процесса. Шефке довольно точно подметил, что это различие у Аристоксена точно соответствует той характеристике, которая в «Лягушках» Аристофана дается противоположным друг другу стилям Эсхила и Еврипида: первый из них служит возвышенному пафосу старой трагедии, другой — стремящемуся к эффекту изображению характеров новой драмы⁷². Но аналогия Шефке значима лишь в этом моменте. Дело в том, что Аристофан еще мог предъявить драматургию Софокла как образец полноценного соединения обоих противоположных стилей. Перед Аристоксеном же перспектива будущего была скрыта в той мере, в какой современность выглядела как безнадежность.

Именно это обстоятельство все же способствовало тому, чтобы при исследовании музыкального искусства он мог подготовить становление характерно эллинистического исторического рассмотрения. Его характеристика усвершенствуется затем через дионисийское начало, доказательством чему в истории греческой музыки служат следующие друг за другом три разновидности музыкального стиля: старый благородный и простой мир

мелодий Алкея и Сафо, сдержанное богатство и развитая красота Пиндара, бурный метод композиции нового дифирамба. Это направление достигло в I веке до н. э. вершины своего расцвета. В значительном музыкально-историческом произведении Плутарха разграничение между отдельными фазами развития (эпоха мифов, время старой «кифаредии», старой «авлодии», после этого период «авлетики», независимой от пения, время «реформ» в музыке) дано через изменения стилистических черт, через особенность доминирующего в отдельные эпохи вида искусства, чтобы представить таким образом картину внутренних течений музыкально-исторического процесса⁷³.

Так как Аристоксен не признавал предполагаемого развития музыкального искусства, то он сосредоточил свое внимание на проблематике не самого сценического представления, а его восприятия. И в самом деле, здесь он поднимается до гениального классика. Сравнение его свершений в истории теории античной мелодики с Коперником, которое справедливо делает Шефке, оказывается на этот раз уместной характеристикой и с эстетико-исторической точки зрения.

Его исходным моментом была аристотелевская критика платонизма и пифагореизма. Следуя Аристотелю, он увидел в аистезисе основу эстетического восприятия музыки. В противоположность абстрактному интеллектуализму каноников он подчеркивал, что познание гармонического строя, раскрытие закономерностей музыкального звукового материала возможно лишь с помощью акустического восприятия; математические спекуляции, по его мнению, не пригодны для постижения качества звука. Поэтому он решительно отделял математическое исследование длины струны от восприятия качества звука подлинной музыки. Таким способом он последовательно рассчитывается с пифагорейской музыкальной эстетикой.

При разграничении звукового материала самого по себе он вновь привлекает на помощь категории аристотелевской философии. Согласно его мнению, певческий голос находится в таком же отношении к произносимому звуку, как прерывность по отношению к непрерывности, интервально расчлененная раздробленность — к свободному постоянству. Мелодия есть упорядоченный

по высоте, содержащий интервалы ряд отдельных тонов, которые систематизированы все же в замкнутое единство. Отсюда всего лишь один шаг к понятию музыкального пространства, способствующего постоянному оформлению высоты и глубины качества тона, как и «пространственного» отчуждения в представлении. Звуковой интервал возникает теперь не как результат логических операций, которые выведены арифметическим логосом (пропорциями). «Интервал есть нечто пространственно ограниченное двумя тонами различной звуковой высоты. Ибо в сущности интервал выступает как различие высоты тона»⁷⁴. Этот в соответствии со слухом установленный тональный интервал расчленяет музыкальное пространство и требует характерно музыкальной ориентации в восприятии функционирующей как единство мелодии.

Эта же ориентация предполагает — согласно гениальному открытию Аристоксена — три момента взаимности и взаимодействия: точное восприятие отдельной высоты звука, созерцательное сравнение более ранних и позднейших частей отраженного во времени процесса и, наконец, сопоставляющее различие гармонических и негармонических, существенных и случайных элементов мелодического процесса. Для этого повседневного восприятия не достаточно. Лишь поддержанное памятью разума и обученное восприятие способно к такого рода сложной ориентации. Отсюда краткое обобщение эпохального значения: «Дело в том, что понимание (восприятие) музыки состоит из последних двух элементов, из восприятия и воспоминания, благодаря тому, что становящееся воспринимается, а ставшее припоминается. Иначе судить о музыке невозможно»⁷⁵. Когда Пфрогнер видел «первейшее и бесспорно великое дело Аристоксена в том, что он «отрывает музыку от превратившегося в кандалы отношения чисел и превращает ее в совершеннолетнюю»⁷⁶, он заблуждался; мы видели, что должны приписывать это свершение Аристотелю и теории мимесиса. Собственно принцип пространственного размещения звуковой системы не является открытием; общеизвестно, что и связанные с разделением канона эксперименты берут свое начало из Ad-oculos представления системы звуков. Непреходящая заслуга Аристоксена состоит в том, что он, преодолевая кано-

низм Пифагора, открыл специфически музыкальное пространственное представление, вскрыл квази-пространство «пребывающей во времени» музыки. Этим он открыл сущность музыкального восприятия: осуществляющуюся на пути акустической апперцепции деятельность по ориентации.

Его рассуждения, связанные с систематизацией гармонии и ритмики, не во всем достигают такого философского уровня эстетического осознания. Несомненно, что теория музыки в подлинном смысле слова, а именно систематическое и подробное описание формального инструментализма музыки, берет свое начало с Аристоксена. Правда, философская эстетика музыки вынуждена была заплатить также высокую цену за это «феноменологическое» обобщение. За стремящимся к совершенству музыкальным выражением постепенно теряется полноценная музыкально-философская традиция, сознание этико-мировоззренческого богатства содержания формальных средств и языковых оборотов, семасиология, герменевтика взаимно соотнесенных общественных содержаний в окристаллизованных музыкальных формах. Мы подчеркиваем: постепенно, ибо Аристоксен еще не забыл, что важнейшей точкой отсчета суждения о достигнутом в его всеобщности музыкальном произведении является осознание внутреннего этического содержания. Он не остановился на этом и отказался от конкретно герменевтического анализа музыкально осовремененного содержания, как и от восприятия и дальнейшего развития традиционного духовного материала эстетики этоса.

Эта противоречивость его «музыкально-теоретического» исходного пункта в равной мере выражается в «Элементах гармонии» и известных нам лишь фрагментарно «Элементах ритмики», хотя в каждом по-своему и с различными следствиями. Теория ритма при всей ее важности — юношеское произведение: мы видели, что здесь влияние Пифагора не в полной мере нейтрализовано усвоением мировоззренческих основ аристотелевской философии. Аристоксен исследует в этом произведении, исходя из количественных основ, ритмические системы и вводит понятие *Chronos protos* — атомарное временное единство, которое как наименьшая общая мера обеспечивает сравнительный анализ различных

стихотворных размеров. Первоначально эти сравнительные исследования не превращаются в формально-логические упражнения мышления, в которых производится учет чисто спекулятивных возможностей. Претензии же Аристоксена на аналогию с действительностью указывают лишь на то, что он усмотрел в отдельных ритмических структурах абстракции реальной человеческой деятельности и учитывал в своем структурном анализе ритмов определенную роль танцевальных шагов. Тем не менее его знаменитое теоретическое фундаментальное положение о ритмике обнаруживает мировоззренческую проблематику неизбежного эстетического обобщения. Этот основной тезис следует скорее модели платоновского учения об идеях — как это принято считать после Вестфаля⁷⁷ вплоть до наших дней, — а не аристотелевским положениям учения об актуальности потенциальности; на основе такого рода ритмизма он разделяет чистый принцип оформления (*Rhythmizon*) от носителя ритма, материальной среды (*Rhythmizomenon*), следовательно, от слова, звука и телесного движения.

Без сомнения, это деление предлагает отбросить ту тенденцию современной Аристоксену музыкальной практики, которую он, исходя из уровня общей эстетической оценки, трактовал как символ упадка и надлежащим образом презирал. Дело в том, что ритмика и метрика сохраняли свою жизненность в канонизированной Платоном *Musice*, в музыке же позднеантичного периода они, по убедительному предположению В. Пельмана, разрыхляются под влиянием приобретающей самостоятельность «авлетики» и распадаются на две части⁷⁸. Отделяя чистый ритмизм от конкретного материального воплощения, Аристоксен исходит, следовательно, из слишком острой проблемы времени. Прежде всего, формулы ритма также обладали в получившей самостоятельность инструментальной музыке определенным миметическим статусом значений. Но аристоксеновская ритмика, согласно сохранившимся фрагментам, пасует перед познанием этого глубоко заложенного, неожиданного значения содержания и открывает дорогу для развившегося позднее направления самостоятельной ритмики, которая освобождает формально-абстрактную идею ритмического членения времени — теперь уж с нескрываемой платоновской закостне-

лостью — от посредничества собственно коммуникативной функцией ритма, тем самым ритмика препятствует возможности выражения содержания и отражения действительности. Конечно, этот процесс обнаруживается у Аристоксена лишь в зародышевом состоянии, и мы вынуждены еще раз подчеркнуть, что в систематизирующем описании ритмических форм нет недостатка в указаниях на связь стихотворных размеров с характером танца. Но постоянно совершенствующийся учет возможностей постепенно начинает отодвигать на задний план осознание миметической роли формальных средств; при этом отход от материалистического принципа мимесиса волей-неволей облегчает возрождение пифагоровой математической комбинаторики. Аристоксену, который различал разумные и неразумные размеры стиха, было еще известно, что принятие иррациональных отношений арсиса и тезиса (к примеру, отношения $2:1\frac{1}{2}$) есть не спекулятивная игра мысли, а специфический тип хорового исполнения, одна из ритмических структур абстракций, отражающих *Choreios alogos*. Однако когда он доходит при перечислении до признания [25(!)] содержащих *Chronoi protoi* стихотворных размеров, то он имеет дело лишь со сбором теоретических возможностей. Исходя из этого, Георгиад замечает, что нам неизвестно, существовала ли вообще когда-либо в практике такая формула⁷⁹.

Грандиозно задуманное произведение, описывающее элементы гармонического строя, напротив, с решительной последовательностью порывает со спекулятивной пифагоровой комбинаторикой. Мы видели, что обращение к действительным музыкальным фактам связано с аристотелевской реабилитацией акустического восприятия и с критическим преодолением платоновской теории познания. На этой мировоззренческой основе свершились эпохальные достижения аристоксеновского учения о гармонии. Они сводятся к следующему: исследована структура выделенного из живого мира мелодий тетрахорда, установлена высота двух крайних тонов — *Mésè* и *Hupátè*, установлено, что отношение обладает симфоническим характером; что высота двух средних тонов — *Lichanós* и *Parhupátè* — соответственно изменяет тип звукового настроя, их отношение диафонично по своему характеру; что интервал кварты охватывает два целых

тона и полутона, что целый тон на основе акустического критерия может быть разделен на 2, 3 или 4 равные части; на этой основе реализуются минимальные применимые интервалы: полутон, хроматический и энгармонический диез, ставшее необходимым с практической точки зрения нижнее и верхнее добавление основы тетрахорда (через перенесение «связанного» в пункте *Synaphe* и «разделенного» тетрахорда) и т. д. В нашу задачу не входит анализ достигнутых результатов — акустических, гармонических и в строении интервала — и их оценка, последнее относится к предмету теории музыки. Мы хотели лишь указать на эстетическую проблематику, которая связана с освоением музыкального пространства и вырастает из систематизированного и покоящегося на эстетическом восприятия гамм. Принципом аристоксеновского учения о гармонии, как мы видели, является определение движущихся в этом музыкальном пространстве мелодических тонов как органического единства. Йозеф Уйфалуши не случайно опирается на этот основной принцип, раскрывая «значение музыкального образа», той антропоцентрической системы отношений, в рамках которой реализуется эстетическое становление сознания, существующее как посредник и связь между общественной объективностью и музыкальным художественным произведением⁸⁰. Далее, Аристоксен дошел до «музыкально-теоретической» системы отношений, до формулирования главного принципа апперцептивной деятельности ориентации, которая составляет сущность музыкального восприятия. Это музыкально-теоретическое открытие могло, однако, стать музыкально-эстетически плодотворным только на базе принципа мимесиса. Но здесь Аристоксен остановился; мимесис разновидностей этоса существует для него — из-за известных уже причин — лишь как абстрактная всеобщность, и она не могла стать такой эстетической основой, которая помогла бы осветить хотя бы часть вопросов. Поэтому его грандиозное открытие остается гениальным заделом, который наметил цель составления специфической закономерности музыкального произведения, многое освещающей инициативой, которая, однако, не вела и не могла привести к гносеологическому и эстетически осознанному решению проблемы.

Полное противоречий развитие античного музыкального мышления может быть охарактеризовано как обогащение, содержащее в себе ограничение. Исторический тупик, в который попал рабовладельческий строй, не только погубил плодотворную связь с музыкальной практикой — он закрыл любой выход для мышления, ищущего завершающие выводы, для научного решения фундаментальных философско-эстетических вопросов.

В эпоху, следующую за Аристоксеном, эта противоречивость еще углубилась. Заслуживает внимания то обстоятельство, что на этом этапе Афины уже не были центром высокоразвитого музыкально-философского исследования эпохи. Расцвет классического наследия одновременно пробуждал инициативу экспансии громадного размера: завоевания и приобретения, в ходе которого античное музыкально-эстетическое мышление обращает свои взоры на восточные провинции александрийского мира. Пути ведут в Вавилон, Сирию, Египет. Эти новые центры, однако, не способны — разумеется, Александрия здесь также не исключение — образовать единые школы, которые оказывали бы продолжительное воздействие. Создание Александрийской империи само по себе является временным решением; она воспроизводит, только на более высоком уровне, общественные противоречия рабовладельческой метрополии. Такое же неразрешимое противоречие погубило и пришедшую на смену эллинизму Римскую мировую империю. В истории эллинистической музыкальной эстетики отражаются совокупные фазы всемирно-исторического кризиса эпохи. Классическое аттическое наследие было рассеяно по всем направлениям: Селевкия в Вавилонии, Гадара в Сирии и Александрия в Египте предоставляли поочередно музыкально-философскому мышлению новую родину. Позднее Рим стал новым центром притяжения. К тому времени античное понимание музыки уже претерпело изменения. Из его грандиозного краха и его вырождения раннее христианство отобрало пригодное с мировоззренческой точки зрения богатство идей.

Каким образом сказался этот неудержимый процесс крушения в послеаристоксеновской музыкальной эстетике? С одной стороны, систематизирующая теория музыки продолжала совершенствоваться. Учение о гармонии Клеонида включало, к примеру, без оговорок ари-

стоксеновские устремления, направленные на освоение музыкального пространства; он уже записывает во всех трех наклонениях (Gene) дополненную до двух октав гамму, а также замкнутую систему так называемой шкалы транспонирования. Традиционные виды этоса выступают у него лишь пустыми обозначениями отдельных членов системы транспонирования, как гаммы, различающиеся лишь по их формальному построению. С другой стороны, вопрос, стоящий в центре теоретических исследований, связан с учением об этосе, как таковом: насколько обосновано традиционное убеждение древних в конкретном этическом содержании отдельных формальных средств?

Мы уже указывали на стоика Диогена Вавилонского, который был в Риме в 156—155 гг. до н. э. и там читал пользующийся большим влиянием доклад об истинности учения об этосе. Его рассуждения точно реконструированы по сообщениям его противника, эпикурейца Филодема, откуда видно, что признанием момента субъективности он хотел спасти поставленные под сомнения мысли об этическом содержании и этическом воздействии музыкальных средств выражения⁸¹. Что это означает? Суть проблемы была известна античной эстетике, так сказать, со времен колонизации: связь отдельных видов этоса с различным характером племен становилась все более проблематичной из-за многосторонних хозяйственных и культурных контактов в условиях существования отдельных полисных сообществ. К примеру, довольно давно было известно, что дорийски ориентированная интерпретация этоса не во всем идентична с ионийски ориентированной. И даже дорийская герменевтика обнаружила себя не однозначно. Платон и Аристотель, как отмечалось ранее, различно судят об этическом содержании фригийского тетрахорда. Хотя этот релятивизм оценки и суждения и возрос после Пелопонесской войны, но он был не в состоянии растворить само учение об этосе до тех пор, пока теория могла обращаться к общественно-художественной практике полисного общества. Империя Александра Македонского и вместе с нею «внешний расцвет» античной Греции (Маркс), напротив, сделали невозможным, чтобы традиционное понимание этоса в Греции, как и в Сирии, Египте и Месопотамии, осталось общепризнанным фундаментальным

принципом, *Consensus omnium*. Замкнутость, независимость и внутреннее единство полисного общества потеряны были безвозвратно, и сама мысль о возрождении понятия этоса превратилась в утопию.

Убедительным документом подобного релятивизма является написанный в IV веке до н. э. Хибех-папирус из Египта, который содержит доклад неизвестного афинского оратора. Иронически упоминает автор различия, существующие в учении об этосе, в то время как «...определенные мелодии, — как говорил он, — имели родство с благородным лавром, другие — с плющом...»⁸². Лавр, священное растение Аполлона, без сомнения, указывает здесь на эллинистические гаммы и инструменты, плющ как символ дионисийского культа — напротив, на варварскую (фригийскую, малоазиатскую, вообще восточную) музыку. Этим подтверждается наше мнение о том, что исходные позиции автора Хибех-папируса отражают укрепляющий свое господство с эпохи эллинизма космополитизм. Он принципиально отклоняет различие между греческим и варварским, которое, как мы видели, было краеугольным камнем учения об этосе. Сомнение в родовом характере и специфических видах этоса полиса, в котором — мы подчеркиваем еще раз — отражается объективная общественная реальность александрийской эпохи, позволяет теперь подвергать сомнению вообще связь музыки с нравственностью. «Они (сторонники учения об этосе. — Д. З.), однако, утверждают, что мелодии делают нас одного более воздержанным, другого — разумнее, иного — справедливее, иного — храбрее, кого-то — трусливее, не задумываясь, что как хроматика, так и энгармоника не в состоянии пробудить у тех, кто пользуется их услугами, ни трусости, ни мужественности. Ибо кому же не известно, что этолиец и долопер и все жители Фермопил — сторонники диатонической музыки и все же мужественные люди, как и трагики, которым совершенно привычно петь энгармонические мелодии? Следовательно, как хроматика не вызывает трусости, так и энгармоника не вызывает мужества...»⁸³.

Диоген, выходец из вавилонской Селевкии, точно так же исходит из факта изменения значения, как и автор египетского Хибех-папируса. Он вынужден был констатировать, что некоторые энгармонические лады считаются празднично-простоватыми, другие, напротив, строгими

и чванливыми, в хроматических же ладах некоторые виды этоса рассматриваются как немужественные, вульгарные, другие, напротив, как добродушно-утонченные. Из формулировок Диогена следует, что психическое содержание, значение этоса различных ладов едва ли должно измениться, но в этической оценке основного содержания нельзя не признать изменения толкования. (Впрочем, начало этого изменения заметил уже Аристоксен: вспомним его замечания по поводу судьбы древней энгармоники.) Диоген же пытался обосновывать это переистолкование субъективностью воспринимающего музыку. В соответствии с его взглядами этическое воздействие музыки также зависит от индивидуального характера, темперамента. Он, однако, подчеркивал, что последнее ничего не меняет в основополагающих фактах: музыкальное искусство, так как оно является имитацией видов этоса и аффектов, без сомнения, воздействует этическим содержанием на душу, облагораживает характер.

Последнее выглядело до сих пор лишь как совершенствование учения об этосе. Диоген же не хотел пройти мимо общественно-идеологической проблематики своего времени. Нравственность классического полиса принадлежала уже прошлому. Соответственно своему стоическому убеждению Диоген выдвинул на передний план в музыкально-конкретизированных видах этоса и аффектов прежде всего принцип укрощения стремления к наслаждению: соответственно с этим музыка служит не тому, чтобы способствовать умеренности в страстях, страданиях аристотелевского масштаба, а их апатическому преодолению. Поэтому стоицизм включает этическое воздействие в сферу индивидуально-личностного бытия и связывает с ним прежде всего сдерживание и укрощение субъективных настроений, умиротворение индивидуальных страданий. Воздействие музыкального произведения входит, следовательно, в регуляцию индивидуального темперамента, в управляющий масштаб, в требование здравомыслящих убеждений; его воспитательная, формирующая личность сила проистекает, во всяком случае, отсюда. Правда, и у Диогена присутствует случайная связь видов этоса с отдельными чертами морали общества; подчеркивание общественного характера является, однако, всегда лишь ссылкой на давно прошедшие времена, оно всегда исторический аргумент.

Из индивидуализации учения об этосе Филодем, уроженец сирийского города Гадары, извлек неизбежные выводы. Его полемика с Диогеном гносеологически покоится на критике стоического понимания ощущения. Прежде всего он подвергает сомнению то утверждение Диогена, согласно которому рецепция музыки совершается на пути «обучающего», внедренного во вкус и сведущего восприятия. Как же может быть культивировано и понятно эстетическое восприятие там, где оно несет печать субъективности? Филодем отсылает восприятие — как и его учитель Эпикур — в сферу алогического, инстинктивного и считает его в этическом смысле полностью психически индифферентным явлением. Поэтому и музыка есть не что иное, как в себе самом ненужное, этически нейтральное чувственное наслаждение. Филодем наделяет, правда, ее чувственной силой, способностью вызывать наслаждение, но настоятельно подчеркивает, что музыка обладает нравственной ценностью не более и не менее, чем поварское искусство, которое пробуждает вкусовые ощущения. Только абстрактная по преимуществу сфера слов может ссудить музыке временное и случайное этическое содержание и силу воздействия. «...Но ведь, во-первых, никакая мелодия, насколько требует это слово, не в состоянии пробудить душу из состояния неподвижности и сонливости и привести к образу поведения, более соответствующему природе, смягчить или успокоить взбужденное и подзадоренное чувство, и не в состоянии ни изменить состояние души из одного в другое, ни усилить или ослабить доминирующее настроение. Музыка не обладает способностью к подражанию, как считают известные авторы, она также не способна, как это думает здесь Диоген из Селевкии, ни описать свойства характера, ни создать все душевные качества...»⁸⁴. Правда, Филодем лишь утверждает, вместо того чтобы доказывать, и логический уровень его аргументации не особенно высок. В решающем моменте, в вопросе субъективности восприятия он действует, однако, убедительно, хотя полная истина и не на его стороне. Так как в соответствии с классическим пониманием различных видов этоса индивиду необходимым образом способствует содержание нравственности общества, то восприятие, будучи не в состоянии вырваться из круга индиви-

дуального бытия, и в самом деле может проецировать на музыкальное произведение лишь субъективные значения. Поэтому Филодем считает этос ладов субъективным, чисто индивидуальным мнением, которое покоится не на познании природной объективности. Эта агностическая маркировка границ не касается, правда, обоснования бытия музыки, но она изменяет понимание ее роли: после того как эпикуреизм возвысил в качестве руководящего жизненного принципа индивидуальное наслаждение в противовес аскетизму стоической апатии, Филодемово понимание по меньшей мере терпело в человеческой жизни существование музыки, пробуждающей интенсивные удовольствия и наслаждение.

Так мы добрались до врат, ведущих в наиболее, видимо, своеобразную школу позднеантичной эстетической теории музыки — в эстетическую систему музыкального скепсиса. Доказательством безудержного крушения учения об этосе служит тот факт, что ранее названные философские школы были неспособны сохранить то первоначальное содержание, которое — как эпикуреизм — с гносеологической точки зрения приблизилось к материалистическому содержанию принципа мимесиса или которое — как стоицизм — представляло в сущности равноценную ему теорию отражения. Поздний скептицизм эпохи эллинизма устранил, однако, совершенно сознательно и последние остатки теории мимесиса. Секст Эмпирик также считает признание этического содержания значимости типов мелодий субъективным проникновением; он приписывал музыке такое же преходящее чувственное воздействие, какое оказывают сон и вино. В гносеологическом же осуждении аистезиса он во многих отношениях еще больший агностик, чем Филодем. При дискредитации учения об этосе он воспользовался разработанным Энесидеом методом и довел релятивацию музыкального содержания до откровенного нигилизма; из субъективности музыкального восприятия, временного и относительного характера вызываемого музыкой воздействия он делает вывод, что музыка вообще не располагает объективным бытием или, как сказал Эрнст Блох о другом большом кризисном этапе, что в музыке мы слышим лишь самих себя⁸⁵. Из неизбежно субъективного характера чувственного познания, со скептических высот относи-

тельности Секст Эмпирик, с одной стороны, делает вывод, что следует воздерживаться от эстетических суждений, с другой стороны, что реальность музыки, мыслимая онтологически, не может быть оспорена. В такой манере эллинистическая эстетика музыки повторила пифагореизм и платонизм, подчеркивая еще раз их окончательный вывод; она уничтожила свой собственный объект — музыку.

Эта связь платонизма и скептицизма — ни в коем случае не повисающая в воздухе аналогия, не пустая духовно-историческая конструкция. Уже у Платона предстает перед нами одна из фундаментальнейших закономерностей развития античной музыкальной эстетики: проникновение в теорию этоса и в принцип мимесиса пифагореизированно-спекулятивного направления. Именно это противоречивое отношение было затемнено историей духовного развития, тем, что она оставляла в тени внутреннюю противоречивость платоновской эстетики и предполагала наличие китайской стены между так называемым музыкальным скепсисом и одновременно с ним расцветшим неопифагорейским — неоплатоновским направлением. Шефке неправ, когда ищет рациональное объяснение античному музыкальному скепсису, которое «непременно» следует освободить от «контрвоздействия» иррациональной мистики. Пфрогнер точно так же противопоставляет оцениваемому как декадентство скепсису эллинизма новый «расцвет», новую эпоху музыкального мистицизма. На самом же деле речь идет о двух влияющих друг на друга сторонах одного и того же явления, а не о двух эпохах с мировоззренчески-эстетически противоположным содержанием. Тот позднеэллинистический платонизм, репрезентативным философом которого был Плотин, возвращается преподобным Викошеном Рикорзо к идеалистически переосмысленной пифагорейской математизированной теории музыки и к «очищенной» от элементов учения об этосе платонической эстетике музыки, с тем чтобы обрести родину там, над чем греческое философское и эстетическое мышление уже в первый момент своего возникновения стремилось возвыситься: в мифе, в мире представлений магии, оформляющейся в религию. У Плотина единственная функция искусства состоит в том, чтобы подтолкнуть бегство души из материального мира, пред-

ставляющего более низкую ступень иерархии бытия, и овеществить восторженную тоску по идеальной первокрасоте. Ямвлих, напротив, уже не довольствуется собственно этой платонической мистикой и возвращается к незавуалированной магии: в звуках музыки обитают, согласно его воззрениям, боги и дьяволы. И это «новый расцвет»? Это, скорее, отказ от теоретических результатов несравнимого культурного расцвета, который, однако, предполагал даже свою деградацию в эту кризисную эпоху. Предпосылки музыкального мистицизма были порождены в связи с принципами эстетического мимесиса опустошением учения об этосе. Наступающий субъективизм породил не только скептицизм и нигилизм, но и подготовил музыкальную мистику чисел, почву для враждебного чувствам иррационализма. С этим вступает эстетическая теория музыки эпохи эллинизма в свою последнюю стадию, в свою всеобщность — со своим скептицизмом, как и со своей мистикой, с пониманием искусства, которое идентично с религиозным мировоззрением раннего христианства.

Мы не можем здесь проследить процесс позднеантичного эстетического развития мышления до мельчайших деталей; следует лишь вновь показать главную тенденцию. Одной из характернейших черт музыкального мистицизма является прежде всего то, что он губит аристоксеновское «гармоническое» направление и предоставляет главенствующую роль математической спекуляции каноников. Но и здесь в развитии нет недостатка в известном противоречии. Произведение Эвклида о разделении канона, исследования Дидема об арифметических основах звукового интервала диатонического, хроматического и энгармонического тетрахорда и о синтонической комме совершенствовались разработанную ранними канониками физическую акустику. Клавдий Птолемей в грандиозно задуманном учении о гармонии предпринимает попытку включить в свою каноническую систему некоторые элементы учения о гармонии и провозглашает как первооткрыватель симфонический (консонантный) характер восходящей к соотношению 5:4 большой терции. Подобные опосредованные устремления можно наблюдать как у Аристиды Квинтилиана, так и у Боэция, который пытается согласовать античное музыкальное наследство с христианскими воззрениями. Но ни эти

эклектические, полуматериалистические, полутеологические системы идей, ни расцветшая под их влиянием комментаторская литература не были значимым шагом вперед в эстетике. Они и не могли быть, так как связь их с подлинной музыкой своей эпохи полностью утрачена. Позднеантичная — раннехристианская философия закрепляла за музыкой важнейшую роль: это единственное искусство, которое располагает местом в научно-теоретической системе семи свободных наук. Понятая как одно из свободных искусств, музыка остается — от Марциана Капеллы и вплоть до Ренессанса — наукой, видом философской пропедевтики, которая бесконечно далеко ушла от реальных жизненных процессов звучащей музыки. Из часто упоминаемой триады *Musica mundana*, *Musica humana* и *Musica instrumentalis* сущностью музыки, согласно Боэцию, является наиболее совершенно воплощенный вид светской музыки, завершающийся сферической гармонией.

Этим определен тот аскетический фундаментальный характер позднеантичного понимания музыки, который играет столь важную роль в христианской патристике. Музыкальные и теологические спекуляции уже у Филона Александрийского слились воедино в идее аскетического самоограничения. Но содержащийся в неоплатонизме принцип аскетизма мог быть перенесен на музыкальную практику лишь после расцвета раннехристианского псалмопения, на рубеже II—III столетий. По нашим сведениям, Порфирий, комментирующий Птолемея ученик Плотина, был первым, кто из завуалированного или откровенно теологического жизненного идеала неприятия чувственного мира извлекал выводы по поводу музыки и самым решительным образом противопоставлял светской музыке, как представительнице демонического начала, культовую музыку, исполняющую функции служения богу. Отказываясь от светской музыки, Порфирий примыкал, видимо, к древней традиции: он осуждал самостоятельную инструментальную музыку, а особенно инструментальную виртуозность. Музыкальный инструмент для него — лишь одна из являемых форм демонизма. Эта враждебность к чувственному пронизывает также интерпретации вокального исполнения. Противостоящая аскетическому морализму музыка наслаждения воплощена, по его убеждению, прежде

всего в народной музыке. Задача религиозно-культового пения состоит в том, чтобы нейтрализовать это чувственно волнующее действие народной музыки. Наконец, аскетическое мировоззрение придавало большое значение также музыкальной манере исполнения. Порфирий совершенно в духе отцов церкви провозглашает новый лозунг: *non voce, sed corde cantare* — петь не «голосом», а «сердцем»⁸⁶.

В этом положении неоплатонический музыкальный мистицизм увидит затем дорогу от спекулятивной мистики чисел к оформляющейся между тем музыкальной практике данной эпохи. Однако музыкальная ориентация означала не только неприятие, но и согласие с чем-то фактически наличным. Таким образом, неоплатоновская музыкальная эстетика превратилась в апологию древнехристианской культовой музыки, прежде всего расцветшего псалмопения. Разложение античной философии музыки повлекло за собой, следовательно, возникновение нового понимания музыки. Общественные предпосылки и следствия его возникновения будут обсуждены в следующей главе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Siehe: Hermann Pfrogner: *Musik. Geschichte ihrer Deutung*. Freiburg — München, 1954, S. 3.

² A.a.O. S. 8.

³ Curt Sachs: *Vergleichende Musikwissenschaft* (Musikpädagogische Bibliothek. Heft 8), Leipzig, 1930, S. 16, 57 ff. Eingehendere Erörterung in: *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlin, 1929.

⁴ Jozsef Ujfalussy. *A valóság zenei képe* (Das Musikalische Abbild der Wirklichkeit). Budapest, 1962, S. 43.

⁵ Bence Szabolcsi. *A zene Förténete* (Die Geschichte der Musik). Budapest, 1958, S. 8.

⁶ По поводу этого вопроса смотри наиболее ранние сообщения миссионера Амиота: *Memoires sur la Musique des Chinois tant anciens que modernes*. Par M. Amiot, Missionnaire a Pekin (*Memoires concernaunt Histoire des Chinois*. Bd. VI, 1779).

⁷ Wilhelm Capelle. *Die Vorsokratiker*. Berlin, 1958, S. 467.

⁸ См.: «Античная музыкальная эстетика», М., 1960, с. 137.

⁹ Z. B.: Rudolf Schäfke. *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Berlin, 1934, S. 159. — Oder in Guido Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*. Abschnitt: *Altertum* (geschrieben von Hermann Abert und Curt Sachs). Berlin — Wilmersdorf, 1930, S. 36.

¹⁰ Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Berlin, 1959, Bd. 111, S. 165.

¹¹ Aristoteles Quintilianus: Von der Musik. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Rudolf Schäfke. Berlin — Schöneberg, 1937, S. 308.

¹² Гераклит: «Враждующее соединяется, из расходящихся — прекраснейшая гармония, и все происходит через борьбу». Материалисты Древней Греции. Госполитиздат. М., 1955, 8 (46), с. 42.

¹³ George Thomson: Aeschylus and Athen. London, 1950, Deutsche Übers. von H. Heidenreich. Berlin, 1957, S. 220 f.

¹⁴ Vgl. Sándor Szilágyi: Az ógörög muzsikusk művészetek elmélete (Die Theorie der altgriechischen Musik) I. Harmonik. Budapest, 1900.

¹⁵ Arpad Szabo: Logos und Analogia. Fachausdrücke der frühgriechischen Proportionslehre (Manuskript 1961). Der Ursprung des «Euklidischen Verfahrens» und die Harmonielehre der Pythagoreer, Math. Annalen 150 (1963), 203—217.

¹⁶ B. L. van der Waerden: Die Harmonielehre der Pythagoreer. Hermes 78 (1943) 163—199.

¹⁷ Vgl. Lukas Richter, Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles. Berlin, 1961, S. 86.

¹⁸ Aristoteles Quintilianus. A.a.O., S. 328—329.

¹⁹ Платон. Соч. в трех томах, т. 3, ч. 1.

²⁰ Aristoteles Quintilianus. A.a.O., S. 311.

²¹ Vgl. Erich Frank. Plato und die sogenannten Pythagoreer. Halle a/Saale, 1923, S. 30.

²² Im ursprünglichen Sinne des Wortes: die Proportionen zugleich auch seine innere logische Bedeutungsordnung.

²³ Hans Joachim Moser: Dokumente der Musikgeschichte. Ein Quellen — Lesebuch. Wien, 1954. S. 23—24. Приводится по изданию: «Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения», М., 1966, с. 157.

²⁴ Schäfke: A.a.O., S. 88 ff.

²⁵ Moser: A.a.O., S. 24.

²⁶ János Maróthy: Az európai népdal születése (Die Geburt des europäischen Volksliedes). Budapest 1960, S. 76—77.

²⁷ Herman Pfrogner: Die Zwölfordnung der Töne. Zürich — Leipzig — Wien, 1963, S. 68 f.

²⁸ Zitiert aus Shneerson: Die Musikkultur Chinas. (Ungarische Übersetzung von István Hidvegi) Budapest, 1954, S. 43.

²⁹ Moser: там же, с. 14. Те же самые выводы следуют из рассуждений Сюнь-цзы, которые обобщены в конфуцианстве: «Если музыка уравнивающая и успокаивающая, то народ в таком случае счастлив и не разобщен; если музыка почтительна и исполнена достоинства, тогда народ любит порядок и не выступает зачинщиком смут; если музыка обворожительно прекрасна и тем самым опасна, то народ становится непочтительным, безразличным, низменным и обиденным». Далее: «Музицируя, мы указываем народу дорогу. Поэтому музыка — наиболее совершенный метод, чтобы хорошо управлять людьми». (Chinesische Philosophie. Altertum. Zweiter Band. Auswahl und ins Ungarische übersetzt von Ferenc Tökei. Budapest, 1964, S. 230, 232.)

³⁰ Сравни исследования Ференца Токая касательно так называемого азиатского способа производства (Sur le mode de production asiatique Studia Historica Acad. Scient. Hung. Budapest, 1966).

³¹ Szabolcsi, A.a.O., S. 18.

³² Вся история развития понятия *потос* требует специального философского исследования. Первоначально оно было связано с общим использованием пастбищ, следовательно, с тем специфическим «соучастием» и «обычаем», которые — в противоположность традиционной *Moira* — санкционировались гражданским законом (ср. Томсон, там же, стр. 59). Софист Гиппий делает уже жесткое разграничение между *Physis* (данным природным законом) и *potos* (людьми установленным законом). Музыкально-эстетическое понятие *потос* — точно так же, как и остальные музыкально-профессиональные выражения, как-то: гармония, ритм и т. д. — отпочковались таким же способом от универсальных категорий действительности, став *terminus technicus* с самостоятельным содержанием.

³³ Платон. Соч. в трех томах, т. 3, ч. 2, 700 а, «Мысль», М., 1972, с. 171—172.

³⁴ Hermann Abert: *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums.* Leipzig, 1899. Ferner: *Der gegenwärtige Stand der Forschung über antike Musik.* (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 28. Jahrgang. Zweiter Teil. Leipzig, 1922, S. 21—40).

³⁵ Abert: *Die Lehre...* S. 94. Следует все же напомнить, что в опубликованной в 1922 г. работе Аберта (*Der gegenwärtige Stand...*) подчеркивалось и впервые было также доказано, что учение об этосе в его развитой форме было по своему происхождению греческим порождением. Однако его аргументация не дошла до провозглашения противоположности дорийское — фригийское, служащее основой теории, она объявляет последнее стремлением к компенсации малоазиатского влияния.

³⁶ Curt Sachs: *Musik des Altertums.* (Jedermanns Bücherei). Leipzig, 1924. Ferner: *Die Musik der Antike. Handbuch der Musikwissenschaften.* Herausgegeben von Ernst Bücken. Wildpark—Potsdam, 1928.

³⁷ В своем раннем произведении Аберт различает лишь этическое и так называемое формалистическое направления: но в опубликованной им в 1922 г. работе он уже выделяет четыре основных тенденции: «каноническое понимание пифагорейской школы, гармоническое истолкование аристоксеновской школы, далее «этическая» и «формалистическая» концепции.

³⁸ Платон. Соч. в трех томах, т. 3, ч. I, 400 в, с. 183—184.

³⁹ Там же, 424 с. с. 212.

⁴⁰ Schäfke: A.o.O., S. 121 ff.

⁴¹ Платон. Соч. в трех томах, т. 3, ч. I, 401 е, с. 185.

⁴² Heller Agnes: *Az aristotelesi etika es az antik ethos.* (Die aristotelische Ethik und der antike Ethos), Budapest, 1966, S. 64 ff.

⁴³ Платон. Соч. в трех томах, т. 3, ч. II, 701 а, с. 172.

⁴⁴ Там же, 656 е, с. 121.

⁴⁵ Vgl. Marx: *Das Kapital.* Bd. I. Marx — Engels' Werke, Bd. 23, Berlin, 1962, S. 388.

⁴⁶ Платон. Соч. в трех томах, т. 3, ч. I, 47de, М., 1971, с. 488.

⁴⁷ Там же, 657, т. 3, ч. II, с. 121.

⁴⁸ Vgl. A görög művészet világa (Die Welt der griechischen Kunst.) Zusammengestellt von Janos György Szilagyi. Budapest, 1962, S. 160—161, 198, с. 219.

⁴⁹ Платон. Соч. в трех томах, т. 3, ч. I, 400 а, с. 183.

⁵⁰ Аристотель, *Метафизика.* Перевод и примечания А. В. Кубицкого, 1090а, М. — Л., 1934, с. 244—245.

⁵¹ Aristoteles: Vier Bücher über das Himmelsgebäude. Griechisch und deutsch, herausgegeben von C. Prantl. Leipzig, 1857, II. Buch. S. 143—145.

⁵² «Политика» Аристотеля. Перевод С. А. Жебелева. 1339а, Москва, 1911, с. 365.

⁵³ Там же, 1342б, с. 376. Объяснение того факта, почему смысл содержания дорийского и фригийского ладов у Платона и Аристотеля прямо противоположен, нуждается в специальном философском и историческом изучении.

⁵⁴ Там же, 1341а, с. 371.

⁵⁵ Там же, 1341а, с. 374.

⁵⁶ Там же, 1341а, с. 370.

⁵⁷ Там же, 1340а, с. 365—366.

⁵⁸ Там же, 1340а, с. 367.

⁵⁹ Согласно с Георгиадова анализа Пиндара, в представлении «измышленного» в Афинах Nomos Polykerphalos изначальной человеческой боли и скорби Euryale исполнитель «подражал» на авлосе. Итак, помос божественного происхождения заменил крик скорби в искусстве (Techne), в мастерстве, в игре на авлосе, в музыке. Георгиад добавляет: «Пиндар делает различие между страданием и духовным созерцанием страдания. Первое, самое выражение аффекта, человечно, есть признак жизни, самое жизнь. Другое же, а именно: приращение страданию посредством искусства объективного образа, божественно, избавляющее, есть духовная деятельность» (Musik und Rhythmus bei den Griechen. Hamburg, 1958, S. 21). Позволим себе добавить к этому также выводы Георге Лукача: «Мы видим в этом зрелость эстетического мышления греческой античности. В то время как многие — часто даже видные — современные авторы смешивают аффект с его миметическим представлением или по меньшей мере прямо и непосредственно выводят последнее из аффекта, для Пиндара суть дела составляет качественный скачок между обоими. Мистическое представление нацелено именно на то, чтобы устранить этот скачок, рассматривая мимесис страдания как акт божественного творения; в то время как самое страдание есть нечто чисто человеческое, со своей стороны имеет место всякое смешение, с самого начала исключаящее любое растворение друг в друге, хотя, с другой стороны, та же самая концепция исключает любую субъективацию и возвышает над обычной человеческой повседневностью «божественное» именно как мимесис, как отражение человеческих фактов жизни». — Lukacs, Die Eigenart des Ästhetischen. Bd. II, Neuwied a/Rh, 1963, S. 331—332.

⁶⁰ Аристотель. Об искусстве поэзии. Греческий текст с переводом и объяснениями Владимира Аппельрота, 1447 а, М., 1893, с. 3.

⁶¹ Эрих Франк со своим уже цитированным произведением (ср. приводимую в примечании 21 к этой главе цитату с 349-й страницы его работы) принадлежит к редкому исключению. Он делает точное заключение: «В противоположность современному воззрению для греков музыка представляет подлинно миметическое искусство» (там же, прим. 18). Г. Коллер, видный исследователь истории терминов, в том числе и понятия мимесиса, напротив, в решении проблемы в конечном счете следует по ложному пути. Не без оснований подчеркивает он, что основа значения понятия мимесиса заключается в танцевальной деятельности культово-катарсисного характера. Но когда, рассматривая танец, он склонен принимать во внимание только

момент человеческого самовыражения, то волей-неволей оказывает услугу модернистскому воззрению в толковании первоначального античного смысла мимесиса (*Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, 1954, S. 210—214). В действительности же это понятие не может быть приравнено к современной категории «подражания природе». Но еще в меньшей мере оно может означать символ точно такого же современно-модернистского самовыражения. У Аристотеля выделение имеет место сплошь при изображении характера человека — зоон *politikon*, общественного существа.

⁶² «Политика» Аристотеля. М., 1911, 1340а, с. 367.

⁶³ Платон. Соч. в трех томах, т. 3, ч. 1, с. 180.

⁶⁴ W. Worringer: *Abstraktion und Einfühlung* (Neuausgabe). München, 1959, S. 173.

⁶⁵ Ebenda, S. 175.

⁶⁶ «Политика» Аристотеля. М., 1911, 1340а, с. 367—368.

⁶⁷ Там же, 1337А, с. 356.

⁶⁸ Там же, 1341А, с. 372—373.

⁶⁹ Там же, 1342А, с. 375.

⁷⁰ Vgl. Schälke: A.a.O., S. 80.

⁷¹ Capelle: A.a.O., S. 485—486.

⁷² Schäfke: A.a.O., S. 109.

⁷³ Во всяком случае, нам, конечно, не предлагается здесь картина некоего автономного развития стиля. Расхваливающий величие древнего номоса автор также нередко подчеркивает: не техническая неосведомленность, а свободное намерение удерживает ранних музыкантов от использования известного тетрахорда, от смены гармонии (метаболии). Следовательно, пополняется не техника, совершенствуется не стиль, а изменяется понимание музыки: новая, мирская и поэтому декадентская музыка — согласно псевдо-Плутарху — в незначительной мере обращает внимание на этос-содержание музыкального стиливого метода, она отрывается от выбора среди выше названного.

⁷⁴ Vgl. Pfrogner: A.a.O., S. 95.

⁷⁵ Ebenda, S. 95.

⁷⁶ Ebd., S. 94.

⁷⁷ R. Westphal: *Aristoxenos von Tarent. Melir und Rhythmik des classischen Hellenentums*. Leipzig, 1883—1893.

⁷⁸ Egert Pöhlmann: *Griechische Musikfragmente. Ein Weg zur altgriechischen Musik*. Nürnberg, 1960.

⁷⁹ Thraszbulos Georgiades: *Musik und Phythmus bei den Griechen*. Hamburg, 1958, S. 116.

⁸⁰ Ujfalusy: A.a.O., S. 61.

⁸¹ Vgl.: Annemarie Jeanette Neubecker: *Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern. Eine Analyse von Philodems Schrift De Musica*. Berlin, 1956.

⁸² Pfrogner: *Musik. Geschichte ihrer Deutung*. A.a.O., S. 53.

⁸³ Ebd., S. 53.

⁸⁴ Ebd., S. 54.

⁸⁵ Ernst Bloch: *Geist der Utopie*. Berlin, 1923, S. 47.

⁸⁶ Zitiert von Schäfke: A.a.O., S. 198. Ferner vgl. noch Hermann Abert: *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*. Halle (Saale), 1905.

2 СУДЬБЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ В СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

ИСТОРИЯ *facit saltus*

Каким бы предметным ни было впечатление о непрерывности, но в истории имеют место и скачки. И исследуемый нами исторический процесс можно расчленить на отдельные звенья цепи связанного в единый временной ряд развития. Хотя позднеантичные музыкально-философские спекуляции и заполняют разрыв между пониманием музыки классической древности и христианским средневековьем, однако противоположность продолжает существовать и усиливаться в дальнейшем развитии музыкальной эстетики. Мы видели, как в эллинизме музыкально-философская система была преобразована почти во всех своих элементах. В III—IV столетиях нашей эры эти количественные изменения вызвали качественные. Христианская патристика не довольствовалась повторением проклятий воплощенной в музыке безнравственности, ставших модными со времен Платона. Отрицающая современность теория, по видимому, может быть выведена из магического круга античной эстетики музыки: она связывает новый жизненный и гражданский идеал и предъявляет искусству новые требования.

Естественно, нелегко дать точную реконструкцию исторического момента важного поворота. Между тем зарождение нового может быть не замечено только с позиций неисторической слепоты. Аммиан Марцеллин сообщает в IV столетии, что упадочническая музыка наслаждения стала в Риме повсеместно господствующей и что науки, призванные умирять народ, который

требовал «*panem et circenses*», «хлеба и зрелищ», были заняты государственно организованным развлечением. «Но ведь существует немало домов, переполненных ничемностью праздного безделья и отзывающихся пением и пронзительным звуком струн, которые следовали ранее зову заботы о первых науках. Ты найдешь в них учителя фиглярства вместо философа-певца; взамен запертых как склеп библиотек изготовлены водные органы, великаны-лиры и флейты, могучие сооружения, пригодные для сценических представлений...»¹. Той же самой горечью окрашена и позиция Бозция на рубеже V—VI столетий; осуждение стремления к упадочническому художественному эффекту, будоражащей чувство музыкальной практики, и у него связано с призывом к благородной простоте древних. Именно поэтому Марцеллин представляет еще типично позднеантичное явление, а Бозций — последнего представителя традиции Платона — Аристоксена — Плутарха. Если же отцы церкви противопоставляют друг другу нравственную и безнравственную музыку, *Musica sacra* и *Musica prohibita*, как святую и запрещенную музыку, то проклятие совершается уже в адрес нового. Но каково это новое? Сенека в саркастической манере киника Диогена говорил о музыкантах, которые могут заставить хорошо звучать струны лиры, но совершенно не заботятся о гармонии своей собственной души. Без сомнения, в этом находят свое выражение его притязания на новоявленное внутреннее состояние души. Между тем Сенека остается еще представителем эллинистического стоицизма; в соответствии с его взглядами искусства не нужны, если придерживаться требований природы. Но когда отцы церкви декларируют ту внутреннюю гармонию, которая обеспечивается религиозным аскетизмом и соответствующим образом жизни, то тогда мы оказываемся уже в середине древнехристианской философии культуры, которая типична для раннего средневековья. В ней не подражание природе, а подражание Христу делает ненужным искусства; во всяком случае они не необходимы в той мере, в какой требует их новая трансцендентальная жизненная цель — подражание Христу. Новое вино в старых бурдюках? Это был бы поверхностный взгляд. Качественные изменения состоят именно в том, что изменилась и система ценностей: основы

музыкального понимания в принципе стали определяться новым мировоззрением.

Это познание — необходимое условие верной оценки развития музыкальной эстетики во время расцвета рабовладельческого общества и на пороге феодального средневековья. Правда, познание изменений мировоззренческих основ составляет исходный пункт. Собственно задача, которая должна быть решена, возникает лишь теперь. Вначале ответить на вопрос: каково подлинное содержание нового, христианского идеала музыки? Далее: имеет ли названный идеал какое-либо отношение к музыкальной практике соответствующей эпохи помимо той негативной связи, что он решительно отрицает определенный тип существующей музыки? И вообще в какой связи находится он с подлинным жизненным процессом эпохи, с ее общественной и культурной практикой? Лишь снимая эти вопросительные знаки, мы пройдем по следам музыкальной эстетики, оставленным в мрачных столетиях средневековья.

«ПНЕВМОНИЧЕСКИЙ» МЕЛОС

Что касается связей раннехристианского понимания музыки с соответствующей по времени музыкальной практикой, то его анализ восходит уже к эпохе Просвещения, к исследованию общих мировоззренческих основ, нашедших свое отражение в публикациях Мартина Герберта и у Коуссемекера, продолжившего его начинания. На сегодня считается до известной степени общим местом, что в псалмологии и в патристическом понимании музыки отражено одно и то же религиозное мироощущение, одна и та же аскетическая мораль и принципы трансцендентального мироощущения. Однако конкретная форма этого «воплощения» истолковывается по-разному. Те откровенно религиозно-апологетические интерпретации, согласно которым христианская культовая музыка, прежде всего григорианская, есть не что иное, как эстетическое оформление возвещаемого церковью мира идей, важны сегодня всего лишь для целей строгого исторического исследования. История музыки, равно как и сравнительная музыкальная наука нашего времени, многократно представляла доказательства тому, что раннехристианская музыка, начиная с псал-

мологии и вплоть до гимнодистики, в своей методологии, как и в принципах формы, представляет продукт эллинистической эпохи, интегрированное на высшей стадии единство различных антично-эллинистических, иудейских, сирийских и т. д. элементов. Открытие этой непрерывности само по себе еще не гарантирует понимания подлинного содержания мировоззренческих основ.

Генрих Бесселер дает наглядный образ того процесса, в ходе которого столь разнородные восточные и античные традиции, различнейшие музыкальные разновидности, собранные в пестрый конгломерат стилей народно-художественной музыки, сплавлены в единый музыкальный мир форм. «По-видимому, как бы безотносительно, на первый взгляд, ни существовали наряду друг с другом отдельные ее (раннехристианской музыки. — Д. З.) виды и как бы сильно ни разнились между собой колоритность аллилуйя и антифонная хоровая мелодика или строфическая коллективная песня — конечный принцип оформления и понимания основы музыкальности, который отражается в этом, объединяет разнообразные явления в единый мир форм. В новой звуковой сфере повсеместно распространился и, как флюид, переполнил тексты колоратурных арабесок, наставлений и строфических мелодий именно отделившийся от слова пневмонический мелос. Его суть покоится на постоянной возможности изменений, которая не допускает кристаллизации окончательно запечатленной формы... Отдельное произведение как таковое не несет ценностного акцента. В нем в основе постоянно проявляется, изменяясь в форме и очертаниях, только один пневмонический единый мелос. Таким образом, музыка превратилась в символ духа, который разлился над верующими, хотя единство его сути этимине затронуто»².

Последнее представляет соответствующую действительности характеристику специфического разветвления мелодий раннехристианской литургической музыки, форм новейшей связи текста и мелодии, метаморфозы типов мелодий. Новый мелодический материал, естественно, «пневмонического» характера; это широко распространенное «воздушное» пение, формальное членение которого уже не обуславливается танцевальной, количественной ритмикой античной музыки, а представляет разговорный ритмический строй нового типа, который

прогрессирует прежде всего к оформлению больших единств. Обширная монография Яноша Мароти «Рождение европейской народной песни» предоставляет убедительное доказательство тому, что новые модели мелодий уже не подчиняются действиям, имеющим совокупно-художественный характер (к примеру, упорядоченная в форме танца ритмика), а вводят новый артикуляционный строй, строй речитативно-колоратурной формы, «в процессе течения которого смысается внутренняя расчлененность ритма, однако внешний фарватер расчлененности, напротив, сохраняется и усиливается или заново создается: цензурное членение, ряд и строфа»³. Бесселеру также ясно то, что эта «пневматизация» музыкального мелодического материала связана с удовлетворением новых мировоззренческих потребностей. Культ Христа стремится к оформлению некоего вида спиритуалистически-мистической настроенности жизни, и эти притязания уже не могут довольствоваться мелодиями и ритмикой, основой которых служит классическая метрика. Однако известно, что процесс увядания классической ритмики происходил не только в христианскую эпоху; уже у Аристоксена можно наблюдать тенденцию к автономии ритмического строя, которая, несомненно, под влиянием ставшей самостоятельной инструментальной музыки, в первую очередь авлектики, превратилась в одну из господствующих черт стиля эпохи эллинизма. На примерах из поэзии и народной музыки Янош Мароти показал, что в том же направлении шло преобразование фольклора эллинистического периода. Какое же жизненное содержание включает этот разнородный по тенденциям богатый материал? Анализ Бесселера был прерван в этом месте, он не мог дать никакого убедительного ответа на вопрос о том, какие причины обусловили развитие древнехристианской тенденции к пневмонизации музыкальных форм, «бестелесности» их гражданского материала. В то время как эти объективные причины пока не выяснены, всплывает как единственное объяснение обновленная антиисторическая точка зрения Гевертса, в соответствии с которой ритмика культового песнопения вообще была оттеснена на задний план⁴. Наконец, Бесселер затуманивает те жизненные факты, которые обусловили так называемые пневмонические фор-

мы древнехристианского мира мелодий, то содержание действительности, которое было определяющим для нового музыкального мирозерцания.

Решением фундаментальной проблемы обязаны мы значительному музыкально-историческому исследованию Мароти. Прежде всего Мароти отклоняет ложную методику, которая объявляет процесс развития так называемой церковной музыки неким саморазвитием или чисто имманентным развитием. В его концепции развитие музыкальных форм на рубеже уходящей древней эпохи и раннего средневековья выступает прежде всего как часть подлинной истории жизни народной музыки. Методика исторического материализма способствует прояснению общественных основ этого процесса: распад рабовладельческого хозяйства; общественно-экономический процесс, выражающийся в явлении колоната в распространении малых самостоятельных наследственно-оборочных хозяйств, высвободившихся из расслаивающихся свободных деревенских общин; прогрессивный процесс упрочения феодальной общественно-экономической формации, отдельные фазы которой мы могли тщательно проследить на истории императорского Рима. На этой почве глубоких общественных преобразований совершается представленное Мароти важное изменение значимости народной музыки. Мессионистские ожидания угнетенных в Римской империи народных масс, возникший из крушения рабовладельческого строя колонат, созревающий феодальный строй отражались, однако, не только в содержании фольклора, они обновляли и музыкальные принципы формы. Даже псалмопение раннего средневековья воплощает не надысторическую абстрактную идею «пневмонического мелоса», а специфически художественную форму новых общественных устремлений и интересов. Мароти настойчиво указывает на важную роль духовных запросов, возникших с разложением родового строя и развивающегося нового феодального образа жизни. Прецедент приватизации жизни можно было наблюдать уже в эллинизме. Этот процесс находит свое отражение не только в натуральном хозяйстве развивающегося феодализма, но и наполняется новым содержанием, содержанием образа жизни колонат-крепостничества. Как в музыкальной прак-

тике эпохи, так и в древнехристианском идеологическом осознании этой практики отражаются в конце концов объективные явления жизни раннего феодализма.

Что же касается конкретного содержания этого отражения, то важнейшими детерминантами последнего являются социальные интересы основных классов феодального общества. Исходя из этой точки зрения главным поворотным моментом в истории раннего христианства, безусловно, следует считать постепенную утрату иллюзий, связанных с так называемым вторым пришествием.

Христианство именно поэтому превратилось в религию угнетенных и эксплуатируемых Римской империей масс, что оно выражало ненависть против Рима, аскетизм, противопоставленный пышному, паразитическому образу жизни господствующих классов, и ожидания мессии этими массами: страстно ожидаемый избавитель не в спиритуалистическом инобытии, а еще в этом мире в действительности сведет счеты с Римом, «громальной гетерой», угнетателем трудящихся масс, и добьется царства небесного уже на этом свете. Вначале христианская идеология была идеологией эксплуатируемых и революционных масс Римской империи; в ее аскетическом жизненном идеале сфокусировалась энергия народного движения. Вполне правомерны слова Энгельса по поводу этого аскетизма. «Эта аскетическая строгость нравов, это требование отказа от всех удовольствий и радостей жизни, с одной стороны, означает выдвижение против господствующих классов принципа спартанского равенства, а с другой — является необходимой переходной ступенью, без которой низший слой общества никогда не может прийти в движение... чтобы объединиться как класс, низший слой должен начать с отказа от всего того, что еще может примирить его с существующим общественным строем, отречься от тех немногих наслаждений, которые моментами еще делают сносным его угнетенное существование и которых не может лишить его даже самый суровый гнет»⁵. В этой связи Янош Мароти обращает внимание на «протестующе-страдающее, мессианско-плебейское содержание» псалмопения эллинистической эпохи, как и на те формы, которые сложились в музыкальном исполнении⁶. Отсюда становится понятным тот парадоксальный факт, что движения масс этого

периода постепенно подавили и «аскетизировали»⁷ гедонистические черты своей собственной идеологии.

Но второе пришествие не наступает; «второе пришествие» Христа и Страшный суд раскрываются как иллюзия. И ожидания принимают трансцендентный характер. Однако господствующие классы нового, феодального, строя осознали идеологические возможности обуздания бурлящих народных масс, после того как второе пришествие было перенесено христианской религией в сферу трансцендентного. Новая религия, пришедшая на место племенного культа и выражавшая взбудораженное настроение угнетенных народных масс эллинистического периода, которые культивировали ее в преследуемых государством сектах, вскоре превратилась государством в терпимую, позже государством поддерживаемую единую организацию, в государственную религию; причем постепенно она была преобразована как организационно, так и идеологически. С одной стороны, она воспроизводила в самой себе строго иерархическую, «пирамидальную» структуру феодального общества; при этом она особенно строго следила за изоляцией масс «мирян» от «духовенства». С другой же стороны — как идеологическое толкование этой организационной изоляции, — она возвела догматическую систему трансцендентальных религиозных положений веры, которая возвещалась и интерпретировалась институтом проповедников и религиозное подчинение которой понималось любым мирянином как условие спасения. Так христианская церковь спиритуализирует первоначально насыщенный плебейскими эмоциями аскетизм, полученное хилиастическим образом представление о счастье высшего наслаждения. Все это — предпосылки того, чтобы теоретически санкционировать укрепляющийся новый классовый общественный строй, объявить его вечно значимым и быть в состоянии посредством многократных обещаний потусторонних благ и одновременно угрозой новейшего суда обуздывать страсти масс, зреющие в ожидании второго пришествия. Представления относительно общественного равенства и общности возможностей, выступающие в религиозном облачении политические устремления массового движения народа оттесняются теперь на периферию идеологического развития; они находят выражение в идеальном мире еретических движений, в

равной мере преследуемых и феодальным государством, и официальной церковью.

Важные преобразования классового содержания древнехристианской идеологии коснулись, естественно, и отношения «борющейся церкви» к искусствам, в том числе и к народной музыке. Предвосхищая последующее изложение, скажем: и теперь аскетический характер остается основным принципом, однако в новом его толковании. То искусство, которое опирается на осознание посюсторонности человеческого бытия — в том числе и «светская» музыка, — расценивается отныне как символ чувственности, греховной телесности, порождение чёрта; против ее демонически-пагубного воздействия необходимо поэтому бороться с помощью строгих ограничений и анафематических запретов. Отсюда постоянно и настоятельно требуемые моральные анафемы отцов церкви, отсюда основывающиеся на теологической аргументации высказывания синода, отсюда направленные на защиту «аутентичного» Христова искусства, *musica sacra*, усилия церковных властей.

МОРАЛИЗАЦИЯ В ОБЛИЧИИ УЧЕНИЯ ОБ ЭТОСЕ

Тем временем зародилась новая эстетика музыки. Главный принцип, на который она опиралась, совпадает с главным принципом античного учения об этосе. И теперь хотят установить различие между нравственно содержательным и безнравственным. Однако этос, которым должно испытывать, какая же музыкальная форма нравственна, а какая нет, отражал теперь не единство независимой индивидуальности и постоянного сообщества, как в классическом полисе, а подчиненное положение индивида в системе феодальной иерархии, или последнее осознается как религиозно-идеологическое отражение зависимого положения личности, связанной с трансцендентным, в котором самопроникновение превращено в главное требование христианской религии. Этос музыки получает таким способом новый, морализирующий смысл. Этим начинается и в самом деле новая эпоха истории развития музыкально-эстетического мышления.

Но что же конкретно это означает? Мы знаем, что эстетика античного полиса стремилась к недвусмысленному ограничению собственного мира от чуждого, антигуманного варварства. В ходе исследования Хибех-папируса можно наблюдать, что эти различия в эллинистический период становились все более очевидными. И история музыки предоставляет в своей области доказательства тому, что «варварство проникает, преобразуя наличное и самое себя»⁸. Теоретики церкви, восхваляющие псалмопение, могли не без оснований ссылаться на один из важнейших аргументов божественности: псалмы может распевать весь народ, псалм—это подлинно народное пение. Эллинизм впервые ввел народную музыку восточных провинций империи в постепенно формирующуюся новую культуру. Этот развивающийся на феодальной основе процесс гомогенизации продолжается — хотя и не без противоречий — в условиях феодальной системы на более высокой стадии. Напомним здесь о судьбе завоеванного немецкими племенами Восточноримского царства, франкского государства Меровингов и Каролингов. Так называемый каролингский ренессанс, христианизация и феодализация Севера с необходимостью сделали иллюзорными различия между варварским и неварварским. Карл Великий категорически предписал, чтобы систематизированное григорианское пение было распространено среди новообращенных народов Севера; но эти завоевания в равной мере явились и подчинением. Согласно летописи 787 года, римские церковные певцы, уполномоченные вводить церковное пение, жаловались на проникновение местной манеры исполнения; для них манера исполнения франкских певцов Карла Великого была некультурным, зверским криком⁹. Без сомнения, в этом обнаруживаются притязания новоявленной культурной универсализации, которая хотела подавить своеобразие традиционной манеры пения племен. История музыки доказывает, однако, что такое подавление зачастую могло быть осуществлено лишь путем включения и ассимиляции племенных традиций. Ограничимся примером «некультурного крика» франкских певцов. Из этой «варварской» примитивности вскоре расцвели «лаи», «гирлянды» секвентных мелодий и многоголосие (разумеется, английского происхождения) — многообещающий побег полифонии нового вре-

мени. Эти «варварские» формы своей структурой оказывали обратное воздействие на христианскую литургическую музыку, так как, изменяясь сами, преобразовывали и практику. Таков процесс гомогенизации, который делает совершенно неприменимым античное различие видов этоса, восходящих к характерам племен. Подобная отсталость теории может, собственно, рассматриваться и как ее приобретение, ибо таким образом в сфере практики подготавливался новый расцвет музыки.

Однако за несомненный прогресс совокупной музыкальной культуры теория, эстетика музыки должна была платить высокую цену. Преодоление частной ограниченности античного понятия этоса было с необходимостью связано именно с потерей содержания полисного этоса. В христианской герменевтике нравственное содержание музыкальных форм выдвигает на передний план, как мы уже видели, отражающийся посредством религиозной идеологии характер новых классовых отношений, а именно теологически регулируемую морализацию личностного бытия, тенденцию религиозного вчувствования, отношения к богу, тенденцию аскетического отрицания жизни.

Наиболее поучительна с этой точки зрения судьба античной теории катарсиса в христианской идеологии раннего средневековья. При изложении аристотелевского понимания музыки мы особенно подчеркивали, что эта эстетическая категория этического происхождения означала в классическую эпоху далеко не только «страх» и «сострадание», вызываемые трагедией, но и гуманное воздействие искусства в целом, что воплотилось в конце концов в «очищение» партикулярности личностного бытия, в полноценное отождествление с полисным обществом. Следовательно, субъект этого катарсиса есть видевшая в полисном обществе собственный мир, собственный «дом» свободная личность, которая — в духе парадокса Горгия¹⁰ — сопереживая иной человеческой судьбе, превращает и себя в совершенную и содержательную личность. Тертуллиан, представляя характернейшее понимание искусства христианской патристикой, противопоставляет этой позиции вызываемый искусством катарсис. Он следующим образом изображает зрителя трагедии: «Они печалились из-за чужого несчастья и радо-

вались чужому счастью. Желаемое и нежелаемое ими находится вне их состояния, а стало быть, любовь у них беспредметна и ненависть необоснованна»¹¹. Позиция Августина в отношении катарсиса еще решительнее. В работе «Исповедь» он объясняет, что обязательная для христианина любовь к ближнему ни в коем случае не может быть приравнена к состраданию, вызываемому трагедией; ибо, продолжает он, недопустимо, чтобы зритель при виде чужой судьбы и чужих страданий ощущал катарсисно-художественное наслаждение¹².

Естественно, следует принять во внимание, что осуждаемая в патристике сценическая игра далеко не идентична греческой трагедии и комедии классического периода: приватизирующая тенденция эллинистической эпохи сделала во многих отношениях сомнительной драматическую гласность в духе Софокла и Аристофана, а этим и катарсис в первоначальном античном смысле этого слова. Поэтому идея аскетизма, объединяющего искусство периода до Миланского эдикта 313 года, когда Константин провозгласил свободу религиозных отпавлений (т. е. до того, как происходит трансформация представлений, связанных со вторым пришествием), включала также и плебейско-радикальное понимание: ненависть против «сатанинского» Рима и республиканской метрополии с ее приходящей в упадок нравственностью точно так же могла выражаться и во всеобщем протесте масс, верующих во второе пришествие, против искусства наслаждения, отражающего упадочнические настроения господствующих классов. Страстное осуждение культурных преимуществ привилегированных классов побуждало и в то время к тому, чтобы объявить безбожной любого рода художественную деятельность даже тогда, когда в этой деятельности отражалось не паразитическое расточительство богатых, но тяга жителей больших городов, люмпен-пролетариата к зрелищам, празднествам или к совокупно-художественной активности трудящихся масс, сохранившейся еще со времен родового общества. Распространенные в городах в эпоху эллинизма комедии, мимические постановки, формы массового пения и танца (на это указывал Мароти¹³) уже не могли апеллировать к демократическим общинным традициям. Тем не менее здесь мы имеем дело именно с формами народного искусства, которые

создали предпосылки — прежде всего в области комедии и танцевально-музыкального фольклора — дальнейшего развития европейского искусства. Поэтому уже у отцов церкви первых двух столетий обнаруживается такой трансцендентно-морализирующий аспект рассмотрения искусств, который до того мы могли наблюдать в осуждаемой Августином трагедии как трагедии и как катарсисе.

К примеру, в конце II — начале III века Климент Александрийский противопоставлял нравственно-аскетическую строгость литургической музыки пению «безбожной толпы» в декадентской метрополии, сопровождаемому «чувственными спектаклями, авлетической музыкой и аплодисментами, пиршеством и всякого рода грязью»; названный им напев — и последнее является с точки зрения истории стиха важным новшеством¹⁴ — содержал рефрен следующего содержания: «дайте нам есть и пить, мы ведь умрем»¹⁵. В этой связи Янош Мароти цитирует Афанасия, преемника Климента в епископстве, который уже не довольствуется такого рода выступлениями против «музыки наслаждения», которые поначалу могли быть мотивированы политическими настроениями трудящихся масс, а распространяет принцип аскетизма и на самое народную музыку, вообще запрещая ее как самостоятельную музыкальную деятельность подчиненных слоев¹⁶. История церкви приписывает Афанасию ту заслугу, что он выступил против арианства. Но почему направление, олицетворяемое Арием-еретиком, было столь важным? Не в последнюю очередь и потому, что он — как это зафиксировано в одном источнике V столетия — создавал песни матросов, мельников и странствующих, надеясь, что это поможет ему обратить их в веру¹⁷. Однако, согласно Афанасию, эти песни бессмысленны, ибо они следуют танцевальным и вокальным традициям городских народных празднеств. Именно поэтому «сотадеи»¹⁸, народные музыканты, артисты и певцы, предавались строгой анафеме. Проклятие Афанасия преследовало затем народных артистов и певцов в течение веков. «Кто впускает в свой дом гистрионов, мимов и танцовщиков, тот не знает, какая масса нечистых духов находится в подобной свите»¹⁹, — писал еще в 791 году Алкуин, главная фигура так называемого каролингского ренессанса.

Такого рода эстетические запреты, естественно, не могут быть обособлены от специфических потребностей идеологической борьбы, проводимой против неизбежно возрождающихся еретических движений. Тем не менее было бы неверно полагать, что во враждебных искусству аскетических установках отцов церкви обнаруживает себя чисто практическая, связанная с повседневной борьбой «политика в области культуры». Дело в том, что неприятие катарсиса не присутствует в разграничении культового и мирского, Христова и «языческого», правоверного и еретического искусств; за ним возможно распознать также притязания на эстетически-мировоззренческое обобщение возникающих — как отражение новых общественных отношений — новых музыкальных форм.

Между изменяющейся общественной деятельностью и новым музыкальным миром форм присутствует важнейший посредствующий идеологический медиум, а именно: сама христианская религия. В тесной связи с трансцендентальным мировоззрением религиозной веры важнейшую роль в ряду посредников между жизнью и искусством играло также специфически эстетическое сознание, идеология искусства.

Естественно, в средневековье не могло быть и речи об эстетическом сознании, как оно запечатлелось в классическую эпоху афинского полиса или позже, в эпоху Ренессанса. Господствующая форма общественного сознания, религия впитала и сплавила воедино соотнесенные с сущностью и ценностью искусства представления — во многих отношениях подобные представлениям, существовавшим в культуре больших деспотических государств Древнего Востока. Однако феодальный строй не означал какого-либо хозяйственного или идеологического возврата к восточным деспотическим монархиям. Эстетическому сознанию оставлено еще некоторое свободное поле деятельности, и последнее постепенно распространялось внутри средневековья — правда, не равномерно, не без спада²⁰. Претензии на прекрасное, которое, как мы уже видели, в большинстве своем органически связано с принципом нравственного порядка, с этически-эстетическим принципом «середины» в аристотелевском смысле, не совсем и не полностью исчезли из раннехристианского мирозерцания. Именно поэтому важнейшей нашей задачей является исследование того

вышеназванного эстетического сознания, которое придает христианскому трансцендентальному жизненному идеалу специфический отпечаток и которое выступает важнейшим посредствующим звеном между новыми жизненными условиями и музыкальными принципами оформления.

С этой точки зрения представляется важным более подробно исследовать, о каком новом типе жизненного настроения, о какой общественной и индивидуальной психологии сообщает псалмология в христианском культе, выйдя при этом за рамки ранее уже проанализированной связи между пневмоническим мелосом и христианским спиритуализмом. Крайне поучительно более пристально рассмотреть мнение отцов церкви о совершенно новой форме музицирования — так называемом «домашнем музицировании». Тертуллиан в одном из произведений рекомендовал верующим гражданам во всех возможных жизненных ситуациях и при всех обстоятельствах петь псалмы, даже супруги «должны петь друг с другом псалмы и гимны и соревноваться друг с другом, кто лучше славит своего бога»²¹. Нечто подобное содержится в предостережениях Иоанна Златоуста (Johannes Chrysostomos); он считал, что целесообразно петь псалмы и во время работы²². Еще примечательнее совет Афанасия: «Если кто печален и озабочен, или к нему вновь вернулось счастье, если он осилил врага и хочет воздать должное господу хвалой, благодарностью и прославлением, то он может найти достаточно материала для этой цели в псалмах, и то, что содержат последние, он может предложить господу как свое собственное творение»²³. Янош Мароти приводит убедительные объяснения этим чрезвычайно характерным для патристики высказываниям; он обнаруживает в них требование единообразных, «пригодных для частного употребления» видов искусства. Требования и в самом деле являются «требованиями расцветающей частной жизни»²⁴. Однако мы вынуждены здесь заметить, что Мароти употребляет выражение «частная жизнь» в слишком абстрактном смысле, недифференцированно и тем самым упускает аспект качественных различий, существующих между феодализмом, опирающимся на ранние натуральные формы хозяйства, и буржуазным обществом, развитым капитализмом, бази-

рующимся на производстве товаров, и оставляет невнимания прежде всего тот факт, что возросшая субъективность ни в коем случае не означала в средние века одновременно и независимой, опирающейся только на свои собственные силы индивидуальности. Поэтому претензия на частную жизнь дает себя знать только внутри иерархических рамок феодального строя, в эмфатическом мире чувств живущего в независимости и проникающегося этой своей независимостью субъекта. Между тем Мароти обращал внимание на один из важнейших компонентов специфически эстетического сознания средневековья, когда подчеркивал историческое значение новых музыкальных принципов оформления, связанных с выражением субъективной внутренней сущности (личностной лирики).

Повторяем: мир чувств субъекта, не располагающего свободной и самостоятельной индивидуальностью, подчеркивается здесь наиболее убедительно. Следовательно, в характеризуемой отцами церкви псалмологии в целом наблюдается наступление не на внутреннюю сущность вообще, а на внутреннюю сущность, чувствующую себя стесненной специфическим трансцендентным переживанием и сознанием подчиненности. Из этого также следует, что новейшие требования выражения внутренней сущности могут быть удовлетворены лишь в том случае, если отказаться от античных масштабов. Работа молодого Маркса о «христианском искусстве»²⁵ намечала именно в этом моменте границу между классическим греческим и средневековым христианским искусством; первое — апофеоз прекрасного, следовательно, апофеоз творческой силы человека, в котором человек — мера всех вещей, другое представляет культ принимающего эстетический образ возвеличивания, которое тяготеет к трансцендентному и колоссальному и которое под знаком религиозной фетишизации возвышает отчужденную от человека материальную природу предметов до масштаба человека²⁶. Эти рассуждения молодого Маркса относятся прежде всего к изобразительным искусствам и делают наглядным эстетический идеал, скрытый за так называемым стремлением к деформации средневековой пластики. Однако не вызывает сомнений, что и неприятие античного принципа меры, и пристрастие к

возвышенному и колоссальному свойственны также ранее проанализированному пневмоническому миру мелоса в средние века.

Нам хотелось бы указать здесь лишь на одну-единственную проблему: на осуждение так называемого экстатического характера музыкальной деятельности. Георг Лукач понимает экстаз как существеннейший элемент примитивной магически-шаманской художественной деятельности. При этом он подчеркивает, что в экстазе — в противоположность раскрывающемуся в магии мимесису — действуют силы примитивного состояния, тянущие назад; экстаз есть продукт именно той магической художественной деятельности, которая сознательно отворачивается от признания имени внешнего мира и наркотизирует субъекта дурманом непосредственной связи с трансцендентным²⁷. В магическую эпоху такого рода экстаз привычно выступает в культовых действиях совокупно-художественного производства. Поэтому нас не может удивить тот факт, что отцы церкви осуждали вместе с танцевально-музыкальным искусством и экстаз; они проклинали в нем «сатанинскую» силу магии, которая разрушает веру Христовых людей. Уже Цельсий сообщает нам о деятельности христианских одержимых, которые «внутри или вне храма без особых причин начинали жестикулировать, как если бы они впали в пророческий гнев», — они «произносили неизвестные, гневные, полностью бессмысленные слова, значение которых не мог постичь ни один здоровый человек, настолько они были неясны и лишены всякого смысла»²⁸.

Но удалось ли церкви, достигшей определяющего влияния на всю культурную жизнь, разрушить в основе эту сливающуюся с экзальтацией культово-художественную практику? Аскетическая спиритуализация целиком заимствованной из эллинизма художественной деятельности, о которой уже говорилось в связи с пневмоническим мелосом, с большим или меньшим успехом устранила из церковной музыки танцевальные (и танцевально-ритмические) элементы коллективного искусства. Между тем экстаз, как таковой, не был уничтожен, более того, вследствие своей спиритуалистичности он в концентрированной форме влился в новую музыкальную практику.

Тертуллиан сознательно заимствует у монтанистов культ этого экстаза, на что указывал Янош Мароти²⁹. «Потустороннее» продолжение его жизни наблюдается в аскетической практике псалмодии. Религиозный аскетизм и спиритуалистический экстаз имеют одинаковое происхождение; они выглядят как крайности христианского понимания музыки, крепко связанные своей закономерностью.

Специфически новая форма эстетического сознания — эстетическая морализация — предоставляет возможность тому, чтобы эти крайности переходили друг в друга. Августин откровенно описывает в своей работе «Исповедь» двузначность морализирующего понимания музыки. В его собственном обращении в веру переживание пения гимнов и псалмов сыграло важную роль. «Я не мог насытиться в те дни чудесным очарованием, которое я испытал, когда познал величие твоего свершения во благо человеческого рода; сколько слез пролил я, когда внимал твоим гимнам и песням, глубоко тронутый словами, которые столь чудно пелись в твоей церкви! Те слова проникали в мои уши, донося через них твою истину в мое сердце, вызывая в нем радостные ощущения, слезы мои лились, и я был при этом в радостном настроении»³⁰. Августин вполне осознал, что это «чудесное очарование» мелодией, это возведенное в литургический ранг экстатическое наслаждение музыкой едва ли может быть приведено в соответствие с моральными обязательствами подавления чувственных соблазнов. Хотя, согласно его теологической основополагающей концепции, наслаждение разрешается, но лишь в одном-единственном отношении: земные вещи необходимо использовать, но не наслаждаться ими. Но разве музыка не земное творение? Разрешено ли вообще наслаждение искусством? Не признающий катарсиса Августин на каждый из этих вопросов мог ответить лишь отрицательно. «Иногда я заблуждался столь сильно, что хотел удалить от ушей моих и даже от церкви все прелестные мелодии, в которых по обыкновению исполнялись псалмы в честь Давида...»³¹ Чувственное воздействие музыки не следует отрицать, ибо «все аффекты нашего сердца в зависимости от их различия обладают соответствующей мелодией о словах и песнях (дословно: *proprius modos in voce atque cantu*), посред-

ством которых они склоняются к тайному родству. Все мое чувственное побуждение, от которого мы не в состоянии извлечь дух для того, чтобы он не изнурялся, очень часто обманывает меня, так как чувственное восприятие не сопровождает разум, давая преимущество последнему, а само притязает на преимущество и руководство, хотя оно допускается лишь благодаря разуму»³². Но морализация и сейчас не смогла обрести точку опоры. «Однако, когда я вспоминаю свои слезы, пролитые мною во время пения в твоей церкви в первое время моего обращения в веру, когда я вспоминаю, далее, как трогали теперь уже немногие исполняемые мелодии, но и содержание исполняемого текста, который пелся чистым голосом и наиболее подобающей интонацией, я вновь постигаю отсюда великую пользу этого направления. И так колеблюсь я между опасностью чувственного удовольствия и благотворностью церковного пения, которое познал я сам; но более чувствую я склонность, не желая делать окончательный вывод, одобрить традицию пения в церкви, дабы и наименее восприимчивые уши через увеселение слуха побуждались к чувству благоговения. Но я должен заметить, что на меня большее впечатление производит пение, нежели то, что исполняется; в таком случае я сознаюсь, что недопустимо грешу, и в таком случае лучше бы я не слышал певца»³³.

«Колебания» Августина проливают свет на фундаментальную антиномию христианского понимания музыки, на противоречивость его общеэстетических основ. Хотя музыка, как «наука», как абстрактно-теоретическая дисциплина, и получила место внутри «семи свободных искусств», ее рассматривали, начиная с патристики и вплоть до схоластики, как искусство, находящееся в услужении, в подлинном смысле этого слова. Ее функция, как верно отмечает Шефке³⁴, пропедевтического, подготовительного характера: она ориентирована на требования более совершенно подготовить культовое отправление. Из объяснений отцов церкви даже кажется, что они считали бы излишним само искусство, если бы каждый обладал способностью читать священные тексты, понимать абстрактный теологический ход рассуждений и верно интерпретировать догмы. (При этом заметим: то же самое понимание сказывается и в осуждении

изобразительных искусств. Согласно воззрениям папы Григория Великого, картины служат одной-единственной цели: образно, а следовательно, действенное оформлять религиозное обучение не сведущих в Писании масс. Именно поэтому «*Biblia pauperum*» должна иметь живопись.) Василий в этом же смысле подчеркивает, что мелодии святого пения облегчают постижение догматических тайн веры³⁵. Прокл восхваляет пение псалмов за то, что они побуждают к христианским добродетелям, так как оно «смягчает страдание», «влечет грешника к покаянию», «побуждает душу к смирению», «обучает умеренному образу жизни...», «изгоняет дьявола» и, наконец, «посвящает в таинства, и это внушает нам веру в Троицу»³⁶. Пропедевтические задачи, естественно, приводят к тому, что культовый текст становится в центре совокупного действия. Мы видели, что даже Августин стремился к этому, так как для него при идеальном исполнении псалмов предмет наслаждения составляет не голос певца, а его слова. Поэтому правила псалмодирования были соответствующим образом оформлены еще в конце X — начале XI веков в трактате из Сен-Галлена: петь необходимо равномерным голосом, стихотворные ряды не следует прерывать передышкой, никто не должен петь резче или выше, приглушеннее или глубже, медленнее или быстрее другого и т. д.³⁷ Метко определяет Августин этот идеал надличностной объективности: как сказал он сам, его волнует «в меньшей мере манера пения», чем «содержание исполняемого текста»³⁸.

Само собой разумеется, что подавление страстей осуществляется не под знаком античного принципа меры; оно служит не этическому содержанию общества и катарсису, оказывающему гуманизирующее воздействие на индивидуальные аффекты, а подавлению суетности жизни, реальному содержанию отвернувшегося от природной и общественной действительности аскетизма, трансцендентальному жизненному настроению ориентирующейся на внутренние переживания личности. Поэтому, как собственная тень, сопровождают надличностную объективность неумеренные волнения внутреннего состояния субъективной чувственной жизни, безмерная и безудержная буря субъективности. Историческое ве-

личие Августина состоит в том, что он сумел сформулировать еще без схоластической каузалистики этот противоречивый характер христианской философии музыки. Подчеркивая первичность и определяющий характер текста, он в то же время описывает скрытый в бурлящей вокализации аллилуйя экстаз, пневматизированный в литургии хорал: «Кто празднует, не говорит слов, это пение радости без слов; это голос расцветшего в радости сердца, которое стремится, насколько это возможно, выразить аффект, даже если разум и не понимает этого»³⁹. Здесь важен уже не текст, а осуществляемая через текст вокализация, мелизмы, точнее, несвязанный поток вырывающейся за текст субъективной внутренней сути. И эта противоречивость находит также выражение в объективном псалмодировании. Прежде всего верно, что идеальная манера исполнения псалмов направлена на то, чтобы вызвать религиозное благоговение; поэтому манера исполнения обезличена и отказывается от мирского, театрализованного действия; но именно поэтому важно, что псалм поется «сердцем», а не «голосом» (*non voce, sed corde cantere*), что голоса исполнителей напоминают скорее плач, чем пение, вместо того чтобы сверкать чувственной красотой (френодия: пусть пение будет скорее стоном, чем музыкой; *non tam musicare quam gemitum facere videantur*)⁴⁰.

Этим завершился процесс деградации античной эстетической категории меры: аскетическое охлаждение чувственного воздействия дополняется перегревом спиритуальной внутренней сущности. Поэтому религиозная морализация в августинском смысле способна оставлять также место колебаниям и угрызениям совести. Как бы сильно ни настаивали религиозные моралисты, что наслаждение чувственным очарованием есть грех, искушение дьявола, этот грех — одновременно и теологически узаконенное порождение; оно происходит из человеческой сущности, из хрупкости его природы. Крайности здесь сходятся. В последние столетия средневековья это морализирующее понимание музыки способно уже идеализировать музыку, которая согревала позже как мрак грота Венеры, так и хор странников, умоляющих об отпущении грехов.

Но все это, естественно, проблема дальнейшего развития: оно предполагает существование Тангейзера, Фауста и Дон Жуана, субъективность которых объединена уже с индивидуальностью.

АЛЛЕГОРИЗАЦИЯ И МАТЕМАТИКА МУЗЫКИ

Из изложенного ясно, в каком смысле можем мы говорить об относительной свободе в эстетическом сознании средневековья. Из природы вещей следует, что эта свобода была возможна ранее для художественной практики, чем для теории, философски осмысленной. И даже практика могла лишь в жестокой борьбе, шаг за шагом завоевать себе право пользоваться своей относительной свободой. Но морализация сыграла двойственную роль по отношению к постепенно возрастающей свободе модификаций: с одной стороны — освобождающую, ибо она представляла аргументы, иной раз исключительно каузалистичные, в доказательство того, что наслаждение искусством может быть допущено, или потому, что названная морализация непосредственно подтверждала его права. С другой стороны, она жестко удерживала бразды правления, строго придерживаясь своих религиозных мировоззренческих основ и в итоге отрицая свободное, мирское, гуманистическое искусство, миметическую и катарсисную сущность искусства.

Эта двойственная роль, естественно, во все времена проявлялась в конкретной исторической форме. В годы становления феодализма, вплоть до возникновения в X—XII столетиях нового направления, наиболее сильно обнаруживают себя стремления к сохранению старого. В этом отношении Августин также представляет целую эпоху: хотя он и пережил полный мук и сомнений выбор между наслаждением искусством и религиозным аскетизмом, однако морализация обусловила — по меньшей мере в его сознании, в «разуме» — тенденцию к дисциплинированности, аскетическому обузданию склонностей греховного тела.

Парадокс обнаруживается также в том, что удержание в узде музыкального наслаждения остается

программой, которая даже не может быть полностью реализована на теологической основе. Вспомним об увещеваниях Августина, писавшего, что в церковном пении важнее текст, музыка не обладает самостоятельной ценностью, что пение должно с рабской покорностью подчеркивать смысл Святого писания. Естественно, Августин не одинок: мы можем указать на упоминавшихся отцов церкви, которые осуждали таящийся в экстазе иррационализм танцевально-музыкальной практики. Однако спорно, правомерна ли претензия выше-названного культового текста, который призван выражать музыку через разум, на преимущественные права разума, как этого столь строго требует Августин.

Морализирующая теология должна в данном пункте принимать во внимание положение об истинности содержания сакрального текста. Общеизвестно, что именно разум остается в проигрыше при этой конфронтации: вера предшествует разуму, провозглашала исповедь Августина. Ориген, полемизирующий с Цельсием, считал необходимым именно в этом духе дать аллегоризованную интерпретацию Библии: «Начни мы придираться к букве и адекватно понимать слова святого писания, мы вынуждены были бы со стыдом признаться, что бог произвел законы, по отношению к которым языческие народы, к примеру римляне или афиняне, производят много более прекрасное и более сообразное разуму впечатление»⁴¹. Это признание со стороны теологии ставит также под вопрос тот принцип исключения человеческой субъективности, надличностной объективности, который хотел воплотить Августин, который приблизился к афанасиевской манере псалмодирования. Но так как разум неспособен без психологической поддержки веры понять скрытый смысл сакральных текстов, чтение текста не может оставаться надличностным, безаффектным, объективным, истолковывающая деятельность, видимо, не может обойтись без субъективно пережитой веры; тем самым во все возрастающей степени возникает потребность в музыке, в пении — этим и в самом деле раскрывается верующим глубокий смысл, который достигим лишь с помощью пережитой веры и лишь аллегорически.

Эта неизбежная, однако не безоговорочная последовательность оказала, естественно, свое обратное воздей-

ствие на понимание роли текста. Признание необходимости аллегоризации означает, что примат сакрального текста относителен, так как музыка, выражающая морально-тенденциозное, религиозное переживание трансцендентного, дает тексту нечто такое, что он не содержит, вернее, содержит недостаточно однозначно. Поэтому функцией музыки является более или менее наглядное представление текста; менее, ибо она не соответствует ему адекватно; более — так как она не только делает наглядным, но и истолковывает, способствует пониманию аллегорического значения.

Конечно, такую аллегорическую функцию, указывающую на глубочайшее трансцендентное содержание и обладающую определяющим значением, средневековая эстетика приписывала не только музыке, но и всем без исключения видам искусств. Однако не случайно, что сохранившиеся до наших дней фантастические аналогии христианской аллегоризации с особым пристрастием обращались к описанию аллегорического значения музыкальных форм. Здесь наука обнаруживает «положения веры» и музыкальные формы, теологию и музыкальную эстетику. В эпоху начальных, посюсторонних интерпретаций второго пришествия христианство еще не касалось ни того ни другого; тезис Тертуллиана «*Credo quia absurdum*» исчерпывающе характеризует эту эпоху, верования и искусство которой стали однозначными вследствие мессианистских ожиданий. Но после того, как идеологически и структурно оформленная церковь была ориентирована на служение непосредственной защите феодального строя, возникла также необходимость в философски подкрепленной апологетике.

Потребность в философской правовой поддержке одновременно обнаруживала и связь с античными философскими системами. Избирательность к мировоззренческой направленности этих систем в конечном итоге определялась феодальными отношениями. Натуральное хозяйство раннего феодализма само собой исключало возможность обновления культурных и этических традиций классического полиса эпохи Перикла; оно способствовало заимствованию и переработке преимущественно метафизических или мистических элементов мышления, которые возникли в классический период античной философии, а главным образом в период, следующий за

ним. Имея в виду философию музыки, последнее объясняет, почему Боэций, представитель поздней античности, считался непререкаемым авторитетом еще в X веке и, представляя античное, греческое понимание музыки, постоянно присутствует в границах пифагорейско-неоплатоновской традиции. Мы должны акцентировать эти связи, противопоставляя их тому вульгарному представлению средневековья, согласно которому античные философские традиции были решительным образом уничтожены в великом общественно-идеологическом преобразовании идущей к своему завершению древности и возрождены к новой жизни лишь в эпоху Ренессанса. В то же время нам следует принять во внимание и то обстоятельство, что для истории эстетики далеко не безразлично, когда и какие черты традиций были открыты и обновлены. К примеру, та точка зрения, согласно которой Августин и патристика якобы связаны в общем с Платоном, а схоластика, напротив, открыла для себя и для христианства Аристотеля, недостаточно убедительна. В патристике религиозное осуждение музыкальных форм обнаруживает мнимую идентичность платоновской эстетике. У Платона забота о стабильном полисном обществе и его реставрации составляет основу утопическо-политической регуляции искусств — в частности, и музыкального искусства; в резкой противоположности к этому патристика связана с неоплатонизмом эпохи эллинизма, главным образом с Плотинем, у которого она нашла необходимые ей идеи для провозглашения этически-эстетического идеала обособленной личности и для разработки аскетической теории музыки.

Сказанное объясняет ту очевидную направленность, которая связывает христианское понимание музыки с музыкально-математическими спекуляциями эллинистического периода.

Нетрудно показать, что пифагореизм пережил свое подлинное позднее возрождение, особенно в средневековых музыкальных трактатах. Как и в эпоху античности, и здесь пифагорейское мировоззрение исходит из того, что музыка является подлинной наукой, точнее, математической дисциплиной соотношений мер. Как таковая, она считалась, начиная с систематики Марциана Капеллы, и в системе «семи свободных искусств»,

и в группе *quadrivium*'а равноправным партнером арифметики, геометрии и астрономии. Следовательно, музыка — тоже искусство, сущность которого составляет математическое знание, а не только покоящаяся на повседневности певческая практика. Бозций также уже подчеркивал, что лишь тот является подлинным музыкантом, кто способен судить о музыке по правилам науки. Позже противопоставление теоретизирующего музыканта (*musicus*) и практического исполнителя (*cantor*) превратилось в общее место. Беда Достопочтенный следующими словами описывает существенное различие между ними: «Подлинный музыкант тот, кто не только справляется со всеми задачами искусства пения, но и овладевает им теоретически... Различие между музыкантом и певцом огромно. Первый двигает музыку вперед, другой владеет ею...»⁴².

Представляется ошибочной точка зрения, которая в этом характерном для средневековья пренебрежении музыкальной практикой видит простое продолжение античной пифагорейской традиции. Как это ни парадоксально, утверждение примата теории оказывается проекцией музыкальной практики эпохи, точнее, мировоззренческой проблематики этой практики. Противопоставление музыканта теоретика принимает культурно-политическую форму разграничения функций клерикала и мирянина. Лишь такое разграничение создает предпосылки как для теологических, так и для вызванных необходимостью эстетических аллегоризаций и связанной с этим «дисциплинизации» музыкальных форм.

Что означает на самом деле это постоянно повторяющееся подчеркивание научного характера музыки? Большей частью аналогии и аллегории, которые должны располагать к теологическим фантазиям, прежде всего в области транспонированной в теологический круг понятий *musica mundana*, где гармония сфер означает в равной мере как метафизический закон бытия, так и пение ангелов и серафимов⁴³. В конце концов речь идет о сочинении фантастических «совпадений», «созвучий» между мистифицированными природными явлениями и музыкальными элементами формы. Музыка как откровение святого отношения чисел репрезентирует здесь мистический аналог всей действительности и прежде всего аллегорию потусторонности⁴⁴. Поэтому теория

музыки превращается в подлинное тайное учение, загадка которого может быть понята лишь посвященными.

Естественно, и теперь мы не можем не учитывать те данные, из которых следует, что неопифагореизм, презиравший практику и переходящий в необузданный аллегоризм, играет реальную роль в дальнейшем развитии музыкальной практики как таковой. Мы имеем в виду прежде всего функции математического анализа неизменно обновляющегося музыкального материала в тех случаях, когда его метод и результаты служили теоретическому обобщению и кодификации новой музыкальной практики. Нам хотелось бы вновь подчеркнуть, что неопифагореизм средневековых музыкальных трактатов не ограничивался возрождением античных традиций (к примеру, анализом монохорда, учением о пропорциях основных гармоний и прочее). Как бы ни игнорировал он практику, он все же вынужден был считаться — и не только в существенных моментах — с новыми чертами художественного материала и художественных форм.

Убедительным доказательством переработки античных традиций в этом смысле представляет начатое в 387 г. и, по всей видимости, продолженное и в дальнейшем метрическое произведение Августина «De musica», состоящее из шести книг. Ход рассуждений первых пяти книг выдержан в духе античной традиции: в них рассматривается упорядоченный согласно числовым отношениям мир как возможная сфера человеческой жизни и счастья; поэтому и *pithegus*, количественно определяемый размер, важен в художественном ритме. Но уже в этот (сделанный в платоновской манере) метрический анализ проникает нечто от проблематики музыки того времени. Кроме гистриона, актера, Августин осуждает также исполнителя, певца из простого народа, ибо ни один из них не знает закономерностей музыки, основанных на числовых отношениях. С другой стороны, заслуживает внимания проявившаяся здесь и значимая на всем протяжении средних веков новая дефиниция, определявшая музыку как науку правильных «модуляций» (*scientia bene modulandi*). Понятие «модуляция» в раннем средневековье употреблялось не в современном смысле — перехода из одной тональности в другую — и означало — предположительно — выбор модуса песенной мелодии и ритма.

Но понятием модуса Августина — как это обнаруживает приведенная выше цитата из работы «Исповедь» — ставится на передний план «божественная» сторона «двух душ»; мы можем убедиться, что, согласно Августину, различным чувствам соответствуют жестко установленные модусы звука и пения, которые «вследствие тайного их союза» способны вызывать эти чувства. Но данный аспект — возбуждаемые музыкой аффекты — в первых пяти книгах работы «De musica» еще не играет роли. Правда, он отсутствует не полностью: пение или музыка представляются прежде всего «наукой» правильного применения модусов, а не только понятым в пифагорейском смысле отражением порядка космоса, гармонии сфер и т. д. Именно поэтому шестая книга — без сомнения, написанная под влиянием христианского понимания музыки, — несмотря на свои нововведения, не исключает выводы первых пяти книг, как это обычно принято считать⁴⁵. Принятая автором форма диалога указывает во всяком случае на то, что в последней части он представляет отдельные положения более ранних книг как личную точку зрения. Это подведение итогов одухотворяет числовой аспект музыки, прежде всего названную музыкальную метрику, момент числовых отношений; под модусом Августин недвусмысленно понимает «от бога происходящие мелодии», которые вызывают аффекты божественного страха и возвышают человека при помощи ритмического строя до любви к божеству. *Numerus* и *affectus* здесь уже представлены как две стороны одного и того же явления. Поэтому он не противоречит себе, когда, определяя музыку как науку о правильных *modulatio*, оценивает юбилецию как великое достижение музыки, которое выражает непередаваемую словами экстатическую радость.

Мы являемся здесь свидетелями начинающегося великого функционального изменения наследия Пифагора: математический метод Августина прокладывает дорогу систематическому описанию модусов и дает через анализ юбилеций образец музыкально-теоретико-метрического подхода к новой песне. Вне всякого сомнения, что в такого рода связи противоположность теории и практики выступает просто как специфическая, отражающая общественные и идеологические отношения эпохи форма проявления единства теории и практики. И мы позже

увидим, что противоположность переходит в такого рода единство также и в математизированной теории музыки органума или контрапункта автора *Musica Enchiriadis* или у нидерландца Окегема, исследователя тайн канонических правил.

СИСТЕМАТИЗАЦИЯ: КОНСЕРВАЦИЯ И ОСВОБОЖДЕНИЕ

Все это — необходимые предпосылки возникновения систематизирующего описания новой музыки. Обще-ственно-идеологические мотивы этих кодифицирующих тенденций нам уже знакомы. Устремленная к религиозному узакониванию феодального строя, «переживающая триумф церковь» осознала, что светская музыка, несмотря на все запреты, пробила массивные стены литургической практики — вспомним кафедральи римской эпохи — и своими принципами оформления, ущербными с морально-теологической точки зрения, потрясла теоретические основы *musica sacra*. Это осознание есть исходный пункт той совокупной деятельности и той систематизации, которая включается в кодификацию церковной музыки, так же как и расцвета единственного в своем роде богатства музыкально-теоретической литературы средних веков.

Кодификация связана с именем папы Григория Великого, но в ее подготовке и завершении участвовали отцы церкви и клерикалы почти четырех столетий (V—IX веков).

Первые осознанные шаги уже в IV веке делает признанная государством и допущенная к политической власти церковь, создавая, параллельно с созданием церковной иерархии, институты профессиональных церковных певцов (сравни относящиеся к этому постановления Лаодикийского собора в 367 году). Естественно, соборные постановления и папские декреты пытались регулировать деятельность профессиональных певцов, вводить их в рамки литургии и «дисциплинировать» народных певцов, манеру исполнения любителей. Недвусмысленное намерение «дисциплинизации» характеризуется также и созданием римского папского хора, *Schola Cantorum*.

Другое свидетельство процесса кодификации представляет развитие нотного письма. Бесселер приводит убедительные свидетельства тому, что раннее средневековое не было связано с традициями античного нотного письма⁴⁶. Между тем в мире форм псалмодирования нового типа возникает своеобразная манера письма. Началом является создание так называемого невменного письма, при помощи которого наглядно фиксировалось направление развития мелодии. Это не было случайностью. Процесс пневмонизации, мировоззренческие основы и эстетические следствия которого мы уже исследовали, сделал неощутимой внутреннюю метрику античной мелодии, и мелодическая линия оформилась в широкие дуги. Говоря словами Бесселера, возникла новая сфера звучания, в которой мелодии описывали характерные и даже стереотипные кривые развития и упорядочивались в полностью независимые от текста кривые⁴⁷. Фиксация направления дуг была, однако, лишь первым шагом. Дальнейшая эволюция связана с введением мензурального нотного письма, зафиксировавшего также и ритмическую меру, распространившегося лишь в XII—XIII столетиях в связи с потребностями развившейся к этому времени полифонической практики.

Наконец, кодификация уже в своей начальной стадии сплеталась с классификацией интегрированных из разных источников церковных песнопений. Здесь всплывает перед нами одна из интереснейших тем средневековой теории музыки, комплекс вопросов, связанных с так называемыми церковными ладами. Конечно, мы не нуждаемся в исследовании выросшей из григорианской кодификации церковной теории ладов в ее конечной, законченной форме, но мы должны, чтобы быть в состоянии делать выводы об эстетических основах, реконструировать в деталях весь процесс, в ходе которого в конце концов выкристаллизовался абстрактный результат. Последнее, однако, требовало бы частных исследований, которые мы не в состоянии осуществить. Мы вынуждены довольствоваться использованием ранее осуществленных музыкально-теоретических исследований Яноша Мароти. Они имеют новаторское значение по меньшей мере в отношении истории зарождения.

Доказательство генезиса дает возможность фактически опровергнуть несостоятельное в принципе утвержде-

ние, согласно которому система церковных ладов является самостоятельным произведением занимающихся кодификацией церковных деятелей. Янош Мароти, опирающийся на обширный материал, подчеркивает апостериорный характер церковной музыкальной теории: «Основополагающие формы пения, музыкальные конструктивные принципы не могут быть созданы ни людьми со способностями папы Григория, ни с людьми типа Туотило или Гвидо из Ареццо; последнее может возникнуть лишь из потребностей масс, их непрерывной творческой работы и жизненной способности к деятельности, контролирующей на практике творчество»⁴⁸. Церковные лады — продукт реального развития музыкальных форм, они в принципе такая же абстракция, как и эстетика этоса древнегреческих тетрахордов. В связи с определением музыки Августином мы могли уже наблюдать, что понятие модуса — по меньшей мере в своих существенных признаках — означает типичное оформление мелодий, которое служило осовремениванию определенного содержания внутренней сущности. Модус можно, следовательно, рассматривать как весьма абстрагированную «гамму», которая носит более обобщенный характер, чем мелодия, но не достигла той стадии абстрактности, которую мы обозначаем сегодня словом «Tonart» (тональность). Первое описание восьми основополагающих модусов у Алкуина, музыкального критика английского ответвления каролингского ренессанса VIII века, обозначает очевидный прогресс на пути к абстракции; здесь уже может идти речь о модальных тональностях. Но как осуществилось это новое качество?

В большей части специальной литературы возникновение восьми ладов возводится к сирийской системе «октоиха» (используя первоначальное сирийское выражение, к системе Ikhadias — восьми модусам). Это утверждение не является ab ovo необоснованным стремлением; достаточно напомнить о роли сирийских гимнов в раннехристианской литургии. Но мы вынуждены подчеркнуть, что сирийская система звукорядов применима лишь на первоначальной стадии абстрактности. Ekhoi функционируют еще не в качестве подлинной тональности, не как абстрактные звукоряды, которые воплощают различные устремления заполненного мелодиями музыкального пространства и которые в реальной музыкальной практике

никогда не звучат в их «чистой» форме. Это типы мелодий, уподобляющихся, скорее, арабским макам, которые связаны с праздничными днями литургического года в принципе на той же самой основе, как древнегреческие номы связаны с культовыми действиями, с мифологически обоснованными жизненными ситуациями и фактами действия поэтического представления. На этой стадии развития речь идет лишь о начальной ступени абстракции: *Ekhoi*, правда, уже не указывают конкретностью отдельных видов искусств на реальные жизненные процессы, повседневная действительность отражается в них лишь через призму литургического торжества. Но главная музыкальная форма, взятая также в себе и сама по себе, предстает видом, который позволяет в известной мере просветить реальность определенной группы жизненных фактов.

Другим источником церковных ладов является традиционное древнегреческое учение об этосе, которое стало известно христианской музыкальной теории Запада благодаря Зосиме, чья деятельность в Александрии приходится примерно на 300-е годы. И Алкуин применяет терминологию Зосимы при описании четырех высоких, или автентичных, и соответствующих им четырех низких, или плагальных, ладов⁴⁹. Для нас уже не возникает проблемы в уяснении того, как и когда произошло слияние сирийского принципа макама и преобразованного древнегреческого учения о гармонии, если подобное вообще произошло. В настоящей связи не безусловен также интерес к прослеживанию причин так называемой смены названий и скрытого за ним перехода значения. (Так, к примеру, названия античных дорийского и фригийского ладов в IX — X веках были с полным основанием изменены, античному дорийскому ладу соответствует средневековый фригийский, и наоборот.) Вопрос возникает по поводу той новой структуры, благодаря которой новые модальные системы отличаются от систем антично-эллинистических гармоний или ладов.

В описании Алкуина уже названы отличительные черты. В структуре названных им модусов можно обнаружить известную двойственность. С одной стороны, выступает особенность, которую можно назвать тетрахордным аспектом модуса, следовательно, прошлое, квартовый принцип древнегреческого тетрахорда. Мы имеем

в виду прежде всего главное различие автентичного и плагального рядов: последние начинаются на кварту ниже, точнее: верхний тетрахорд автентичного ряда расположен в нем ниже основного тона. С другой стороны, восемь модусов Алкуина предвосхищают будущее, что проявляется вытеснением и разрушением тетрахордных связей или частично выраженным доминантовым тяготением. Эта доминанта, которая в общем идентична с квинтой — хотя на уровне модальности, представленном Алкуином, не в каждом случае, — вносит момент напряжения и расслабления в структуру ладов, который ведет к оформлению структурной гомогенности и, затемняя опирающуюся на принцип кварты тетрахордность, устраняет впечатление мозаичности. Вновь мы обращаемся к Яношу Мароти; согласно его мнению, псалм своим пневматизированным принципом оформления нового типа играл роль катализатора в развитии восьми модусов: он открыл дорогу к квинтооктавноцентрической модальности и ориентации на единую, соотношенную с тоникой систему звуков, на рациональное объединение, гомогенизацию звуковой системы. До этого (а именно до дугоархитектонического мира форм григорианцев) модус был, скорее, тропос, конкретной формулой мелодии, которая произошла из различных категорий жизни, человеческих отношений; теперь же он все более превращался в обобщенную звуковую систему, которая объединяла различные черты различающихся формул — не только одной, — и фиксировал ее общее, магистральное направление (рождение подлинно основного тона!). Но одновременно прекращается и его конкретное содержание: он все в меньшей мере замещает мелодическую формулу, несущую конкретное содержание»⁵⁰.

На такой основе теория церковных ладов поднимает до уровня научной абстракции принципы структуры, выкристаллизованные в самой обновленной музыкальной практике. Именно в этом состоит ее историческое значение. Само собой разумеется, что такая и приближающаяся к ней систематизация не способна удержать и обобщить все единичные явления фактических музыкальных процессов; известно, что она категорически не желала включать определенные формы народной музыки — сообразно мировоззренчески-канонизированным це-

лям — в данную систему. К примеру, в системе Алкуина не встречаются те два модусных типа, которые должны были бы быть в нее включены хотя бы вследствие внутренней, «музыкально-математической» логики системы: эолийский и гипозолийский или ионийский и гипоионийский, т. е. именно те оба типа модуса, которые позже составили основу образования минорной и мажорной тональности. Эта «забывчивость» не случайна; она результат сознательной мировоззренческой регуляции. Напомним лишь факт, неоднократно подтвержденный музыкально-историческими документами: оба эти модуса играли главную роль в мирской музыке средних веков — прежде всего в народной музыке, постоянно питающейся своими источниками и возрождающейся, как Антей, — и в инструментальной музыке, сопровождавшей танец. Глареан, который, в духе гуманизма Ренессанса, расширил «легализацией» упомянутых двух модусных типов систему Алкуина до системы, состоящей из 12 модусов, сам указывал на мирской характер новых ладов⁵¹ — на «непристойность» ионийского (*tonus lascivus*) и на «приличествующий бродягам» характер эолийского лада (*tonus peregrinus*: согласно первому значению пренебрежительной интерпретации «чужой» лад). Первые теоретики модальных систем, согласно нашему мнению, оставили после себя выдающееся произведение — и в этом пункте наша позиция расходится с главной установкой Яноша Мароти, как представляется, слишком критичной с точки зрения истории народной музыки: они создали предпосылки для анализа расширившегося и все еще расширяющегося звукового пространства новой музыки с целью создания рационально регулируемых звуковых систем, которые соответствовали бы основным направлениям новой музыкальной практики. Другими словами, система восьми ладов не только ограничивает, но и освобождает: она открывает громадную перспективу, которая — независимо от первоначальных намерений ее авторов — направляет в будущее одухотворенные лучи света музыкальной теории и прокладывает дорогу дальнейшему развитию художественной практики.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ КАК ЗАШИФРОВАННАЯ ЭСТЕТИКА

Невозможно, однако, и недооценивать тот факт, что эта быстро и в большом объеме расцветавшая музыкально-теоретическая литература сыграла и негативную роль для будущего: она исторически предвосхитила длящийся уже более столетия и все более углубляющийся кризис современной науки музыки. Эрнест Ансерме как-то сказал, что европейская музыка близорука, что она прошла через свою собственную историю без саморефлексии, не осознав, что она, собственно, совершила⁵². Но эта констатация характерна скорее для развития музыкальной теории, нежели для истории музыкального искусства самого по себе. Уже в раннем средневековье возник и до сегодняшнего дня распространяется тип музыканта, занимающегося практикой и практически применяющего музыкальную теорию, который сознательно или инстинктивно отказался от гносеологически-содержательного исследования формы, так как либо не учитывал эстетической теории отражения, либо полностью отклонялся от нее и поэтому также оказался не в состоянии «снять» древнее учение об этосе посредством нового и более высокого, соответствующего музыкальной практике эпохи учения о значении. Это — предвестник кризиса, второе великое расхождение музыкальной теории и эстетики, более важное, чем то, которое наблюдалось в послеаристоксеновском развитии музыки. Его последствия в период распада буржуазной эстетики — концепции формализма и так называемой автономии музыкальной эстетики — демонстрируют очевидный симптом декаданса.

Описываемый здесь кризис созрел уже в эстетике патристики; мы видели, что морализующее осуждение музыкальных форм было лишь формально связано с античным учением об этосе и в конце концов превратилось в иррационализм универсальной аллегоризации. Правда, в каролингскую эру происходит определенное сближение с эстетикой античности; однако возрождению аристотелевского принципа мимесиса, теории отражения препятствовали отражающие натуральное хозяйство идеологи-

ческие рецидивы, религиозный идеализм. Между тем именно вследствие фантастической аллегоризации появился проблеск реальной связи: Алкуин, к примеру, видел аналогию феодальной общественной иерархии в упорядоченном сообразно чину следовании друг за другом восьми модусов⁵³. Последнее, однако, не более чем до конца осмысленное озарение; о подлинном эстетическом порядке значений ладов у Алкуина не было и не могло быть речи.

Из этого следует та основная особенность средневековой музыкальной эстетики, которую определяют как господство зашифрованных форм. И теперь музыкально-теоретическая постановка вопросов, естественно, не свободна от толкования онтологической и гносеологической сущности музыки, она, следовательно, не лишена интереса для философской эстетики. Но понимание ее мировоззренческо-эстетического содержания и ее ориентации требует буквально расшифровки скрытого эстетического содержания окаменевшей музыкально-теоретической характеристики.

Это зашифрованное эстетическое содержание проявляется в особенно сложной форме после распада каролингского государства. Эпоха IX—XI столетий обнаруживает прогрессирующую феодализацию в распавшемся государстве; но это же обстоятельство создает уже существенные различия в развитии западного и восточного франкского государства и соответственно с Италией. С точки зрения культуры повсеместно распространившееся натуральное хозяйство равно отбросило назад сравнительно с каролингским ренессансом эти великие феодальные государства, хотя и в различной степени. Исходящая от Клуни реформа, преследовавшая цель освобождения церковной жизни от мирских влияний, повлекла расцвет во всей Европе архитектуры романского стиля. Но те же самые реформистские устремления оказали сдерживающее воздействие на остальное искусство, в том числе и на музыку. Григорианистика выглядит теперь как «крепкий замок» типа романского собора: она энергично защищает «святое» от любого соприкосновения с «профанским». В музыке названная тенденция ведет к единовластию беспредельной аллегоризации и связанным с этим неопифагорейским спекуляциям. Достаточно назвать такого теоретика оттонического пе-

риода, как комментатор Боэция Герберт (позже папа Сильвестр II); уровень его неопифагорейско-музыкальных аллегорий намного ниже тех, которые приняты в музыкально-теоретических трактатах каролингского ренессанса.

И у Гвидо из Ареццо, наиболее значительного теоретика музыки эпохи, нет недостатка в склонности к эзотерической и аллегоризирующей спекуляции. Различие между *musicus* и *cantor*, встречающееся у Беды Достопочтенного, отзывается эхом в ироническом стихотворении:

*Musicorum et cantorum magna est distantia:
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica,
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.*

(«Громадно различие между *musicī* и *cantores*. Последний пересказывает, первый же знает, что образует музыка. Поэтому мы говорим: дикарь тот, кто делает то чего он не знает».)⁵⁴ Однако, согласно Гвидо, «знание» есть нечто большее, чем чистые сведения о музыкально-математических положениях. Знание подлинного музыканта оплачивается на практике, если он оказывается способным пропеть с листа неизвестную ему мелодию. Этот критерий понимания музыки сразу же обнаруживает, что в XI веке верное и быстрое изучение новой мелодии стало необходимым условием. Это, безусловно, связано с оживлением культурного обмена между различными центрами церковной музыки. Отсюда возникает новая музыкально-педагогическая амбиция, которая побуждает монахов Ареццо к разработке нотного письма, основанного на сольмизации и системе линий.

Подобная склонность к практической педагогике вновь не свободна, однако, от канонических устремлений. Папа Иоанн XIX именно потому и проявил интерес к новому методу простых бенедиктинских монахов, что он, как и Гвидо, был озабочен универсализацией григорианской манеры пения⁵⁵. Теперь усложнилась даже канонизация, так как больше не существовало единого государства. Поэтому и точная фиксация отдельных типов мелодий стала более насущной. Именно в этом разделе Гвидо развил далее теорию церковной музыки.

Вначале метод сольмизации привел его к гексахордной гамме, к тому состоящему из шести тонов ряду,

который не знал «демонического» тритона (увеличенная кварта) и одновременно был симметричен, ибо включал подряд две больших секунды, одну малую секунду и две больших секунды. Кроме того, Гвидо подверг подробнейшему анализу систему восьми модусов и пришел к выводам, которые вплоть до наших дней составляют основу теории модальных тональностей. Он раскрыл первичную консонантную природу октавы, составленной из соединения квинты и кварты, решающую роль каданса для определения характера мелодии (в общем модусе) и т. д. Но несхожесть модусов позволила Гвидо обнаружить своеобразие характера их звучания⁵⁶. Здесь как бы новым светом засверкало хорошо известное положение традиционной античной герменевтики: «Много упражнявшийся музыкант определит своеобразие, так сказать, физиономии ладов, когда он слышит их, точно так же, как знающий народы человек, посмотрев на толпу, определит по внешности: тот испанец, этот латинянин, там первый из них германец, а второй, напротив, галл»⁵⁷. Различия характера напоминают Гвидо о различиях видов этоса. С точки зрения выражаемого ими эффекта: «Разные тропы соответствуют разным нравам; один находит удовольствие в разрозненных отрывках подлинного Второзакония, другой выбирает наслаждение *plagalien Tritus*; одному лучше нравится красноречивость подлинной тетрардии, другой, скорее, выберет ее очарование и т. д.»⁵⁸. Но дальнейшие его рассуждения показывают, что развитие традиции в итоге остается здесь заклинанием духов. Все примеры, которые могли доказать связь отдельных тропов с душевными состояниями, воскрешают древние легенды и «чудеса»: «Как мы читали, пением в такой манере врач Асклепиад вернул разум умалишенному. Другого же, напротив, сладкие звуки кифары повергли в такие страдания, что он, потеряв рассудок, хотел ворваться в комнату девушки; но как только музыкант быстро сменил чувственный лад, он, устыдившись, удалился — соответственно раскаявшись. Точно таким же способом Давид укрощал злую душу Саула и поборол могучей силой и очарованием этого искусства демоническую дикость»⁵⁹. Гвидо, правда, знал (вернее, признавал) различие, существующее между греческими, германскими и галльскими «чертами характера». Его пока еще не заботит проблема развив-

шихся теперь различий человеческих типов. Чем больше интересуется его абстрагировавшийся в тональность модус — «характер», тем большее значение придаст он служащему практическим целям «природному» различию модусов: «Последние на основе своих естественных отклонений расходятся в такой мере, что один не оставляет места другому... и первый форму мелодий другого либо преобразовывает, либо не принимает»⁶⁰. Практическая задача совершенно ясна: упомянутые формы мелодий оказывают нам большую помощь в упорядочивании известного до сих пор пения...»⁶¹. Античное учение об этосе сводится теперь уже к почти забытому курсу лекций; ныне музыкальное воспитание означает не осознание различного содержания этоса, а певческую культуру — точное знание чистой интонации лада, мелодий и т. д. Иными словами: для Гвидо исполнение, обработка мелодии является в первую очередь музыкально-технической, а не содержательной проблемой. Для него уже не существуют виды музыкального этоса, предполагающие полисные государства античного типа, и еще не существуют новейшие, соответствующие национальным и классовым различиям типичные интонации. Поэтому возвышение роли музыкальной теории сопровождается снижением музыкально-эстетического уровня в постановке проблем.

Но теория музыки и теперь остается шифрованной формой музыкальной эстетики. Тот новый элемент, который возникает у Гвидо во все более дифференцированном анализе и описании модальных ладов, не означает существенного шага вперед не только по пути рационализации и гомогенизации музыкального материала, но и в эстетическом смысле. Как бы чисто технически ни отработывал Гвидо своеобразие модусов (с точки зрения классификации каданса, интервала и т. д.), в эту систему вклиниваются — в сравнении с морализующим пониманием музыки — инородные тела: освобожденный от аскетических ограничений момент эстетического удовольствия от искусства. Он продолжает цитированные рассуждения о различии ладов: «Нет ничего удивительного, что слух обнаруживает в многообразии звуков нравящееся, так как и зрение радуется многообразию красок... ибо очарование изысканной вещи этим путем проникает, как через окно, в тело, вовнутрь

сердца»⁶³. В другом месте он говорит, имея в виду права и обязанности музыканта, что «он должен решить заранее, в каком звуковом интервале и в каком ритме будет звучать его мелодия...»⁶⁴. При рассмотрении текста «нужно согласовывать музыкальное выражение с положением вещей: в траурной ситуации мелодия должна быть серьезной, в спокойной — прелестной, в радостной — ликующей»⁶⁵.

В этих рассуждениях становится наглядной ориентировка на эмоциональное начало в музыке, которое морализующим пониманием музыки признавалось лишь в рамках аскетизма. К этому времени возникает и возможность упразднения неличностной нормативной регуляции: для Гвидо музыкант — по меньшей мере сравнительно с поэтом, отбирающим размер стиха, — «по необходимости не так сильно связан правилами, поскольку это искусство среди всех остальных искусств в наибольшей мере допускает разумное изменение в расположении звуков»⁶⁶.

Приведенные выше положения являются слишком общим рассуждением. Несмотря на это, они свидетельствуют о том, что в новой системе созрела теория музыки, которая рождена морализацией и непреклонной канонизацией. Конечно, у Гвидо речь пока не идет о собственно эстетической постановке вопроса: мы знаем, что его не занимало эстетическое учение о значимости музыкального содержания, которое определяет музыкальную форму. Однако его теория музыки и в историческом аспекте эстетики оказалась прогрессивным шагом на пути характерного для христианской концепции искусства Западной Европы, которая примерно в этот период начала отчетливо обособляться от восточного развития.

Стоит, видимо, детальнее остановиться на этом разделении. Выражаясь символически, византийская теория музыки имела своего Алкуина, но не имела Гвидо д'Ареццо. Жесткие, иконографические предписания (для художников) «Книги образцов» и строгие правила опирающейся на систему октоиха церковной теории музыки характерны, конечно, не только для византийской культуры.

В годы становления феодального строя и на Западе действовали, как мы видели, те же самые тенденции.

Но достаточно сопоставить друг с другом систему модусов и Ексоi, и тотчас станет очевидным фундаментальное различие. В октоихе отсутствует именно то, что в теории западной церковной музыки таится в зародышевой форме как возможность: обобщение, способность к гомогенизации. В византийской теории квинтовая система не способна к тому, чтобы быть фактически и символически доминантной, подчинить унаследованный принцип кварты; след прежней структуры тетрахорда, мозаичность в дополненном до октавы ряде продолжает существовать и преграждает путь освоению гомогенизированного музыкального пространства. Екchos позволяет, правда, почувствовать то воспринимаемое как эстетическое достоинство, что он остается главной формой, «Троpos», «madat», что можно было наблюдать и в сирийской теории музыки; он, следовательно, располагает еще более или менее конкретным значением этоса. Но это лишь поверхностный взгляд; в действительности в содержании этоса преобладает не эстетическое, главная религиозно-трансцендентальная функция повсеместно подчиняет эстетическую функцию и поглощает ее.

В Византии «система» больше связывает, на Западе — связывает и освобождает. Гвидо — провозвестник этого грядущего освобождения. Он приходит издалека: он приносит с собой наследство монастырской обители. Но его путь символически также ведет в Рим, так как на Западе все дороги ведут в город. Там зреет новая культура музыкальной практики и музыкальной теории. Они подготовлены общественными силами, которые сложились в недрах феодального строя.

ПОЛИФОНИЯ И «ТЕОРИЯ ДВОЙСТВЕННОЙ ИСТИНЫ»

Подлинно эстетическое учение о значении начинает пробуждаться из долгой зимней спячки лишь в XI—XII столетии. Теперь предпринимаются попытки поиска подлинного содержания музыкальных форм. Это, без сомнения, связано со свершаемым в XI—XII веках постепенным преобразованием феодального общества.

Отмеченные выше изменения впервые проявились в трактате, написанном в XI столетии. Его автор Отлох из Сан-Эммерама делает различие между античным, языческим и христианским смыслом гармонии. Мы цитируем часть его спекулятивного рассуждения: «Теперь же посмотрим, в какой мере включено созвучие в многообразии обусловленных телом профессий. Существует золотых дел мастер, обработчик металла и камня; столяр, писарь, художник, ученый, кузнец, рыбак; сведущие в военном деле и сельском хозяйстве; ткач, врач, портной, скульптор, торговец птицами, охотник; повар, пекарь и многие другие, кто занимается другими делами, которых нельзя перечислить в отдельности. Ни одним из вышеназванных ремесел нельзя заниматься без помощи другого; что за гармония одновременно звучащих различных тонов внутри всех такого рода навыков? Затем посмотрим также, как согласуются ценности и различные продукты стран... Ибо всем известно, что определенные торговцы чаще ездят в местность или страны, многие из которых находятся далеко от нас, и доставляют туда некоторые ценности, которые в той местности редки или вообще не могут быть получены, а другие ценности точно так же доставляются оттуда, о которых мы знаем, что они у себя на родине редки и дороги... Отсюда проясняется смысл того положения, что и в такого рода взаимно согласованном различии заложена могучая гармония...»⁶⁷. Исследующий понятие гармонии *musica humana* монах с тем же самым вдохновением открыл природную гармонию между богатым и бедным, господином и рабом, мастером и учеником, между монастырем и мирскою жизнью, телом и душой, мужчиной и женщиной — следовательно, ту согласованность, которая осуществляется как в связи музыкальных звуков, так и в устоявшемся государственном строе. Конечно, мы имеем дело здесь с аллегорией, которая, пожалуй, не в такой мере относится к учению о значимости общественных отношений, составляющих содержание музыкальной формы. Тем не менее трактат представляет несравненно интересный документ, ибо показывает, какое значение для искусства и искусствоведческой теории имеют новые условия жизни.

Мы говорим о новых жизненных отношениях, поскольку происшедшее в XI—XIII столетиях развитие хо-

зяйственных основ феодального общества — специализация ремесел, перестройка натурального хозяйства на производство товаров, формирование новых городских центров ремесел и торговли — необходимым образом преобразовало и образ жизни, и духовную культуру отдельных городов. Мы вынуждены ограничиться указанием на важнейшие тенденции. Прежде всего необходимо иметь в виду, что расцвет городской жизни, постепенное оживление мелкого товарного производства и торговли уже в X веке дали определенный импульс научным исследованиям, ранее почти заглушим. Развивающаяся городская культура вновь стимулировала развитие теологии нового типа. Патристика еще могла с наивной верой отказаться от какого бы то ни было рационального проникновения в догмы веры. Теперь же положение Тертуллиана «*credo, quia absurdum*» оказывается недостаточным, и схоластика вынуждена искать рациональное обоснование догм. Представляется знамением времени тот факт, что неоплатоновски ориентированная патристика в результате вновь открытой связи — конечно, истолкованной соответственно теологическим потребностям — обратилась к Аристотелю. И точно так же признаком эпохи является то обстоятельство, что авторитарность принципа церковного догмата больше не удовлетворяла эмпирическую науку, испытывающую жажду по объективной истине и одновременно боровшуюся за признание прав опыта, практики на основе теории о «двух истинах».

С другой стороны, новая культура городских слоев постепенно реабилитирует и обновляет светское искусство, которое вынуждено было вести до того «потустороннюю» жизнь, — прежде всего народную музыку, продолжавшую жить и создавать новые формы, несмотря на столетние гонения. Без сомнения, важнейшим новшеством выступает здесь полифония; известна та роль, которую сыграла народная музыка феодального Севера в рождении и расцвете полифонической музыкальной культуры. Радикальные преобразования принесли с собой не только революционное обновление музыкального мира форм — с ним пришел также эпохальный поворот христианской теории музыки в сторону эстетического содержания.

Предзнаменования поворота можно было наблюдать уже в IX веке. Музыкально-исторические тексты обнаруживают, что о первой полифонической структуре, органуме, сообщал философ английского происхождения, Иоанн Скот Эриугена. Параллельное движение в кварту и квинту литургической мелодии и сопровождения при исполнении на органе означало для Эриугены родное, привычное переживание. Но достойно внимания и то обстоятельство, что это новшество, гармония одновременно звучащих звуков, уже в момент их открытия стало предметом философского анализа: придерживающийся неоплатоновских принципов Эриугена был первый, кто основательно перетолковал пифагорейское понятие гармонии, рассматривая — и преодолевая этим августинское определение музыки — гармонию не как чистый порядок движения космоса и музыки, а как внутреннюю гармонию одновременно существующих элементов бытия (одновременно существующих частей космоса, общества или музыкального произведения). Этот в корне переосмысленный неопифагореизм характерен также для математизированной теории музыки такого произведения, как «Musica Enchiriadis» — трактат IX века, ранее ошибочно приписываемый Гукбальду из Сан-Аманда. В музыке видят теперь — впервые — расчлененный на части объект, который находится, однако, в состоянии покоя; она выступает как аналогия внутренней гармонии статически понятой жизни; ее «гармония» представляет порядок и единство синхронного многообразия.

Цитированное выше определение гармонии Отлохом из Сан-Эммерама дает ключ к пониманию общественного содержания музыкальной онтологии в трактатах Эриугены и «Musica Enchiriadis». Большим достижением эпохи явилось осознание того факта, что общество и человеческая жизнь многокрасочны, что развитие разделения труда и торговли создали многообразие человеческой деятельности, разнообразие жизненных ситуаций. Познание многообразия здесь еще тождественно восхищению перед наличным общественным строем, различными слоями феодальной иерархии. Иными словами: статичность средневековой картины мира продолжает существовать, но осознается в относительно новой форме как единство одновременно существующего.

Это чувство мира и картина мира создали предпосылки для музыкально-теоретического, эстетического описания и оценки новых полифонических форм.

Переживание многоголосной музыки вначале означало не более как переживание совместного звучания. Но последнее с первого же момента отличалось от того действия, которое разрешалось григорианством. Ибо с самого начала было ясно, что в полифоническом произведении мы имеем дело с новой структурой, к тому же еще и «сочиненной» человеком; музыкальная самостоятельность человека не могла здесь отрицаться привлечением мифа о божественном происхождении *musica sacra*. Поэтому новым стало и переживание: постепенно оно высвободилось из плена трансцендентности и приблизилось к подлинно художественному наслаждению. Не случайно в новом понимании наслаждения искусством, которое можно наблюдать у Гвидо д'Ареццо, существенную роль играют переживания, связанные с органом, организованность «диафонии»⁶⁸.

Это объясняет нам, почему теоретик церковной музыки, сторонник григорианства, после первого удивления с негодованием отклоняет полифонические структуры, просочившиеся в литургическую музыку. Было ли это неким закономерным консерватизмом, продиктовавшим анафему, которой еще в XII веке предавался орган, это «богохульство»? Едва ли. С точки зрения григорианского хора уже музыка трубадура несла в себе первородный грех — ведь даже она приводила к дальнейшим грехам: светский текст, манера представления странствующих музыкантов и жонглеров, чувственная жизнь благозвучия, выражающего посюсторонность человека, единение в танце, применение тональностей, которые не принадлежат восьми модусам, наконец, *Tou-vege* характер, индивидуальное «изобретение» мелодий — уже этих недостатков вполне достаточно для запрета. Здесь индивидуальность впервые прорывает барьеры морализации. Это чувствовали теоретики церковной музыки, и они признали в музыке трубадура большую угрозу: лаиризацию* и гуманизацию субъективности, слияние субъекта и индивида.

Опасность, однако, возросла еще более, когда начали проникать новые принципы оформления также в литургическую музыку, с звучанием органума и параллель-

ных консонансов. Григорианская основная мелодия, *cantus firmus*, была уже в X веке дополнена одним или несколькими сопутствующими голосами, которые исполнялись в кварту или квинту. Излишне приводить много примеров вариаций техники голосового сопровождения. Достаточно напомнить о достигнутом равенстве значений сопровождаемых голосов, дисканте, или о сопровождении, которое освободилось от григорианской основной мелодии. Не без оснований сравнивал Иоанн Коттон — сторонник Гвидо д'Ареццо — восторгающегося своим голосом декана с пьяным: его одурманивающе «колеблющийся» дискант, служащий основанием *cantus firmus*, «заблудился»⁶⁹. Художественное наслаждение заявляет о своих правах также и в сопровождении. «Кто хочет написать свое сопровождение, тот должен прежде всего найти мелодию, которая была бы как можно более прекрасной», — писал автор трактата в XIII веке⁷⁰.

Согласно Бесселеру, полифоническая структура, которая способствовала совместному звучанию культового ведущего голоса и светских сопровождающих мелодий, была не чем иным, как одновременным представлением сакрального текста и комментирования, что в средневековье стало обычным из-за широко распространившейся склонности к аллегории⁷¹. Согласно с нашим мнением, теперь дело идет, конечно, о более существенном. Наконец, сопровождающая мелодия не всегда и не безусловно обладала комментирующим характером, она также могла — независимо от субъективных намерений — выражать сомнение, быть даже обычным обращением интервала или возвратом в индивидуальную субъективность. Без сомнения, здесь мы имеем дело с эстетически-художественным эквивалентом двойственной истины. Поэтому неудивительно, что связанная с христианской теологией эстетика энергично протестовала против таких конструктивных принципов, так же как осуждала теорию двойственной истины схоластическая апологетика.

Поэтому, к примеру, и так называемая григорианская реформа Бернарда Клервоского осталась в основном консервативно ориентированной. Согласно главному тезису этой реформы, чувственное удовольствие так же должно быть удалено из церковной музыки, как и ди-

кость. Что же касается последнего, то Бернар, крупнейший теолог XII века, мог, естественно, в духе нового времени отступить от художественного идеала романской эпохи, от деформации природных форм, указующих на трансцендентность. «Но что нужно тем смеющимся чудищам (*ridicula monstrositas*), тому странно некрасивому прекрасному и прекрасному безобразию (*deformis formositas ac formosa deformitas*), которые находятся в монастыре перед глазами читающих монахов? Что нужно нечистоплотным обезьянам, диким львам, дурно написанным кентаврам, получеловекам, пятнистым зверям, борющимся солдатам, трубящим в рог охотникам?»⁷² Главный вопрос может быть адресован не только пристрастному к деформациям романскому стилю, но и реалистическим элементам нового, готического стиля; напомним лишь архитектурные и пластические орнаменты готического собора, его скульптуры, которые в самом деле представляют «борющихся солдат и трубящих охотников».

Бернар Клервоский считает достойным осуждения, если «многообразие различных форм столь велико и столь необычайно, что, кажется, приятнее видеть его в мраморе, чем прочесть об этом в книгах, и если день охотнее проводится тогда, когда любуются этими мелочами, нежели когда думают о божественных заповедях»⁷³. Следовательно, «многообразие» и «частность» в равной мере запретные плоды, ибо возвращены на древе действительности, светского знания. Пановский обращает внимание на то, что определение прекрасного как многообразия связано в эстетике позднего средневековья с номиналистским пониманием индивидуального существования личности. Конечно, номинализм в XI веке вступил лишь в свой начальный период. Бернар все же решительно противился ему как теологически, так и эстетически, так как он распознал мировоззренческие выводы связанной с ним «теории двойственной истины». Он протестовал против готического смешения святого и светского, против этой специфически художественной «двойственной истины», и точно так же возвышал свой голос против господства принципа индивидуальности и в области церковной музыки. Его реформа преследует цель ликвидации этой двойственности: «...подобаает выслушивать не новое и легкомысленное, а старое и

подлинное, которое способствует чести церкви, а также соответствует ее достоинству»⁷⁴. Но сформированное на вышеохарактеризованной основе григорианское пение должно освободиться от полифонических нововведений; монахи и верующие «должны отклонять вольности тех, кто во время пения больше обращает внимание на копию, чем на оригинал, и разделяет связующее и объединяет противопоставленное... они сочиняют и организуют пение (*componunt et ordinant*), они поют здесь и там, как им нравится, а не как дозволено...»⁷⁵.

Борьба Бернара означала защиту морализующего понимания музыки. Но как не похожа эта борьба на борьбу патристики! Августин был подлинный предводитель, Бернар, напротив, боец арьергардного стиля. Наступило время обороны. Атаки становились ожесточеннее, отступления более частыми.

Полифония сделала невозможной именно нормирование, все еще значимое в григорианстве. С ней революционное развитие форм стало непрерывным. Поэтому *ars nova* началось также де Витри, композитором XIV века, сторонником гуманистической ориентации, который в своих методах полностью секуляризировал *ars antiqua* и ввел в сопровождающие конструкции многоголосную, почти песенную, предназначенную для выражения чувств полифонию. Новое искусство подготовилось к учреждению единовластия гуманистической музыки почти за два столетия до этого. Характерно, что приверженцы *ars antiqua* были не в состоянии что-либо изменить. Написанный в Париже в 1340 году трактат Якова из Люттиха представляет обвинение *ars nova* и одновременно также защиту старого органа, старого дисканта и т. д. «Старая музыка была совершеннее, праздничнее, понятнее, достойнее и яснее новой, при этом она была образованнее, мужественнее и закономернее, никогда не была неряшливой, как теперь. Модернисты искажают и обезображивают дискант, они приводят к полному беспорядку излишними голосами, они прыгают и танцуют, лают как собаки и крутятся как одержимые в своем противостественном мире гармоний. От консонанса они вдруг мечутся к новому диссонансу и объясняют это нравом консонанса. Они пренебрегают старыми, достойными уважения видами искусства (органом, кондуктом) и признают лишь мотеты и кантилены. В их пении текст

полностью потеряян, исполнение лишилось консонанса, ритм спутан...»⁷⁶ Такую же озабоченность выражает Авиньонский декрет папы Иоанна XXII, 1324 год: «Они раздробили гокетами мелодии, изнежили их дискантами и втиснули в них мирские мотеты, в пении они двигались беспокойно, они поражали и пьянили слушателей вместо того, чтобы успокаивать, они искажали впечатление, мешали благоговению»⁷⁷. Сколь жалкой выглядит эта аргументация в поддержку старого! В ней очевидна теоретическая неубедительность, которая приводит к безнадежному донкихотству.

Конечно, на этой основе невозможна любая прогрессивная эстетическая постановка и решение проблем, противоположность отсталой теории и стремящейся к новому практики еще усилилась и заострилась в стереотипно повторяющемся протесте против «теории двойственной истины», в безнадежном сопротивлении связи клерикального и гражданского.

Именно поэтому из недр схоластики не была выдвинута ни одна новая точка зрения в области эстетики. Грандиозный комментарий доминиканца Альберта Великого к «Политике» Аристотеля обстоятельно занимается вопросами музыкальной эстетики античного философа, эстетическое, ставшее самостоятельным, рассматривается, судя по всему, в его разделе о праве. Его ученик Фома Аквинский, следуя по стопам учителя, пришел к признанию правомочности эстетического удовольствия. Однако схоластический способ выражения, который характерен и для эстетических рассуждений «Summa Theologica», допускает в вопросе оценки реальной художественной практики эпохи лишь компромиссы. Для Фомы Аквинского нетронутое полифонией григорианство означает единственно подлинную христианскую музыку; он решительно отвергает народную музыку и народных музыкантов, его позиция отличается от точки зрения отцов церкви самым большим тем, что он признает в качестве важнейшего момента литургического пения не понимание текста, а осознание смысла пения.

Подлинный эстетический прогресс по сравнению с этим был сделан теми теоретиками, которые приветствовали практическое использование элементов стиля светской музыки как выражение новой картины мира и

предпринимали попытки сравнительного анализа новых форм и средств оформления, взращенных на этой плодотворной музыкальной почве. К ним принадлежит Франк Кёльнский (согласно новейшим исследованиям, он же Франк Парижский). Франк, следуя необходимости, ибо полифонические методы конструкции получили права гражданства, создал мензуральное нотное письмо. Мы благодарны ему не только за разработку новой, ритмически фиксированной нотации, но и за создание рационального ритмического строя, который позже получил дальнейшее развитие. Дальнейшее уточнение мензурального нотного письма, введение параметров такта, пригодных для изоритмических членений, предприняла парижская школа нового искусства, прежде всего Филипп де Витри и Иоанн де Мурис, хотя оба довольствовались только музыкально-теоретическим описанием и обоснованием нового искусства. Иоанн де Грохео, также выходец из Парижа, автор трактата «De musica» (около 1300 года), ставит перед собой более высокую задачу: он разрабатывает эстетически-социологическую систему новых форм, ставшую вершиной средневековой эстетики.

Аристотелевское обоснование музыкальной теории Грохео бесспорно; неопифагореизм, повсеместно господствовавший в средневековье, подвергается ревизии только в духе Аристотеля. Прежде всего он возвращается к первоначальным акустическим открытиям Пифагора и признает, что они верно освещали физическую основу музыки. Но он отклоняет математизированную теорию музыки и определяет музыку следующим образом: «Если мы скажем... что музыка — искусство или наука о соотносимом с числами, понимаемом как гармония звучания, то этим должным образом побуждаем к пению»⁷⁸. Тем самым Грохео отвергает ранее широко распространенное определение, согласно которому музыка считалась только наукой, входящей в квадриум. Но он отвергает также любого рода мистические представления о космической музыке, гармонии сфер. «Музыканту также не подобает обращаться к пению ангелов. ... И если они (сторонники пифагореизма. — Д. З.) говорят, что планеты поют, то они, по-видимому, не знают, что такое звучание...»⁷⁹ Элементы композиций, текста и мелодии, партии тенора и сопровождения объединены им в духе характерного аристотелевского единства материи-фор-

мы; в таком же смысле говорит он о названном виолой струнном инструменте, утверждая, что он «виртуально», «потенциально» содержит в себе и другие музыкальные инструменты, так что им «можно точнее очертить все музыкальные формы»⁸⁰.

Реалистические установки Аристотеля пробуждаются к новой жизни в важнейших теоретических устремлениях Грохео, которые состоят в инвентаризации отдельных видов искусств и их систематизации, осуществленной на новой основе и социологически обоснованной. Причины, побудившие его к этой систематизирующей работе, во многом подобны вдохновению Отлоха из Сан-Эммерама, который пытался познать специфическую деятельность отдельных слоев развитого феодального общества, как и «гармонию», осуществленную благодаря разделению труда и торговли. Грохео же отклоняет любого рода аналогии: его интересует прежде всего «разделение труда» и «обмен» в новой художественной практике. И для него многокрасочность мира составляет великое переживание: это побуждает его к обоснованию связи многообразия общественных слоев с разнообразием музыкальных форм. Для Грохео важно то, что у Гвидо д'Ареццо упоминается лишь мимоходом: дифференцированные по национальным и социальным группам идиомы музыкального искусства: «Существует много разновидностей музыки, которые различны в разных странах и краях, различны по манере, диалекту или языку»⁸¹. Возможно, что на мировоззренческое развитие Грохео оказала влияние аристотелевско-схоластическая тенденция Парижского университета. Идейные основы его теории музыки формировались, однако, во время изучения общественных и культурных отношений своего времени как следствие конфронтации классовой принадлежности и музыкальной практики.

Его грандиозный трактат имеет эпохальное значение прежде всего ввиду теоретического обоснования равенства светских видов искусства. Грохео сообщает, правда, с научной добросовестностью о формах и видах церковной музыки, но Риман правильно отмечает, что Грохео тем не менее был первым, кто, перешагнув и преодолев барьеры традиций, посвящает свои теоретические работы не клерикалам, а юношеству новых городских буржуазных слоев; поэтому «он уделял вни-

мание *musica ecclesiastica* лишь настолько, насколько об этом нужно знать мирянину...»⁸².

В классификации отдельных типов музыки Грохео отказывается от принципа Пифагора. Согласно его мнению, есть три основных типа музыки — вокальной и инструментальной: светская музыка (*musica civilis*, или *vulgaris*), многоголосная мензуральная (*musica composita*, или *regularis*) и, наконец, церковная музыка (*musica ecclesiastica*).

Он подвергает детальному анализу светскую музыку. Вначале Грохео подчеркивает универсальность функций видов этого музыкального типа (они предназначены к тому, чтобы «через их посредничество смягчать природные несчастья людей»)⁸³. Сообразно с этим он исследует формальную структуру отдельных видов и для того, чтобы выяснить, каким слоям могли бы нравиться, кем и для кого созданы. Один из подвидов песни, *chanson de geste*, он характеризует следующим образом: «Мы называем *gestualis* тот вид пения, в котором декларируются дела героев и свершения старых отцов... Это пение необходимо предлагать старым людям, работающим гражданам и низшим слоям, когда они отдыхают от привычной работы, с тем чтобы они, выслушав о страданиях и несчастьях других, легче переносили собственные и каждый веселее брался за свою работу. Вследствие этого данное пение годится для поддержания всего государства»⁸⁴. *Cantus coropatus* «обычно сочиняют сами короли и благородные лица и исполняются также перед королями и князьями, тем самым он побуждает нрав последних к смелости и отваге, благородству и щедрости, чем служит улучшению правления»⁸⁵. *Cantus versualis*, подлинному *Chanson*, Грохео приписывал педагогическую функцию в духе Аристотеля: «Это пение следует предлагать юношеству, с тем чтобы они не предавались постоянной праздности»⁸⁶. Социологический подход проявляется также и в типологии мензуральной музыки, идентифицируемой с полифонией. По поводу формального описания мотетов можно прочесть следующее: мотеты «не следует предлагать народу, так как он не замечает их утонченности, в их прослушивании усмотрит насмешку над собой, мотеты следует исполнять перед образованными и теми, кто ищет изящества искусства»⁸⁷. Структура гокета несет иное социаль-

ное содержание: «Его пение из-за живости и быстроты желательно для холериков и юных. Ибо равным и равное охотно ищется и при подобии понимается»⁸⁸.

Это учение о значении художественных форм представляет поучительную попытку выяснить, какое общественное содержание лежит в основе формальных структур. Но какую позицию занимает Грохео в вопросе традиционной теории ладов и тональностей? Здесь он сознательно порывает как с античными, так и со средневековыми традициями, так как догадывается, что содержание музыки его эпохи уже невозможно связать непосредственно с абстрактными и всеобщими образцами из области музыки — модалными ладами. Поэтому он протестует с эстетических позиций против убеждения, что лад наделен в себе и для себя значимой ролью. «Многие описывали лад, говоря, что он будто бы правило, которое определяет исход любого пения. Но они, видимо, сбились с пути. Ибо когда они говорят «о любом пении», то, вероятно, включают мирское и канонизированное пение (светскую и мензуральную музыку. — Д. З.). Но это пение, пожалуй, не следует модусу и не измеряется им»⁸⁹. Грохео признает, что новая светская музыка выросла из рамок восьми ладов. Его решительный аргумент обнаруживает одновременно мировоззренческое содержание проблемы. «Далее, когда они говорят «судить», то они, видимо, заблуждаются. Ибо правило не судит, кроме как в смысле фигуральном. Но оно есть то, посредством чего человек судит, наподобие того, как механик работает инструментом»⁹⁰.

Здесь Грохео сумел значительно сблизить понимание эстетической сущности с новыми структурными принципами. Своим признанием, что человек устанавливает и судит о размере, он достиг высшей точки в развитии средневековой эстетики музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Vgl. Bence Szabolcsi: Régi muszika kertje (Zweitausend Jahre Musikschaffen). Budapest, 1957, S. 24.

² Heinrich Besseler: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Potsdam, 1937, S. 55.

³ Maróthy: A.a.O., S. 121.

⁴ Ebd., S. 297.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 7. М., 1956. с. 377- 378.

⁶ Maróthy: A.a.O., S. 272.

⁷ Ebd., S. 319.

⁸ Bence Szabolcsi: Bevezetés a zenetörténetbe (Einführung in die Musikgeschichte). Budapest, o.J., S. 119.

⁹ Antal Molnár. Az európai zene története 1750-ig (Die Geschichte der europäischen Musik bis 1750). Budapest, 1920, S. 27.

¹⁰ «Трагедия порождает иллюзию исторических процессов и аффектов. Поэт, который вызывает последнюю, выполняет свою задачу лучше, чем тот, кому это не удастся, а зритель, который разрушает названную иллюзию, образованнее того, кто этого не делает». — Ästhetik der Antike. Berlin und Weimar, 1964, S. 22.

¹¹ Zitiert nach Georg K. Lukács: Die Eigenart des Ästhetischen. Neuwied, 1963, Bd. II, S. 693.

¹² Aurelius Augustinus: Bekenntnisse. Übersetzt von Alfred Hoffmann. Kempten und München, 1914, S. 40—41.

¹³ S. Maróthy: A.a.O., S. 167.

¹⁴ Ebd., S. 167 f.

¹⁵ Ebd., S. 167—168.

¹⁶ Ebd., S. 169.

¹⁷ Ebd., S. 168.

¹⁸ Ebd., S. 169.

¹⁹ Vgl. Világtörténet (Weltgeschichte). Herausg. von N. A. Szidórova u. a., Budapest, Bd. II, S. 161—162.

²⁰ Эта констатация, однако, имеет значение только в отношении развития западного христианства. Упадок византийской литургической музыки гимнов (гимнодии) и иконописной живописи показывает, что восточная церковь могла на более продолжительный период и действительно подавить антропоцентризм фольклора в сравнении с католицизмом. К жесткому иератическому уставу восточной ортодоксии мы вернемся позже, при исследовании возможностей развития, наличных в средневековой теории музыки.

²¹ S. Maróthy. A.a.O., S. 300.

²² S. Pfrogner: Musik. S. 92—93.

²³ Zitiert von Maróthy: A. O., S. 301.

²⁴ Ebd., S. 300.

²⁵ Эта написанная в начале 1840 г. работа молодого Маркса утеряна, ее положения известны нам по реконструкции М. Лифшица. Vgl. M. Lifschitz: Karl Marx und die Ästhetik. Dresden, 1960, S. 60—68.

²⁶ Vgl. Lifschitz: A.a.O., S. 67—68.

²⁷ G. Lukács: Die Eigenart des Ästhetischen. A. o. O., Bd. I, S. 389.

²⁸ S. Maróthy: A.a.O., S. 249—250.

²⁹ Ebd., S. 260.

³⁰ Augustinus: Bekenntnisse. A.a.O., S. 197—198

³¹ Ebd., S. 253.

³² Ebd., S. 252—253.

³³ Впрочем, из анализа Мароти видно, что Августин колеблется, собственно, между двумя древнехристианскими стилями псалма. Сам Августин противопоставляет принцип Афанасия Александрийского («который требовал исполнять псалмы такой умеренной модуляцией голоса, что исполнение подобно больше разговору, чем пению». Vgl. Augustin Bekenntnisse. A.a.O., 253.) способу исполнения амброзианского гимна восточного происхождения, который, по

его мнению, был введен миланскими верующими, терпевшими притеснения от ариан, по инициативе их епископа Амброзия. Между тем наличие этих стилизованных различий ничего не меняло в том обстоятельстве, что Августин и в самом деле был нерешителен и не нашел никакого окончательного, убедительного ответа в связи со своим сомнением. Оба эти стиля — противоположные с точки зрения истории музыки — характеризовали в эстетическом плане сообща и одновременно христианское морализующее понимание музыки.

³⁴ Schäfke: *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. S. 195.

³⁵ Zitiert von Moser: A.a.O., S. 26.

³⁶ S. Szabolcsi: *Régi muzsika kertje*. S. 29.

³⁷ Ebd., S. 32—33.

³⁸ Augustinus: *Bekenntnisse*. A.a.O., S. 253.

³⁹ Zitiert nach Schäfke, A.a.O., S. 197.

⁴⁰ Ebd., S. 198 und 200.

⁴¹ Zitiert nach Lukács: *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band. II. S. 752.

⁴² S. Rosario Assunto: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*. Köln, 1963, S. 138.

⁴³ Vgl. Reingold Hammerstein: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. Bern und München, 1962.

⁴⁴ Согласно Арибо Схоластику, четыре тетрахорда являются фазами жизни Христа; у Иоанна де Муриса четыре нотных линии символизируют четырех евангелистов; Рупперт фон Дейц говорит о том, что бог, когда позволял определенному числу достойных лиц избежать Содома, постепенно сокращал число «в соответствии с музыкальными пропорциями». До «инвентаризации» идейной мистики, связанной с «миромомонохордом», астрологической музыкой, истории эстетики совершенно нет никакого дела.

⁴⁵ К примеру, Хоммерштейн в цитируемом произведении или Карл Иоганн Перл в своем введении, написанном для немецкого перевода книги *De musica* (Aurelius Augustinus: *Musik*. Strassburg — Leipzig — Zürich, 1937).

⁴⁶ Bessler: A.a.O., S. 26 f.

⁴⁷ Ebd., S. 38.

⁴⁸ Maróthy: A.a.O., S. 688.

⁴⁹ Systematisierung des Alkuin:

I. modus (authenticus protus): dorisch

II. modus (plagius protus): hypodorisch

III. modus (authenticus deuterus): phrygisch.

IV. modus (plagius deuterus): hypophrygisch

V. modus (authenticus tritus): lydisch

VI. modus (plagius tritus): hypolydisch

VII. modus (authenticus tetrardus): mixolydisch

VIII. modus (plagius tetrardus): hypomixolydisch

⁵⁰ Maróthy: A. a. O., S. 781.

⁵¹ Vgl. Hugo Riemann: *Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX Jahrhundert*. Zweite Auflage, Berlin, o.J., S. 359.

⁵² Ernest Ansermet: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Neufchatel, 1961, S. 5.

⁵³ S. Schäfke: A.a.O., S. 212—213.

⁵⁴ Ebd., S. 221.

⁵⁵ Vgl. Barna: *Orok musika* (Ewige Musik). Budapest, 1959, S. 48.

⁵⁶ Формально эти характерные различия связаны с плавированием малой секунды; интервал малой секунды расположен в дорийском ладу именно между 2 и 3 или 6 и 7 степенями; в лидийском — между 4 и 5 или 7 и 8; в миксолидийском — между 3 и 4 или 6 и 7 степенями.

⁵⁷ Barna, A.a.O., S. 43. — Здесь уже упоминалось, что понятие «тропа» у Гвидо не идентично введенному в обиход предположительно Тротилой понятию «Tropos» (впрочем, византийского происхождения), следовательно, «включению» в литургическое пение. Оно означает, скорее, общее изменение мелодии, подчас играя роль простого синонима модуса.

⁵⁸ Ebd., S. 43.

⁵⁹ Ebd., S. 44.

⁶⁰ Ebd., S. 39.

⁶¹ Ebd., S. 43.

⁶² Ebd., A.a.O., S. 39.

⁶³ Ebd., S. 43—44.

⁶⁴ Ebd., S. 45.

⁶⁵ Ebd., S. 46.

⁶⁶ Ebd., S. 45.

⁶⁷ Pfrogner: Musik. S. 120.

⁶⁸ «Диафония уже означает здесь не «диссонанс», как в пифагореизме, а органичное единство «обособленных» голосов, которое характерно именно созвучием.

⁶⁹ Vgl. Antal Molnár: A.a.O., S. 46.

⁷⁰ Szabolcsi: A zene története (Die Geschichte der Musik), S. 83.

⁷¹ Bessler: A.a.O., S. 97—98.

⁷² Assunto: A.a.O., S. 118.

⁷³ Ebd., S. 118.

⁷⁴ Ebd., S. 153.

⁷⁵ Ebd., S. 153.

⁷⁶ S. Szabpécsi: Régi muzsika kertje. S. 38.

⁷⁷ S. Szabolcsi: A zene története. S. 90.

⁷⁸ Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo. Nach den Quellen neu herausgegeben, Übersetzung ins Deutsche von Dr. Ernst Rohloff. Leipzig, 1943, S. 75

⁷⁹ Ebd., S. 76.

⁸⁰ Ebd., S. 82.

⁸¹ Ebd., S. 76.

⁸² Riemann: A.a.O., S. 207.

⁸³ Ebd., S. 79.

⁸⁴ Ebd., S. 79.

⁸⁵ Ebd., S. 79.

⁸⁶ Ebd., S. 80.

⁸⁷ Ebd., S. 80.

⁸⁸ Ebd., S. 87.

⁸⁹ Ebd., S. 91.

⁹⁰ Ebd., S. 91.

3 ОТ РЕНЕССАНСА ДО ПРОСВЕЩЕНИЯ

МЕЖДУ «ГОТИКОЙ» И «РЕНЕССАНСОМ»

Открытие или возрождение антропоцентризма форм остается в музыкальной теории Грохео все же лишь эпизодически вспыхнувшим озарением. Хотя он и не был чужеродным элементом во вновь пробудившейся эстетической системе значения, но, однако, не превратился в зерно сознательно осмысленной художественно-философской концепции. Грохео остался одиночным явлением, он не был ни предшественником, ни последователем¹. И все же: озарившая мысль осветила путь будущего. «Человек судит» — это главный принцип, который характеризует готику и предвосхищает Ренессанс. Ибо в эпоху Ренессанса понимание искусства также становится важнейшим условием оценки музыкальных композиций, созданных человеком и служащих выражению человеческого содержания.

Однако и здесь практика предшествует теории. Можно утверждать, что открытие человеческой меры, антропоцентризма форм возникает в жизни не из книг, а наоборот, из процесса общественной и культурной жизни заимствуется теорией.

Первые признаки антропоцентризма наблюдаются уже в музыкальной практике предшествующей Грохео эпохи. Мы имеем в виду первоначальную роль *cantus firmus* в полифонических структурах X—XII веков. Состояние музыкального «материала», полностью индифферентная по отношению к любого рода содержанию «техника», несет и здесь мировоззренчески-этический

смысл: материальное состояние *polens-volens* обнаруживает субъект-объектное отношение. Как бы ни называли григорианскую основную мелодию *subjectum*, этот «субъект» музыкального процесса был собственно данным «предметом», над личностью стоящим, от личности как индивида независимым и чуждым *objectum: cantus prius factus*. Конечно, полифония в духе «готической» двойственной истины ослабляет до некоторой степени эту связанность «субъекта» подлинно человеческого и субъекта музыкальной техники. Но индивид все еще играет подчиненную роль; «субъект» пока не может подняться до выражения самого себя и тем самым сделать себя своим достоянием.

Это противоречие прорыва и отставания знаменует готику в целом, а не только в отношении музыкальных форм. Хаузер вполне прав, называя «неустойчивым» равновесие, которое готическое искусство установило между утверждением и отрицанием жизни, внутренней сущностью и догматикой³. Что же касается мира форм музыки, то последний, с одной стороны, способствовал этому равновесию тем, что «человек все более открыто судил», и не только при отборе мелодии, о чем говорил Грохео, но и в отборе жанра и связанных с этим конструктивных принципов. Вследствие такого «суждения» были потрясены устои считавшегося стабильным ведущего голоса, и «субъект» постепенно осознавал личную, индивидуалистическую сущность. Последнее представляет эстетическую тайну во все большем числе возникающих новых форм и жанров, моды все более новой техники — от органа и до изоритмических мотетов Витри, до рондо и баллад Машо. С другой стороны, ведь и новое искусство пребывает внутри рамок той статической картины мира Эриугены, которая философски обобщает многоголосие, и вновь пробудившегося неопифагореизма «*Musica Enchiriadis*», где гармония понимается как созвучие элементов космоса и голосов органа. И в действительности дело обстоит так, как если бы Машо взорвал уже картину мира готики; богатство чувств его лирического цикла превращает великое французское песенное и музыкальное творчество позднего средневековья в провозвестник гуманизма. Бесселер, однако, не ошибался, подчеркивая во французских мотетах нового искусства статичность форм; последнее

вызвано новейшей организацией ритмики, изоритмической периодизацией, элементарным выражением вечности и неизменности вещей.

Сказанное, видимо, может объяснить, почему новое искусство не сделало того шага вперед в области эстетического сознания, который оно практически и музыкально-технически сделало в сравнении с античным искусством. Иоанн Мурис, видный теоретик музыки XIV века, личный друг и соратник де Витри, который также активно принимал участие в улучшении нотного письма и всегда оставался сторонником *агс пова*, выступает в своих музыкально-философских рассуждениях как последний представитель средневеково-квадративного понимания музыки, его аллегоризирующее объяснение музыки завершает период, но не открывает нового.

Изолированные же начинания Грохео в состоянии были развивать лишь те теории, которые могли опираться на последовательное очеловечивание музыкальных форм и при этом создавали новые мировоззренческие основы эстетического обобщения. Кроме того, в парижском *агс пова* отсутствуют еще в качестве важнейшей предпосылки те общественные классы, которые как в хозяйственном, так и в культурном отношении переросли рамки феодального строя, а именно: буржуазия, пробудившаяся к осознанию своих собственных интересов, третье сословие, оформившееся в класс, творец и носитель новейшего «ренессанса» культуры.

ГУМАНИЗАЦИЯ ФОРМ И УЧЕНИЕ О ПЕРСПЕКТИВЕ

Дальнейшее развитие также протекает как неравномерный процесс, прежде всего вследствие различных национальных условий, в частности — становления третьего сословия.

В недрах феодального строя вначале в отдельных городах-государствах Италии XIV—XV веков, затем в отдельных провинциях Нидерландов в такой степени развивается разделение труда и производства товаров, что этим были созданы необходимые условия становления капиталистических отношений. Во Франции темп

значительно медленнее; Столетняя война (в первых военных походах принимал участие, между прочим, еще Машо) мешала развитию буржуазии. И для судьбы *ars nova* стала определяющей эта неравномерность. Те процессы, которые во французской культуре были прерваны после смерти Машо, по крайней мере на время, переживают период расцвета в итальянских городах-государствах XIV века, главным образом в Флоренции, или во фламандской культуре XV века, для которых характерен разносторонний и тесный обмен с итальянским ренессансным движением.

Позволительно напомнить лишь об очеловечивании музыкальных форм в этом удивительно разветвленном комплексе общественного и культурного развития. В этой области итальянское триченто достигло значительно большего, чем парижское *ars nova*.

Устремившаяся в города-государства буржуазия начала развивать подлинно городскую музыкальную культуру, в которой очеловечивание музыкальных форм все теснее связывалось с возрождением публичности музыкальной жизни. Вспомним судьбу мотета. Эта выросшая из дисканта многоголосная форма начала свое триумфальное шествие в парижском *ars antiqua*, в школе собора Парижской богородицы, расцветшей при Перотине, затем перешла в светское *ars nova* и превратилась в вид искусства, представлявшего придворную музыкальную культуру. Урбанизированная музыкальная жизнь Флоренции уже не довольствовалась мотетами, крайне сложными, пригодными лишь в ограниченном объеме для эпизодического пения; ландийское «новое искусство» поэтому и направляет светскую полифонию на путь усовершенствования и вводит двух-трехголосные стрелы, мадригал и балладу, особенно подходящие для дружеского, сопровождаемого иногда инструментами, музицирования. Вошедшая в моду в XV столетии фроттола пошла еще дальше. В ней многоголосие становится уже обычаем — первый голос поет ведущую мелодию, остальные голоса выполняют функции «сопровождения», гармонической поддержки. Мы находимся здесь у истоков гомофонной структуры нового типа, которая в равной мере отличается и от григорианского одноголосия и от полифонии и оказывает свое воздействие на полифонические структуры: она начала преоб-

разовывать полифоническую ткань — параллельное рядоположение голосов — в гармонический процесс, который чувствителен к «родству душ», притяжению и отталкиванию. Новизна дальнейшего процесса состоит не в том, что из-за «горизонтального ведения мелодии всплывает «вертикальная» гармония; в конце концов вертикальный элемент как таковой в принципе не полностью отсутствует в «чистой» полифонии. Речь идет, скорее, о том, что теперь открыта дорога автономному разворачиванию внутренней подвижности, дремлющей вертикали. У Ландино статичность изоритмических мотетов де Витри скрыта; то, что было неизвестно и не могло быть известно Машо, состоит в том, что музыкальный процесс форм становится все более динамичным. Он становится историчнее и гуманистичнее. Ибо отныне музыка не только осовременивает статичный образ человека во все более значительной мере, но и отражает, оформляет внутреннюю сущность человека, преодолевающего жесткие ограничения наличного существования и осознающего бесконечность возможностей развития своей собственной личности.

В конце XIV века Гафори говорил о том, что ритм музыкальный и ритм организма поющего человека, то есть пульс спокойно дышащего и спокойно поющего человека, должны совпадать⁴. Этот «человеческий масштаб» находит выражение также в новой гармонии, выкристаллизовавшейся в новейшем гомофонном многоголосии. Новое гармоническое начинание предполагает именно «цель звучания», направленность на центр и точку покоя. Возникший таким образом гармонический строй становится в результате гомогенным, concentричным, так же как и художественная пространственность, согласно учению о перспективе Альберти. Почти символично, что Альберти отталкивается от учения о гармонии в теории музыки своей эпохи, когда обращает внимание на то, что изменение пропорций в пилястрах архитектуры фасада собора Сан-Франциско в Риминии разрушит музыкальность архитектурных конструкций; в противоположность этому Гафори под воздействием своего друга Леонардо дошел почти до прояснения моноцентрического и одновременно антропоцентрического учения о музыкальной перспективе. До окончательной музыкально-теоретической формулировки

дело дойдет, правда, много позже: это заслуга теоретиков музыки XVI столетия, прежде всего Джозеффо Царлино. Принцип *ut pictura musica*⁵, единение живописи и музыки, осуществился, однако, художественной практикой уже в XIV веке. Ибо в главном роль учения о перспективе для обоих видов искусств совпадает: оно способствовало осовремениванию в духе ренессансного гуманизма человека, действовавшего в окружающем его мире как в своем собственном, свершавшего деяния и подвергавшегося страстям; художественному выражению внутренней сути личности, содержательной также в ее посясторонности.

Это направление развития техники прослеживается в нидерландских школах XV века. Глубокая по мыслям и содержательная монография Бесселера о «бурдоне и фобурдоне», где анализируются композиторы нидерландской школы и дело всей жизни Дюфаи, освещает профессиональным анализом метаморфозу принципа оформления в искусстве великих фламандских композиторов. Бесселер, к примеру, указывает на то, что в 1430 году Дюфаи применял контрапунктические системы, которые начинали определяться песенной строкой⁶. Бесселер указывает также на то, что этот новый вид оформления несет в себе принцип очеловечивания: «там, где песенная форма включается в многоголосие, она всегда указывает согласно своей художественной значимости на соответствующую оценку человека»⁷.

Скрытое за формой гуманистическое рассмотрение мира трансформирует и весь музыкальный материал. В этой связи Бесселер ссылается на трактат Гафори, который, как мы уже знаем, увидел «природную» меру регуляции музыкального ритма в ударах пульса и дыхании поющего человека, как и на меткое замечание Гёте, в соответствии с которым система звуков, базирующаяся на полярности доминанта—тоники, также располагает «человеческой мерой» — аналогично закономерности сердечной полости с систолой и диастолой⁸. Само собой разумеется, что это *homo mensura* много очевиднее выступает в итальянских балладах, фроттолах, вилланелах или в песенных мотетах Дюфаи — следовательно, в новых формах, основанных на песенности, о ранних полифонических пьесах или одноголос-

ных мелодиях григорианистики не может быть и речи.

Наряду с этим скрытый за новыми формами «человеческий масштаб» порождает новую гармонию. Перекрытая от *arg poa* песенная мелодика связывает Дюфай с контрапунктом эвфонического характера, который сознательно нацелен на возможность наслаждения звучанием и применяет также терц- и секстаккорды, используя технику фобурдона, введенную Денстеблем, наряду с традиционными чистыми консонансами. Последствием новейшего «благозвучия», как и итальянского гомофонного многоголосия, явилось то, что основная мелодия все чаще пребывает в верхних голосах, нижние же голоса, напротив, все больше приближаются к функции баса, понимаемой в современном смысле слова. На этой основе бас обуславливает гармонический характер произведения. Здесь, следовательно, спрятано зерно опирающейся на динамику напряжений и разрешений функционально новой гармонии как продукта очеловечивания форм, по поводу которых мы вновь можем утверждать, что она соответствует «поющему человеку». Бесселер решительно подчеркивает: «Доминантная тональность, подготовленная Италией и впервые обнаружившаяся в гармонии бурдона Дюфай, является звуковой системой гуманизма. Она царит лишь там, где человек признан центром»⁹.

Гуманизация конструктивных принципов повлекла, наконец, за собой и радикальное изменение эстетического приема музыкальной композиции. «Поворот состоит прежде всего в том, что не только отдельное звучание, но и весь ход полифонии был соотнесен со слушателем» — со слушателем, поскольку эстетическое сознание песни неразрывно связано с ее воспроизведением: человек поет или принимает участие в пении внутренне все активнее, он соучаствует в пении¹⁰. Слушатель способен обозреть динамически-гармоническую структуру произведения и многосторонне ориентироваться в гармонических процессах. Смысл тональности превращается теперь в смысл гармонии, в способность воспринимать функционально-тональную перспективу музыкального хода времени, что может рассматриваться как достижение и одновременно как условие адекватного

восприятия гуманистического и реалистического музыкального творчества.

И в самом деле: «Формы искусства рассказывают об истории человечества вернее, чем документы»¹¹. За очеловечиванием форм стоит, без сомнения, Ренессанс, вновь возникший человеческий мир, «величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством»¹². Следовательно, вполне правомерен вопрос: каким образом удалось теории музыки Ренессанса эстетически обобщить эту единственную в своем роде историческую эпоху? Что за «возрождение» означает Ренессанс в истории осознанного понимания музыки, музыкальной эстетики?

Не легко дать ответ на этот вопрос. Предвосхищая дальнейшие рассуждения, отметим, что эпоха подлинного Ренессанса гораздо медленнее создавала условия для качественного изменения в области музыкальной эстетики, чем для музыкальной практики. И не потому, что такова судьба теории и что она может следовать за практикой лишь на определенном расстоянии. В конце концов в последний период эпохи Ренессанса, в ее кризисный период, который обычно, по выражению историка искусства Макса Дворжака, называют периодом маньеризма, теория догнала практику — даже композиторы камераты вначале изучали теорию, которую затем в первой половине XVII века опера Монтеверди воплотила в практику. Проблематика музыкальной эстетики связана иным: она отражала уже упоминавшуюся неравномерность развития.

Неравномерность и здесь покоится в первую очередь на том, что буржуазия формировалась различным образом, соответственно национальному своеобразие; разнородность можно встретить поэтому и в практике искусства, и в искусствоведческой теории. В более отдаленном смысле это относится также к временным различиям периодов расцвета отдельных ветвей и видов искусства, и прежде всего к проблематике так называемого репрезентативного искусства эпохи, что банально, хотя уж не столь неверно, обычно формулируют следующим образом: эпоха Ренессанса была, видимо, периодом расцвета изобразительных искусств, «барокко» XVII—XVIII веков, напротив, расцветом музыки.

Все это связано, конечно, и с общими мировоззренческими тенденциями эпохи, характером философских основ эстетического обобщения.

ТИНКТОРИС И ТЕОРИЯ «ЭВФОНИЧЕСКОГО КОНТРАПУНКТА»

С этой точки зрения, говоря о Нидерландах, следует прежде всего учесть то обстоятельство, что вплоть до победоносного завершения антифеодальной и национальной борьбы против испанского абсолютизма — следовательно, вплоть до свершения буржуазной революции — подъем буржуазии в Нидерландах в значительной мере тормозился вследствие недостаточно развитого национального самосознания и единства, а также как результат слабых хозяйственных и национальных связей между отдельными провинциями. При господстве герцогов Бургундских внимание уделялось развитию лишь феодальной дворцовой культуры; позже, напротив, идеи быстро распространившейся Реформации составили основу идеологии борьбы против испанского феодального владычества. Но великий расцвет фламандской полифонии еще не наступил, и возрождение религиозных запросов делает понятным, почему процесс очеловечивания форм застрял уже в работе Дюфаи. Вновь мы обращаемся к Бесселеру, который указывал, что новая гармония, опирающаяся на доминантно-тонические связи у Дюфаи, исторически осталась изолированным эпизодом, предвестником, который дал о себе знать слишком рано. Век вошел под знак контрапункта; устремления, которые стремились к обобщению «человеческого измерения», долгое время оттеснялись, ибо «наследуемые религиозные представления проявились сильнее, даже омолодились свежими источниками. То, что было завоевано в сфере близкого действительности гуманистического искусства, было взято на службу образно-трансцендентного понимания. Эта противоположность характеризует сущность и судьбу нидерландской музыки»¹³. Достаточно вспомнить Окегема или первую половину деятельности Жоскена.

Подобную же картину полного противоречий разви-

тия мы обнаружим и в музыкальной эстетике периода расцвета фламандского искусства. Его ключевой фигурой, вообще виднейшим мыслителем теории музыки XV века, является Тинкторис, один из тех представителей нидерландской музыки, которые разошлись по всей Италии, впитали там знание нового и вновь возвратились домой. Уже история его жизни раскрывает главные черты его деятельности. Около 1475 года он переселился из Фландрии (вероятно, из Камбрэ) в Неаполь и, будучи учителем музыки, сумел дать глубокое обобщение музыкальных начинаний своего времени. Его теоретическая деятельность целостна: это — музыкально-теоретический синтез, приближающий реформацию европейской музыкальной жизни, основная направленность к которой была определена историческими завоеваниями нидерландской полифонии.

Исходный пункт во многом схож с аристотелевскими установками Грохео: в центре интересов Тинкториса находится практика современной ему музыки. Последним определяется то, что написанный им в Неаполе «лексикон», «Complexus effectuum musices», суммирует важнейшие учения позднеантичной и средневековой философии музыки. Между тем Шефке вряд ли ошибался в своих предположениях, согласно которым «Complexus» есть лишь «набросок, который подготовлен для целевого изучения», чистое обобщение исчерпанных традиций¹⁴. Конечно, Тинкторис исследует математические основы музыки на пифагорейской основе. Но за подчеркиванием числовых отношений следует повсюду — как их тень — акцентирование аффектного содержания музыки. Хаммерштейн обращает внимание на важное обстоятельство, а именно на то, что музыка в «Complexus» означает уже не чистую «науку», а художественную практику. «Но, начиная с эстетики юбиланий, понимание музыки, все сильнее отворачиваясь от своей онтологической, ориентированной на число структуры, обращается к своей аффективной стороне. Этот взгляд на музыку с отступлением квадриального мышления выступает все более вперед. Наконец, он приводит, оголяя свой теоцентрический, ориентированный на небесную литургию смысл, к более антропоцентрической музыке как выражению аффектов, к музыке как языку в сфере соотнесенного с языком искусства тривиума»²⁵.

Еще осознаннее проявляется преднамеренность связи с аристотелевской эстетикой и стремление к пониманию достижений современной музыкальной культуры в зрелых работах Тинкториса. Восприятие и утверждение современной музыки полностью освобождается в них от балласта морализации воспринятого от прошлого смирения. Эстетическое сознание Тинкториса соответствовало самосознанию, понятому в подлинном смысле слова, утверждению современности. В предисловии к своему главному произведению (1477), посвященному контрапункту, он пишет с презрением о «старых кантиленных отрывках, с которыми он познакомился в рукописном варианте и отбросил как невыносимые для слуха»¹⁶. Согласно его мнению, лишь с сороковых годов стала сочиняться музыка, достойная образованных, которая и в самом деле могла быть предметом наслаждения. Недвусмысленно Тинкторис указывает на середину тридцатых годов столетия: на важнейший момент благозвучного контрапункта. Без сомнения, его теория музыки может быть приравнена в этом отношении к эпохальным достижениям, связанным с именем Дюфай, фламандской школы.

Следовательно, и здесь мы имеем дело с кодификацией. Конечно, эта систематизирующая работа больше уже не беспокоится о григорианском мире форм. Все устремления Тинкториса направлены на описание и систематизацию новых конструктивных принципов богато расцветшего многоголосия. Мы уже видели, почему и как он пренебрегает музыкой, возникшей до Дюфай. Сознательное утверждение нидерландской вокальной полифонии наполняет новым смыслом не только лозунг «новое искусство» — Тинкторис идентифицирует *ars nova* с музыкой последних сорока лет (примерно между 1437—1477), — но и понятие *cantus firmus*, возникающее из исконной григорианистики; хотя «субъект» композиции и является каким-либо образом данным, григорианистикой или иным музыкальным источником, результатом, однако подлинная композиция как целое означает в новом смысле «*res facta*» — это «сделанное» человеком, «сочиненное» композитором произведение, совокупные голоса которого «изготовлены» по правилам контрапункта. Лишь такого рода «*res facta*», контрапункт, возникший из связи человеческого разума

и человеческой находчивости, может создать подлинное искусство наслаждения.

Но мы наблюдаем здесь парадоксальное явление: вновь из-под покров аристотелевской системы выступает пифагорейская математизированная теория музыки. На переднем плане исследований Тинкториса — учение об арифметических пропорциях. Однако эта загадка тотчас разгадывается, если вспомнить о наших выводах, связанных с историческим становлением средневекового неопифагореизма. Мы могли наблюдать уже в работе у Эриугены «*Musica Enchiriadis*», что пифагореизированный подход к музыке после происшедшего стилевого изменения заявляет о себе обновленным эстетическим содержанием. Напомним о толковании понятия «гармония» Эриугеной. И у Тинкториса речь идет о такого рода переосмыслении.

Прежде всего примечательно, что музыкальная математика для Тинкториса — всего лишь средство точного исследования, или, употребляя известное выражение Грохео, «инструмент», с помощью которого человек «судит» и который служит, следовательно, постижению принципов внутреннего построения музыкальной композиции. Очевидно, Тинкторис хотел освободить неопифагорейские концепции от мистических представлений, накопившихся в течение столетий, с тем чтобы можно было применять их как полезное вспомогательное средство познания и описания сложных принципов конструкций. Характерно, что, подобно Грохео, он решительно отклоняет фантасмагонию, связанную с *musica mundana*, и еще однозначнее, чем Аристотель и Аристоксен, объявляет себя сторонником принципа, который в дальнейшем развитии музыкальной эстетики снова и снова претерпевает обновление: существует лишь слышимая человеком чувственно воспринимаемая музыка. И именно здесь становится очевидным, в чем состоит эпохальное новшество эстетики Тинкториса. «Числовая сторона» музыки теперь все более превращается в «числовую основу», которая не определяет «характеристики», а скорее содействует ее выявлению. Иными словами, контрапунктическая теория Тинкториса, несмотря на ее арифметизированный рационализм, не ведет к односторонне спекулятивному интеллектуализму, к обоснованию аскетического или рационального неприятия реальной ху-

дожественной практики. Рядом с пифагорейским «рацио» заявляет о себе по меньшей мере как равноправный партнер «sensus» Аристотеля. Осознание специфически чувственного характера музыкального восприятия способствует обходу теоретических рифов математизированной теории музыки.

Эта общая эстетическая позиция заявляет о себе конкретной формой в утверждении вокально-полифонической «новой музыки». Тинкторису удалось и эстетически довести до сознания благозвучный характер контрапункта Дюфаи. Прежде всего он признал, что в этом искусстве консонанс обладает значительно большим значением; его оговорки, сделанные с оглядкой на старую музыку, выражают недовольство, между прочим, и примитивность понимания консонанса¹⁷. В этом пункте, естественно, по-новому вырисовывается проблематика старого спора каноников и гармоников по поводу критерия определения границы между консонансом и диссонансом. Тинкторис, систематик эвфонического контрапункта, ни на мгновение не задумывается над вопросом: лишь *delectatio naturalis*, порожденная человеческой природой чувственная радость эстетического наслаждения может для него рассматриваться как критерий. Поэтому вопрос о том, какой аккорд «вызывает наслаждение» и, следовательно, консонансен, как установить степень диссонантности и т. д., решается не на основе абстрактных спекуляций, а лишь благодаря обладающей эстетическим содержанием субъективности.

Эта «гармоническая» ветвь музыкальной теории Ренессанса вскоре переплелась с новой теорией интервала «каноников». Рамис да Пареха модифицировал, к примеру, в 1482 г. на основе новых вычислений тот древний пифагорейский тезис, согласно которому большая терция будто бы представляет «диафонию» (диссонанс): Рамис возводит большую терцию к отношению 4 : 5, малую терцию к отношению 5 : 6 и таким образом реабилитирует с точки зрения гармонического способа композиции терцию, считавшуюся еще с конца XIII века «несовершенным» (к примеру, у Одингтона) консонансом. Момент канонической «самокритики» ни в коей мере не случаен. Решающий аргумент дан был уже Тинкторисом, когда он, обновляя аристотелевско-аристоксеновскую позицию, превращает принцип наслаждения искусством

в главного судью древнего спора. На этой основе наряду со старыми консонансами — октавой, квинтой и квартой — получают права гражданства также терции и секста; на этой же основе в XVI столетии возникла теория терцовой структуры.

Все это должно было, естественно, устранить из теории музыки последние следы августинской морализации. Мы видели, что морализация создала, правда, некоторые возможности для музыкального выражения человеческой субъективности, внутренней сущности, но одновременно границы этих возможностей были с аскетической строгостью очерчены трансцендентальным мировоззрением и религиозным жизненным настроением. Сам Тинкторис не отклонял эти религиозные воззрения на жизнь; ничто не было ему столь чуждо, как философский атеизм. Но тем не менее пифагорейский метод того вида, который был разработан им для описания контрапунктических композиций, составляющих предмет искусства наслаждения, отрекается от любого рода морализации и может поэтому вместе с реабилитацией права наслаждения модифицировать устаревшее правило понимания консонанса.

Требование благозвучия в конце концов обновляет эстетическую структуру значимостей. Мы могли наблюдать уже у Грохео, что ограничение структурного характера модальной тональности не допускало простого заимствования античного принципа, в соответствии с которым ладам имманентно присуще этическое содержание. Это вполне понятно; как известно, модальные лады, как и гаммы возникшей позже из них тональной системы, базирующейся на полярности мажоро-минора, довели тенденции развития музыкальной сферы до столь высокой ступени абстракции, что эстетически конкретное содержание прогресса в музыке уже нельзя было постичь только на основе знания лада. Именно поэтому Грохео вместо традиционной античной системы значений ладов разрабатывает эстетику музыкального жанра и удовлетворяемых ими общественно-культурных потребностей. Еще решительнее встал на путь отказа от учения об этосе Тинкторис. Именно он сделал с определенной ясностью тот далеко идущий вывод, что содержание этоса не может быть связано исключительно с ритмом и размером, так как стиль, манера исполнения, ин-

струментовка произведения, как и подчеркивающий индивидуальность темперамент воспринимающего субъекта, могут вести к кристаллизации различного характера также внутри одной и той же тональности. Из-за этого человеческое содержание музыкальных форм получило новый смысл, отклонившись как от античного, так и от средневекового понимания. Реабилитация принципа наслаждения связывается теперь с признанием растворенного в аффектах эстетического содержания. Постепенно за новыми принципами оформления стал вырисовываться единый центр и носитель художественного представления — человек с его реальными аффектами, темпераментом, с его посюсторонней личностью. Возникло подлинное музыкальное содержание — индивидуальная внутренняя сущность независимого, самостоятельного человека.

Однако и здесь обнаруживается известная уже противоречивость и неравномерность процесса очеловечивания форм. Описание эвфонического характера контрапункта Дюфай, правда, дало возможность Тинкторису сформулировать эстетический принцип антропоцентризма в «числовой» музыкально-теоретической форме; однако факт временного вытеснения конструктивных принципов Дюфай бросает известную тень на осуществляющееся эстетическое решение. Анализ Бесселера убедительно объясняет, почему вхождение «песенных норм» в вокальную полифонию нидерландцев с необходимостью осталось лишь эпизодом. Этот эпизодический характер отражается в теоретической систематизации Тинкториса. Конечно, не может быть и речи о том, чтобы эстетика, признавшая право искусства наслаждения, вернулась к псалмологии раннего средневековья, и «природный» метод выражения «поющего человека», идеализированного Гафори, вновь был вытеснен френодией, «противоестественной» манерой «плачущего человека». Но отживавшая в итальянских городах-государствах XIV—XV веков потребность в религии пережила в Нидерландах, которые готовились к своей буржуазной революции, подлинное возрождение; и это обстоятельство определило облик не только музыкальной практики, но теории музыки Тинкториса.

Короче говоря, Тинкторис оценивает различным образом гуманистические по своей сути явления в сфере

музыкальных форм. Он непрерывно подтверждает право сочинителя на издание композиции и конструкции в подлинном смысле этого слова, и поэтому оценивает в *ges facta* чудо человеческого разума и чувства как «высшее искусство». Одновременно он считает «песенные нормы» низкосортными; согласно его мнению, красота музыкального произведения тем более заслуживает похвалы, чем сложнее конструкции контрапунктического течения голосов. Из этого Бесселер делает вывод о скрытом здесь пережитке средневеково-готического понимания: «Царство музыки есть мир для себя, признаки которого состоят именно в ее сложности и отдаленности от природы. [...] То, что у Тинкториса не встречается ни одной песенной мелодии, а только лишь мелодичная музыка мотета, мессы и песен, созданных по принципу многообразия¹⁸, покоится, следовательно, не на случайности, а на художественно-дидактическом намерении»¹⁹.

Здесь бродит дух не преодоленного до конца прошлого и продолжает жить старое представление, согласно которому музыка будто бы есть таинственное учение. Если Тинкторис рассматривает вид канонического изложения как руководство, «которое не выражает непосредственно волю композитора, а окутывает ее известной пеленой»²⁰, то тем самым он формулирует принцип школы Окегема. Эта идеализация загадочности, чрезмерной сложности отражает, однако, и определенную аллегоризирующую манеру созерцания, она следует тенденции, которая никоим образом не находится в скрытом противоречии к наличному новому, к характеру наслаждения, гуманной аффективности.

И речь идет здесь не о личной ограниченности, не об «аристократической» пристрастности, а о содержащейся в самом нидерландском «Ренессансе» противоречивости, которая становится исключительно наглядной благодаря делу всей жизни Жоскена Депре, важной фигурой периода расцвета фламандской музыки. «Колумб Нового света музыки»²¹ представляет действительный поворот в истории развития нидерландского контрапункта. До этого музыку рассматривали, солидаризируясь с Окегемом, почти как математическую науку, космические закономерности которой, как и конструктивные принципы, можно прочесть лишь посредством *ratio*, спекулятивной проницательности. Но с Жоскена начинается

аффектная музыка, сознательное музыкальное выражение мира внутренней сущности, употребляя выражение Вильгельма Эхмана: тот вид Я-музыки, который выше мы отделяли от понимания музыки средних веков и обозначали как музыкальное выражение индивидуальной субъективности. Его ученик, Андриан Пети-Коклико, во всяком случае в этом смысле, упоминает эстетические и педагогические положения великого фламандского мастера: «Я хотел бы вновь убедительно просить юношей, чтобы они не слишком много уделяли внимания работам по математизирующей музыке... Наоборот: юные должны употребить все свои силы на то, чтобы, изучив их, украсив, разумно, сообразно тексту петь»²². Нет никакого сомнения: это идеал поющего человека, который Жоскен мог заимствовать в Италии из итальянской теории и практики.

В этом отношении Жоскен уже не запоздалый представитель позднеготического фламандского стиля, как его великий предшественник Окегем, а теоретик, подготавливающий культ внутренней сущности новой протестантской религиозности. Видимо, не случайно Мартин Лютер, инициатор церковной реформации, который созданием нового, протестантского хораля вписал свое имя и в историю музыки, высказался с большой признательностью о Жоскене: «Жоскен — хозяин нот, которые необходимо делают то, что он хотел — другие же мастера пения поступают так, как того требуют ноты»²³.

Однако этот поздненидерландский «Ренессанс» не свободен от описанных Бесселером противоречий фламандской музыки; здесь признающий самостоятельное достоинство личности гуманизм теоретически не воплощал мир форм вокальной полифонии. Сам Пети-Коклико — адепт, следовательно, «посвященный» приверженец Жоскена; нарисованная Пети-Коклико концепция музыки, оговаривающая для себя лишь немногое, *musica reservata*, свидетельствует о том, что поворот Жоскена, несмотря ни на что, также не ведет к радикальному теоретическому расчету с тем пониманием музыки, которое идеализирует лишь рационально постигаемые сложные композиции.

ИЕРАРХИЯ ИСКУССТВ

Решительные изменения были осуществлены теми, кто рассматривал новое содержание, обусловленное гуманизацией форм, как «обетованную страну»; более чем достаточная сила мысли и мировоззренческая ясность предопределили преодоление рубежа между теорией музыки и музыкальной эстетикой. Разгадка музыкально-теоретического «шифра», эстетическое осознание являются, без сомнения, заслугой выступивших в конце XV столетия итальянских теоретиков, в первую очередь композиторов флорентийской камераты. Они были первыми, кто оказался способным провозгласить и разработать на уровне сознания гуманистические и реалистичные основные концепции новой эстетики.

И в этом случае музыкально-теоретическое мышление не смогло преодолеть своего прошлого, питаясь только собственными источниками. Флоренция была важнейшим общественным и культурным центром воспитания в эпоху итальянского Ренессанса, и едва ли возможно представить гуманистическое мировоззрение камераты без поэтического творчества Данте и Петрарки, без произведений Джотто и Леонардо, открывших новую художественную пространственность, без «платоновской» академии Козимо Медичи, без филологического критицизма Лоренцо ди Валла и Бруни. Своеобразный расцвет культуры Ренессанса вызвал переворот в духовной жизни, разрушив китайскую стену между отдельными видами культуры и в значительной мере ускорив благодаря этому признание прав гражданства нового понимания искусства.

Новое рассмотрение искусства предполагало и новое мировоззрение. Оно основывалось на провозглашении равноправия индивида, который хотел освободиться из темницы феодального существования; оно противопоставляло сознающей вину покорности мировоззренчески реабилитируемую радость жизни, автономию человеческой личности. Без сомнения, все это — часть антифеодальной идеологии, которая выражала интересы развивающихся и организовывающихся в класс буржуазных слоев и сквозь призму этих классовых интересов отражала кризис феодального строя и начальную стадию

капиталистического общества. Новый буржуазный гуманизм, как это утверждает А. Геллер в своей книге об идеале человека в Ренессансе, открыл не просто человека, но и посюсторонность человека, он возрождал не просто античность, но чувственную автономию античности²⁴. Что есть человек? Винченцо Галилей, теоретик музыки, дал на этот вопрос тот же ответ, что и Леонардо или Пико делла Мирандола: существо, творящее свою судьбу и самое себя. Монтеверди в своих музыкальных драмах «Ессе homo» осознанно формулирует его образ и его судьбу. Тем не менее различие в характере развития сказалось на специфических особенностях формирования эстетики итальянского Ренессанса.

Прежде всего следует учесть, что процесс буржуазного развития в конце XV века в большинстве итальянских городов-государств приостановился. Препятствием стало в первую очередь отсутствие единого национального рынка; государственная раздробленность долгое время отбрасывала назад буржуазное развитие как в политическом, так и в хозяйственном отношении. Это основная причина того, что кризисные явления все нарастали начиная с XV века. Хозяйственный распад городов-государств подрывал не только их политическую независимость, но и ввергал искусство во все усиливавшийся кризис. Напомним о трагически окрашенной картине мира и драматических методах композиции старого Микеланджело, о проявлявшихся в зрелой венецианской живописи симптомах углубленности в себя, о той «музыкальности» маньеристов, в основе искусства которых не размер и пропорции композиции, как того требовали Альберти и Леонардо, а «чрезмерное» подчеркивание красок и света. Историческая судьба итальянского Ренессанса завершилась под ярмом испанского феодализма периода реформации. Период кризиса маньеризма был снят так называемым барокко; дальнейшее развитие ренессансного гуманизма на многие годы затормозилось консервацией феодальных отношений, новыми религиозными запросами, возникшими на почве «рефеодализации».

В этом в высшей степени противоречивом процессе трудности усугублялись еще тем обстоятельством, что обретение себя музыкальной эстетикой Ренессанса, о котором упоминалось, знаменовало явно позднее разви-

тие периода кризиса. В качестве контраста можно назвать музыкально-эстетическую деятельность Гафори. Гафори представляет типичное явление периода расцвета Ренессанса, он был в дружеских отношениях не только с работавшим в Неаполе Тинкторисом, но и с Леонардо да Винчи во время пребывания в Милане. Мы видели, как «естественный образ» поющего человека послужил моделью для новаторской формулировки определенной закономерности ритмической расчлененности, а также ориентированной по вертикали динамической гармонии. Но несмотря на все сказанное, музыкальная теория и в этом случае не вырвалась из пелены «шифрованных» форм. Философское обоснование, как оно было намечено Леонардо в отношении изобразительных искусств, выступает для теоретика музыки Гафори в конечном счете как *terra incognita*. Поэтому необходимо найти объяснение того факта, что родственные виды искусства, находящиеся в реальной практике в неразрывном взаимодействии друг с другом, — живопись и музыка — с различной степенью быстроты достигли стадии эстетического самосознания.

Одна из важнейших причин этой неравномерности по всей видимости скрыта в мировоззренческих основах эстетики Ренессанса. В связи с Аристотелем мы уже отмечали, что мимесис в античном смысле слова вообще преследует не подражание природе, а наглядное представление о различных видах человеческого этоса. Понятый в аристотелевском смысле, следовательно, рассматривающий человека как «общественное существо» (*zoon politikon*) этос находится в специфической связи с тем, что называлось в классической античности «природа». «Итак, нравственные достоинства возникают у нас, — так звучит это положение в «Никомаховой этике» Аристотеля, — ни по принуждению природы, ни вопреки ей»²⁵.

В сущности точно так же обстоит дело и с видами этоса, которые довели над музыкальным подражанием; и в них отражалась не природная сторона человеческой сущности, не физиологическая или психическая его определенность, а специфически — с позиций наличного полисного общества — осознанные черты бытия, характерные исключительно для «общественной» сущности граждан полиса. Эстетика же Ренессанса обновляет пла-

тоновско-аристотелевскую теорию мимесиса. Но и теперь унаследованная традиция переплетается с новейшими интерпретациями и переработками, которые требуются специфическими общественными потребностями и классовыми интересами. Леонардо отчетливо идентифицирует мимесис с подражанием природе. Переистолкование античности не вызывает сомнения. Аристотель выдвигал принципиально иного смысла требования к единому искусству и его разновидностям в связи с подражанием.

В то же время очевидно, что эпоха Ренессанса не могла не осознавать этой молчаливой корректуры. Принцип подражания природе решительно направлен именно против феодального средневековья и трансцендентальной жизненной ориентации последнего, против религиозного понимания жизни и искусства — по меньшей мере на прогрессивной стадии развития буржуазной эстетики. Природа здесь не просто независимая от человеческого бытия среда, она не некая чуждая конечной цели человеческой жизни область, безразличная или враждебная, с точки зрения человеческого счастья, «святости», — каковой она виделась в средние века. Альберти и Леонардо, автор учения о перспективе, понимают природу, как родную мать, как родной дом для ее детей — людей, равным образом связанных страданиями и друг с другом и с матерью-природой, как плодотворную почву посюстороннего расцвета личности. Альберти посвятил специальные работы исследованию вопроса, каким образом может быть согласована с природой деятельность индивида — иначе говоря, внутренняя данность с внешними обстоятельствами. «Внешнее» ни в коем случае не обособлено от «внутреннего». Поэтому то, что картина выражает также чувственную реакцию представленного в реальном пространстве образа и что, к примеру, Вазари оценивал как великое достижение искусства Джотто, ни в коей мере не сковывает принцип подражания природе²⁶, и поэтому Леонардо, подчеркивающий необходимость подражания природе, мог заявить: «Хороший художник должен изображать два главных предмета, а именно: человека и устремления своей души»²⁷.

Леонардо, судя по всему, понимает представляемый изобразительным искусством мимесис так же, как и Аристотель, который, как известно, считал, что пластика

подражает лишь косвенно, так как при помощи положения тела, выражения лица и жестов она оценивает виды этоса, которые в музыкальных гармониях, напротив, отражаются непосредственно. По-видимому, Леонардо указывает на такое же посредничество: «Первое (а именно изображение человеческой фигуры) — легче, второе — сложнее (т. е. душевные состояния человека), ибо последнее должно выражаться через жесты и движения членов тела»²⁸. Хорошо известно, каким профессионально совершенным мастером был Леонардо-художник и в сфере реализации сложнейших требований, выдвигаемых им же самим. Вспомним о подражании природе в «Тайной вечере», о дифференцированном (и можно сказать, схваченном в их гомофонном многоголосии) изображении находящихся в состоянии аффекта отдельных фигур, или вспомним об улыбке Моны Лизы, которая — согласно мемуарам — была навеяна глубинной музыкой настроения натурщицы, скорбящей о своем ребенке.

Но и в этой связи идентичность теории подражания и аристотелевского принципа мимесиса — лишь видимость, хотя эта видимость не затрагивает никаких существенных черт реализма живописи периода Ренессанса. Расхождение становится тотчас ясным, если вспомнить о том, что Леонардо распределяет отдельные виды искусства по категориям и именно в зависимости от того, насколько удастся им подражание природе. Согласно этому критерию живопись помещена на высшую ступень в иерархии искусств. «Живопись служит более благородному чувству, нежели поэзия, и представляет свершения природы с большей истинностью, нежели поэт... Стало быть, подражание природным вещам, состоя фактически из истинных образов видимости, является более благородным делом, чем подражание людским делам и речам»²⁹. Здесь проявилась та «естественная» теория отражения, которая, собственно, обобщает первоначальную оптическую роль зеркала; сколько бы ни обращался художник к зеркалу, контролируя, соответствуют ли друг другу предмет и художественный образ, даже истинно высокохудожественное произведение не может быть ничем иным, как визуально ясным зеркалом мира, природы. Именно поэтому в соревновании поэта и художника богаче победами последний; ибо «художник следует совершенно одному ...не-

посредственному подражанию самим природным вещам»³⁰. Аристотель же рассматривал эту непосредственность как привилегию *Musiké*.

Но «натуралистические» интерпретации теории отражения представляют лишь момент в эстетике Ренессанса. Альберти в своей работе «*Della Pittura*» (1435 год) еще рассматривает риторику Цицерона как теоретическую модель искусства. В соответствии с его взглядами задача художника принципиально та же, что и у оратора: «обоожествление и убеждение» рассматриваемого. Служат этой задаче также изобразительные средства: раскрытие чувств через движения, выражения лица и так далее, и изображение окружения через композицию перспективы. На такой основе законы перспективы нацелены не в сторону натуралистического отражения — они полезны, так сказать, квази-риторической цели любого искусства эстетического наслаждения и «убеждению» воспринимающего, управлению или влиянию на него, осуществляемых посредством реализации содержания.

Визуально контролируемое совпадение или соответствие предмета и художественного изображения у Леонардо не есть единственный критерий для размещения в табели о рангах произведений различных видов искусства. Как представитель типичного ренессансного понимания, он также отклоняет идентификацию природы и произведений искусства с одной точки зрения, ибо рассматривает произведение видов и ответвлений искусства как созданные человеком композиции, осознанное назначение которых — художественно воссоздаваемая активной оформляющей и конструирующей деятельностью гармония, понятая как универсальный закон природы.

Было бы крайне интересно исследовать взаимодействие между натурфилософией и эстетикой Ренессанса. Последнее даже после соответствующего анализа Дильтея³¹ большей частью не выяснено. Достаточно напомнить о неоплатонизме во Флоренции, который рассматривал космос как единство, осуществляющееся в системе переходов и стадий, и трактовал гармонию как подобие универсальному закону природы и бытия, с одной стороны, как пространственное *рядоположение* качественно равнозначных, а с другой стороны, как временное *соответствие* качественно различных частей. Едва ли вызывает сомнение тот факт, что это предпринятое по двум

направлениям определение гармонии преобразовывает как пространственно, так и структурно понятие гармонии Эриугены. Тот новый элемент, который каталитически ускоряет это преобразование на теоретическом уровне, образует момент динамической гармонии, воплощающейся во времени структуры бытия. Достижением представляется наглядная картина космического, природного и человеческого строя, в котором возможно непосредственно обозреть и пережить единство настроенных в унисон элементов.

Это понятие гармонии и эта картина мира неоплатонического происхождения, однако наполненные новым смыслом, они сделали возможным теоретическое постижение в эпоху Ренессанса специфических конструктивных законов — и среди них закона перспективы — отдельных искусств. В этом смысле говорит Альберти об архитектонике зданий, Тинкторис — о музыкальной композиции, Леонардо — о структуре картины как о современной гармонии частей, где ничего невозможно ни убавить, ни добавить. Но также нет ничего удивительного и в том, что это органическое построение посредством простого копирования непосредственно визуального вида природы невозможно осуществить. Поэтому, начиная с Альберти и кончая Леонардо, требование «природного» дополняется принципом гармонического образа.

С такого рода теоретических предпосылок, принятых в качестве основы реальной художественной практикой его времени, Леонардо рассматривает — и не без оснований — живопись как высшее искусство. Ибо это искусство в XIV—XV столетиях, в период расцвета Ренессанса, действительно обогнало своих «мусических» спутниц — музыку и поэзию — в создании последовательно антропоцентрических, очеловеченных композиций, в «подражании природе», приводящей к гармонии. В одном месте Леонардо сообщает о примечательном соревновании между поэтом и художником, в ходе которого арбитром — «праведным» — был венгерский король Матиас. Король Матиас олицетворяет здесь мудрость зрелого Ренессанса. Он отдает пальму первенства художнику и следующим образом мотивирует свое решение: «...наша душа составлена из гармонии, а она возникает лишь в момент, когда зрима или слышима пропорциональность предметов... В поэзии же при аналогичной ситуации нет

пропорциональности, скорее в ней одна часть следует за другой. Поэтому я оцениваю искусство поэзии как стоящее значительно ниже по сравнению с искусством художника, ибо поэзия не образует созвучной пропорциональности...»³². Здесь аргументирует Леонардо. Он не довольствуется установлением иерархии органов чувств и признанием за способностью видеть и в самом деле «важнейшей» для повседневной жизни, одновременно и эстетически высшей художественной значимости. Как к важнейшему аргументу в пользу рассмотрения живописи в качестве искусства, обладающего высшей ценностью, он мог апеллировать к подлинному положению дел эпохи; под острым взглядом Леонардо обнаруживается отсталость композиционного метода «искусств, взявших на вооружение время» («мусических» искусств: поэзии и музыки).

Это те мировоззренческие и связанные с неравномерностью развития искусств исторические основания, которые отвечали на вопрос, почему эстетика эпохи расцвета Ренессанса не оказывала необходимой поддержки и не предоставляла необходимых доказательств для обоснования подлинного плюрализма отдельных искусств и их принципиально эстетического равноправия. Те же самые причины усложняли самоопределение и свободное развитие специфической, философско-мировоззренчески осознанной эстетики музыки. Почти символично, что Леонардо рекомендует художнику, который стремится к строгому отражению природы, не наблюдение над обыденным человеком, который может говорить и петь; для него масштабом служит человек немой. «Человеческие фигуры должны располагаться в соответствии с тем, что они делают, таким образом, что как только ты увидишь названные положения, то поймешь, о чем они думали или говорили. Их следует хорошо изучать, когда изображаешь движения немых... И не смейся, что я предлагаю тебе немного учителя для обучения тебя искусству, при этом он и сам не знает, как это сделать. Поскольку он будет значительно лучше обучать тебя делами, чем иные — словами...»³³ Наряду с этим Леонардо не отклоняет и теоретической модели Альберти; он не оспаривает, что наблюдение за хорошим оратором, во всяком случае, может быть полезным художнику. Но в этом случае важнее не речь и интонация говорящего,

а — как и у Альберти — «убедительное» движение аутентично интерпретированного чувства, жестов и т. д.

Это — аргументация, которая поражает, хотя с точки зрения гомогенности условий живописи нельзя отказать ей в логичности. Пройдет некоторое время, прежде чем музыка сможет доказать, что в отношении гармонически соответствующего выражения чувств, человеческой природы, она находится не позади изобразительных искусств, а идет впереди любого другого искусства.

ФЛОРЕНТИЙСКАЯ CAMERATA

Прошло не очень много времени. Нам хотелось бы процитировать здесь ту часть вышедшего в 1581 г. — почти через шесть десятилетий после смерти Леонардо — трактата теоретика музыки Винченцо Галилея, в котором композиторам дается совет иного смысла, а именно: использовать в качестве фундамента теоретическую модель. «Если вы приступите к занятию трагедией или комедией, то понаблюдайте, как беседует почтенный муж со своими друзьями; какова манера его разговора, как сильно и как низко звучит его голос, с какой силой, интонацией, жестами и как быстро или медленно произносит он слова. Понаблюдайте, какое различие имеет место в случае, когда некто говорит со своим слугой и когда он же говорит с равным себе. Понаблюдайте, как он выделяет обращением одного из своих подчиненных, как он разговаривает с просителем, молящим пощады, как разговаривает апатичный или возбужденный человек, как говорит женщина, девушка, наивный ребенок, любящий, жалующийся, задиристый, напуганный и ликующий человек. Если вы хорошо понаблюдаете эти различные обстоятельства, то найдете верное выражение любой мысли, любого поступка»³⁴.

Совет Галилея точно так же опирается на развитие реальной художественной практики, как ранее рекомендации Альберти или Леонардо. Но для него человеческий масштаб определяется уже не жестами немого и т. д., а сценическим представлением, прежде всего *Commedia dell'arte*, преодолевшей танцевально-пантомимную «игру жестов» флорентийского карнавала масок, которая в Венеции — там феодально-католический

гнет временно был ослаблен — в 60-е годы XV столетия пережила свой расцвет; естественно, Галилей знал это сценическое искусство, народное по происхождению, однако исполняемое профессиональными артистами. В *commedia dell' arte* сформировался специфический метод типизации драматических образов: образ характеризовался, с одной стороны, через стереотипность маски, с другой стороны, стереотипным тембром голоса. Мимическая деятельность и в этом случае была, как и в античности, исходным пунктом осознания главных эстетических принципов характера музыкального мимесиса. Таким образом, Галилей открывает новую главу в истории эстетики Ренессанса. Признавая раскрывающую аффекты и типизирующую функцию человеческого голоса, он одновременно объявляет необходимость возрождения античного музыкально-эстетического наследия. Новая музыка именно потому могла считаться равноправным партнером остальных искусств, что она «подражает»; на основе «наблюдений» типичной человеческой речи она оказалась способной к художественному отражению специфического мира чувств человека. Вновь возрожденный Галилеем принцип мимесиса стал большим достижением музыкально-эстетического мышления эпохи Ренессанса.

Мы вновь подчеркиваем: и теперь вопрос о связи теории с практикой остается нерешенным. Открытие Галилея было бы немыслимо без быстро развивающегося в XV столетии итальянского гомофонного многоголосия. В предшествующих разделах мы уже указывали на гомофонно ориентированную вокальную обработку фроттолы. Изменение четырехголосной структуры, вследствие которого высокий голос приобрел ведущую роль и хоровое произведение приблизилось к сольному исполнению, связано, естественно, с гражданским характером поэтического текста и способом музыкальной обработки, который стремится к осмысленному выражению данного в тексте содержания. В XVI столетии тенденция подобного очеловечивания полифонии становится все отчетливее. Катализатором антропоцентризма формы выступает теперь уже композиция мадригала, которая с большой точностью подчеркивает выбранный текст.

Основатель первой школы мадригала, фламандец Адриан Виллаэрт, связывал еще итальянские формы

мелодий и музыкальной тектоники с нидерландским контрапунктом. Его ученики во главе с Киприано де Ро-ре развили далее новую гомофонию, таящуюся в мадригальной гармонии, обогатив ее хроматикой. Свершение дела поколения было осуществлено затем после 1575 года и представлено такими именами, как Маренцио, Джезуальдо и юный Монтеверди. У них мадригал приближается к инструментально сопровождаемому сольному пению и завоевывает ведущую роль в гражданской сценической игре и в новом виде искусства XVII столетия — опере.

Теория и теперь выступает в роли верного хроникера такого рода развивающейся далее гуманизации полифонических форм. Когда монах Гульельми примерно в 1480 году учил тому, как следует писать «верные» басовые голоса, когда в первые годы XV столетия венецианец Пьетро Арон критиковал принцип полифонического голосового сопровождения и стремился «сделать разумной» полифонию посредством гармонических аккордов мышления, музыкальная теория фиксировала тем самым в письменном виде историю музыкальной практики.

«Важнейший» раздел в этой хронике составляет, безусловно, теоретическое наследие Джозеффо Царлино. Его связь с современной музыкальной практикой совершенно очевидна. Он начал свою деятельность как ученик Виллаэрта; и в сопоставлении воспринятых от Виллаэрта традиций нидерландской полифонии с современной итальянской практикой он и теоретически обнаруживает произрастающие из контрапункта основы современной гармоникки. Не без оснований Риман считает Царлино отцом современной теории музыки³⁵. Благодаря открытию двойственной природы гармонического строя он подготовил выдающееся музыкально-теоретическое достижение XVI столетия. Его учение о гармонии объявляло органической частью трезвучия терцию, рассматриваемую начиная с Рамиса де Пареха как консонанс, и, обращаясь к древнему пифагорейскому учению о пропорциях, объявляло, что «членящая» квинту терция не является результатом ни «гармонического», ни «арифметического» деления. Отсюда начинается различие двух основных категорий гармоническо-аккордного мышления: различие мажорной и минорной терции и связанного с ним мажорного и минорного аккордов.

Пуповина детства полифонии была таким образом обрезана развитой Царлино тональной логикой, мажорно-минорной тональностью, в которой, правда, еще некоторый период, вплоть до симметричного членения синтонической коммы и введения равномерной темперации будут чувствоваться следы прежней модальности, однако определяющая структура возвещала уже приход квинтово-октавной центрической системы, в которой мажорный и минорный аккорды обозначали основные гармонии.

Эпохальное открытие Царлино возвысило современную ему итальянскую практику, прежде всего гармоническую, — контролируемую вертикальную полифонию первой венецианской школы Виллаэрта, на ступень музыкально-теоретического обобщения. Примечательно, что в это же время у Царлино имеют место и определенные элементы специфического музыкально-эстетического мышления. Без сомнения, важной принципиально-эстетической предпосылкой мажорно-минорных отношений была критика — в духе Аристотеля — «создаваемой для глаз» музыки великих голландцев, которую Царлино осуществлял, опираясь на слышимую, чувственно воспринимаемую и доставляющую наслаждение музыку. Кроме этого наблюдаемого и у Тинкториса хода рассуждений, Царлино оказался все же не способным осмыслить мировоззренчески свои открытия, связанные с основами современного учения о гармонии.

Эту работу эстетического обобщения оставила за собой флорентийская Камерата, которая как бы одним прыжком наверстала существовавшее до сих пор отставание теории: в итоге Камерата наметила также путь в будущее, сумев дать современности ориентиры и программу. Дальнейшее развитие практики оправдало теорию в обоих отношениях. Теперь музыкальные трактаты непосредственно подготавливали будущее; новая эстетика черед Монтеверди доказала свою правоту в монодическом стиле и в опере.

Как всегда бывает при крутых поворотах и в истории культуры, и на этот раз явно проявилось страстное желание к разрыву с прошлым. Авторы музыки Камераты — начиная с Винченцо Галилея и вплоть до Джованни Дони — оставили после себя теоретические работы, которые в своей полемической страстности могут быть сравнимы только с современной дискуссионной

литературой. Как у великих реформаторов, здесь также нет недостатка в примечательных разрывах, сгущающихся до патетического звучания аффектах, воинственных заявлениях мастера и противостоящих ему учеников.

Нам хотелось обратить внимание лишь на один типичный пример. Граф Барди, создавший первый центр Камераты, рекомендовал Винченцо Галилею поехать в Венецию и получить систематическое музыкально-теоретическое образование у Царлино. Однако по возвращении во Флоренцию Галилей в трактате, озаглавленном «Диалог», а позже «Несогласие» (*Discorso*), вышедшем в 80-е годы, представил свидетельства страстного разрыва с Царлино. Это ни в коем случае не было проявлением неблагодарности ученика. Галилей познакомился в Венеции с великими достижениями двух венецианских поколений — развившимся одноголосным мадригалом и инструментальной культурой монодийного характера Андреа и Джованни Габриэли; композиции для сольного пения с сопровождением на лютне показывают, что и его собственный стиль созрел под влиянием венецианской школы Киприано де Роре. Вместе с тем дальнейшее отношение Галилея к своему учителю не столь уже неожиданно, ибо Царлино, как мы видели, остановился на исходных позициях виллаэртзовских начинаний венецианской школы. Из ответа Царлино на «Диалог» Галилея в произведении «*Sopplimenti musicali*» (1588) следует, что учитель и ученик в равной мере отклоняют «предназначенную для глаз» сложность нидерландской полифонии. То, что у Царлино было хотя и существенной, но в смысле всеобщности системы философски не до конца осмысленной точкой зрения, впервые превращается у Галилея в центр интереса: у него не только нидерландская полифония, но любой вид полифонии, в общем, следовательно, и контрапункт, расценивается как «готическое варварство», калечащая текст спекулятивная нотная конструкция, с которой следует обращаться как с озвученным врагом музыки, выражающей гуманные чувства и стремящейся к осмыслению текста.

Упрочению галилеевской точки зрения способствовало также и специфически теоретическое влияние. После завершения своего образования в Венеции Галилей уехал — вновь побуждаемый Джованни Барди — в Рим,

чтобы продолжить свое музыкально-теоретическое образование у Джироламо Меи, известного гуманиста. Основной заслугой Меи было филологически профессиональное изучение античных музыкально-теоретических работ. Результат названного исследования помог ему опротестовать то защищаемое в раннем гуманизме и жившее еще и у Гафори убеждение, что античной музыке будто бы была известна полифония. В противоположность этому Меи подчеркивал, что греческая музыка своим столь часто восхваляемым в античных работах этико-эстетическим действием обязана именно монодическому характеру. Таким образом, исследование античной эстетики музыки получало совершенно новую основу. Мы, правда, видели, что средневековое понимание музыки не смогло освободиться от избранных и оформленных в соответствии с известными мировоззренческими потребностями элементов античной музыкально-философской системы. Разрабатываемая Меи гуманистическая концепция, напротив, с прагматической сознательностью стремилась к возможно более аутентичному возрождению античной музыкальной практики. Во всяком случае, Меи способствовал нашему знакомству с опубликованными Галилеем гимнами Мезомеда.

Под общим воздействием этих практического и теоретического импульсов Галилей строил свою эстетику музыки, которая была возвышена Флорентийской камератой до значения программы. Его известное главное произведение «*Dialogo... della musica antica et della moderna*» (1581) представляет подобие платоновского диалога, участники которого — Барди и Строцци — исходят из различия между античным и «современным», т. е. готическим, а точнее, защищающим полифонию, музыкальным воззрением. Основу различия составляет хорошо известный платоновский тезис об этической эффективности музыки, согласно которому служащая наслаждению музыка противопоставляется идеально содержательной. Опираясь на этот критерий, Галилей провозглашает, что «полифония с самого начала есть вырождение». «Из всего того, что мне удалось собрать, я убедился в том, что современная манера совместного пения различных мелодий существует самое большее 150 лет, хотя мне неизвестно, может ли совместная практика сослаться на пример, который был бы так

стар. В противовес этому античная музыка у греков и римлян цвела столетиями, она постоянно пользовалась поддержкой знающих, образованных людей. Несмотря на все свое преимущество, современная музыка не обнаруживает даже незначительных признаков того, что она свершила бы все то, что в свое время свершила античная музыка. Таким образом, наша современная музыка не располагает — ни в силу своей новизны, ни в силу своего преимущества — такой силой, чтобы быть в состоянии оказать располагающее к нравственности, исключительно облагораживающее и доставляющее наслаждение воздействие, как это делала древняя музыка. Отметим тот факт... что мы побуждаем большие и благородные умы, чтобы они проявили заботу об этом благородном искусстве и возродили его начальное, счастливое состояние. Единственной целью контрапунктистов на сегодня является доставление удовольствия слуху, если это вообще может быть названо удовольствием; в противоположность этому античная музыка стремилась к тому, чтобы пробудить у слушателя такие же чувства, какие переживал автор. Благороднейшей и наиболее существенной частью музыки было выражаемое через текст содержание идеи, а не пропорция отдельных частей, как это обычно считают сторонники современной практики»³⁶.

На первый взгляд, не столь уж понятно, каким образом контрапункт и вообще полифония, представляющая в сравнении с новым сольным мадригалом консервативную, моральную строгость, могла превратиться в прототип «новой» музыки, доставляющей чисто чувственное наслаждение. Дать убедительный ответ на этот вопрос только на основе истории стиля невозможно. Решение проблемы предполагает знание мировоззренческих основ техники. В этой связи ни на мгновение не может возникнуть сомнения в том, что Галилей, отказавшись от полифонически-контрапунктической практики, отбросил и этические основы последней, ибо он отклонял любого рода религиозно-гетерономную скованность человеческой свободы. Как представитель гуманизма итальянского Ренессанса, он выступал если не на основе философско-теоретического, то все же на основе «практического» атеизма; он защищал содержащуюся в новой этике автономность достоинства человеческой личности.

Поэтому антропоцентризм музыкальных форм был у него не только инстинктивно выражающимся принципом формы, но и мировоззренческим лейтмотивом, который определял до мельчайших деталей эстетическую теорию и основанную на ней музыкальную ориентацию. Галилей и Камерата осуждали контрапункт, исходя из тех же самых мировоззренчески-эстетических позиций, как и отвергающие «грубую готическую манеру» и требующие возрождения античности теоретики Ренессанса — от Петрарки до Вазари. Даже в 30—40-е годы XVII столетия Джованни Батиста Дони еще приводит следующие аргументы: «Искусство контрапункта возникло в грубые времена, у нидерландцев, которые, были лишены хорошего образования и уже такими своими ужасными деятелями, как Обрехт, Окегем и др., обнаружили свое варварство. Все искусство когда-нибудь будет погублено бешенством варваров, заполняющих и опустошающих Италию; вместо прекрасных, благородных, красиво оформленных архитектурных сооружений древнего Рима они насаждают свои «готические» постройки — кроме Филиппо Брунеллески, использовавшего подлинный способ строительства греков и римлян вместо этой глупой немецкой манеры, и Джотто, возродившего точно так же совсем забытую живопись. Теперь музыка переживает подобное, хотя и запоздавшее возрождение»³⁷.

Именно поэтому противоположность античного и «современного» вообще не означало здесь никакого пессимистического отказа от современности. Видимо, написанное до 1590 года произведение Барди «Discorso» обнаруживало и внутри современной ему музыки галилеевское историческое противоречие: оба полюса представлены здесь, с одной стороны, контрапунктом, с другой — «искусством настоящего пения». Основу различия составляет платоновского типа концепция, в соответствии с которой контрапункт — тело музыки, но душой ее может быть только текст. Поэтому Барди дает следующий совет музыканту Камераты (как рекомендация Каччини): «Он должен при сочинительстве следить за тем, чтобы верно передавать в музыке стихотворение, наиболее понятным образом декламировать текст и не допускать, чтобы контрапункт сбивал его на ложный путь. В той же мере как душа благороднее тела, так и текст благороднее контрапункта»³⁸.

Идеализация «монодического» стиля сочетается у теоретиков Камераты с недвусмысленной идеально-мировоззренческой тенденцией, поскольку она соотнесена со свободно декларируемым, выдвигающим содержание аффектов подчеркиванием гуманистической логики, провозглашенной Петраркой. Ибо когда Каччини — уже в связи с предложением Барди — объявляет, что из разговоров, имевших место в дружеском кругу Камераты, он «почерпнул намного больше, чем за тридцать лет обучения контрапункту»³⁹, то он хотел бы надеяться, что «растерзанность» поэзии в полифонических композициях нейтрализуется этическим воздействием музыки, понятым в платоновском смысле. Но с точки зрения композиционной техники он все же преувеличивал. Ибо это «благородно медлительное» оттеснение пения в духе Кастильоне, «sprezzatura del canto», как и тот «stilo affettuoso», который провозглашался в знаменитом предисловии «Nuove musiche» и был воплощен в опубликованном томе избранных арий и мадригалов, в основе было не чем иным, как совершенно новым делом без всякой предыстории, отсутствующим даже в деятельности Каччини. В разработке стиля, наполненного благородным страданием и провозглашавшего совпадение с характером текста, принимало участие все поколение композиторов, начиная с Киприано де Роре и вплоть до Джакомо Пери и Каччини. Однако Каччини ни в коем случае не преувеличивал с мировоззренческой и эстетической точки зрения. Камерата и в самом деле помогла ему и остальным флорентийским композиторам рубежа столетий в теоретическом осмыслении процесса очеловечивания музыкальной практики и ускорении тем самым прогресса.

Наконец, эстетика музыки Галилея выполнила ту же социально-идеологическую функцию — на это мы указывали выше, — что и гуманизм Ренессанса в целом: она была органической частью развивающейся итальянской буржуазии.

Маркс первым дал научное освещение новому буржуазному культу античности, следующим образом оценивая необходимый с точки зрения мировой истории самообман рвущейся к политической власти буржуазии: «И как раз тогда, когда люди как будто только тем и заняты, что переделывают себя и окружающее и созда-

ют нечто еще небывалое, как раз в такие эпохи революционных кризисов они боязливо прибегают к заклинаниям, вызывая к себе на помощь духов прошлого, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюмы, чтобы в этом освященном древностью наряде и этим заимствованным языком разыграть новую сцену всемирной истории»⁴⁰. Эти всемирно исторические духовные устремления имели с классовой точки зрения совершенно определенное содержание и смысл. «Однако как ни мало героического в буржуазном обществе, но и для его утверждения понадобились героизм, самопожертвование, террор, гражданская война и битва народов. Гладиаторы буржуазного общества увидели свои идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии» в классически строгих традициях Римской республики»⁴¹.

Тот же самый героический самообман характерен и для эстетиков музыки итальянского Ренессанса, вызвавших дух безвозвратно канувшей в прошлое древнегреческой музыки. Почти символичен следующий факт: ни Меи, ни Галилей не смогли разгадать загадку гимнов Месомеда; основы древнегреческого нотного письма были им неизвестны⁴². Ссылка на практику греческой музыки была поэтому во всем движении Камераты лишь историческим «покрывалом», под которым они «прятали собственное буржуазно-ограниченное содержание» своей борьбы, окутанной героическим самообманом — идеал инструментального одноголосия, противопоставленного контрапункту. Наконец, и в полифонии, «терзающей» текст, нет недостатка в выражении внутренней сути; тот же аффективный стиль, утверждения которого ждало новое направление от оживления античного одноголосия, исторически был не по эту, а по ту сторону практики контрапункта, поэтому он нес в себе не аффект в античном смысле, а вызываемое современной внутренней сущностью новое чувство и страдание. Взывание к духу античного одноголосия было лишь предлогом для дискредитации всякой полифонии, из которой собственно выросло и которую переросло гомофонное многоголосие нового типа — после того как полифонической обработки

текста и голоса оказалось уже недостаточно, чтобы музыка могла выражать субъективную внутреннюю сущность, а именно: полностью расцветшую в посюсторонности личность, чтобы индивидуум смог стать субъектом — в смысле ранее сказанного — и соответствовать его определениям.

Иными словами, взывание к духу античности служит не «древнему», а радикально новому самообретению расцветшей буржуазной музыкальной культуры, действительному и осознанному удовлетворению новых общественно-духовных потребностей. На этот идеологический характер обращения к античности откровенно указывал композитор первой оперы «Дафна» (1594) Джакомо Пери. После характеристики стиля представления древнегреческой трагедии, который, согласно античным авторам музыки, был чем-то средним между речью и пением, как идеального для музыкальной драмы Пери следующим образом подводит итог своим рассуждениям: «Я не смог бы утверждать с уверенностью, что это был будто бы стиль пения греков и римлян, но я верю, что наша манера может быть лишь такой, которая соответствует особенностям выражения нашего языка»⁴³. И в самом деле, при рождении нового стиля дух «старого» был полезен, под новым же стилем новая музыкальная практика, развивающаяся в соответствии с возникшими общественными притязаниями и потребностями, напротив, достаточно ломала себе голову. Не без основания ссылается Пери на своеобразие национального языка, реабилитированного гуманистами и поднятого новой поэзией до художественного уровня. Тот факт, что за основу принят национальный язык, сам по себе указывает на связь между мировоззренческой и музыкальной проблематикой, на взаимодействие общественных потребностей и художественного развития. Вследствие этого заклинание духа античности служило тому, чтобы в идеологической форме осознать содержание и тенденцию развития практики, которая прошла путь от полифонического пения а cappella к сентиментальности гомофонной декламации, от палестриновского *stile osservato* к *stile rappresentativo* Монтеверди.

Последнее объясняет и самостоятельный подход к пониманию и истолкованию отдельных элементов традиции,

в которой флорентийские теоретики среди разных пластов избрали — соответственно новым общественным потребностям — античную музыкально-эстетическую традицию. Также уже цитированная и свойственная всей Камерате точка зрения, что стихотворный текст является душой музыкального произведения, который оформляется затем в подлинных композициях, представляет положение, сформулированное еще в духе неоплатоновской академии. Она напоминает нам о Платоне, обосновывавшем примат поэтического слова. Галилей также использует платоновский аргумент, когда противопоставляет этическую эффективность «старого» одноголосия «современной» полифонии, пренебрегающей «музыкой наслаждения». И при «утверждении» сопровождения на лютне можно сослаться на «разрешение» Платона, допускавшего в идеальном государстве игру на кифаре. Одновременно молчаливо корректируется известная ограниченность платоновской эстетики и незаметно в понятие этической действенности вводятся существенные черты аристотелевского катарсиса. Эти явления можно было наблюдать уже у Галилея, обновляющего теорию мимесиса, они очевидны также у Монтеверди; его основное положение, что язык — господин, а не слуга гармонии, берет начало в теории Платона, но в данном случае это положение излагает важнейший принцип «переложения на музыку» запрещенной у Платона трагедии, новой музыкальной драмы.

Вне всякого сомнения, новый стиль, *stile rappresentativo* претендует на определяющую роль в опере — новом виде искусства, подготовленного композиторами Камераты. Опера возникла на рубеже столетий и в результате необыкновенно быстрого расцвета через одно-два десятилетия возвысилась до вида искусства, представляющего целое столетие. Не начинался ли с «Дафны» Пери типично буржуазный вид искусства? Да, начинался и на все дальнейшие времена указал исторический путь оперы к социальной проблематике расцвета, стабилизации и кризиса буржуазного общества, характерных изменений буржуазного общественного восприятия, благополучия и недовольства колеблющимся состоянием. Нынешнее изменение стиля — исторический момент развития. Героический пафос, которым были пронизаны декламации героев самых первых

флорентийских опер, рождается из мира аффектов нового человека эпохи гуманизма и Ренессанса, и его высшей характеристикой является аффект протеста против угнетающих личность сил, против судьбы. Поэтому борющиеся за человеческую всеобщность герои обряжаются в маску Орфея, Ариадны, Улисса, Поппеи. «Буржуазно-ограниченное содержание» смогло возвыситься в такой форме до вершин значительной общественной трагедии. Таким образом, девиз обновления античности представлял неразрывную гармонию музыкальной теории и практики; в этом историческом моменте нашли друг друга занимающиеся разработкой нового вида искусства музыканты и эстетики музыки.

Это была продуктивная, прогрессивная, эпохальная встреча; без этого вряд ли смогло осуществиться дело всей жизни Монтеверди, это утверждающееся с большими отклонениями переплетение стилевых тенденций «Ренессанса» и «барокко». Драматическая музыка, созданная Монтеверди в момент становления и развития его творчества, от оперы «Орфей» (1607) и до «Коронации Поппеи» (1642), воплотила в жизнь действенные вплоть до наших дней волнующей художественной силой мировоззренческие и стилистические идеи гуманистической эстетики Камераты.

Кажется, что первый творящий эпоху мастер музыкальной драмы вполне осознанно разделял эстетические принципы флорентийского окружения Барди и Корси. Он также противопоставлял *prima prattica* полифонической конструкции продукт творческой личности нового типа, монодию с инструментальным сопровождением, эту *seconda prattica*; он также объявлял себя сопричастным — апеллируя к античности — идее драматической правды жизни («язык должен быть господином над гармонией, а не ее слугой»), он также обосновывал примат драматического текста для мелодии («это та практика, которая стремится к совершенству мелодии, т. е. рассматривает гармонию не как главнокомандующего, а как подчиненного; та практика, которая делает текст господином мелодии») ⁴⁵. И он благодаря Царлино решил проблемы консонанса, поскольку принцип понимания консонанса выступает у него как «дело вкуса», «требование текста», «необходимость развития чувства» ⁴⁶. Легко установить, что *ars poetica* Монтеверди

самым тесным образом связана с философско-мировоззренческой проблематикой Ренессанса. Его идеал стиля едва ли может быть отнесен только к стилю; согласно его мнению, новая практика, *seconda prattica*, опирается «на фундамент истины»⁴⁷. Само собой разумеется, что не разделяющий принципов стиля Монтеверди теоретик контрапункта Артузи защищал не только полифоническую практику *prima prattica*, но и исходные эстетические основы этой практики; отсюда негодование, с которым контрапунктисты, теперь уже безнадежно консервативные, высказывают свое суждение о святотатстве новейших монодистов: «Великие ученые прошлого упорядочили все искусства и науки и заведывали нам эти положения и предписания с тем, чтобы, пока мы не отклоняемся от названных положений, один человек понимал то, что другой говорит и делает. Именно, чтобы не сбиться с пути, мы не должны подвергать сомнению правила»⁴⁸. Это и в самом деле старая песня, в буквальном и фигуральном смысле. Теория контрапункта отвергает фактически положение, которому она обязана своим существованием, а именно переживание народных масс. И именно поэтому выступление против консерватизма Артузи означает только дискуссию в узких рамках профессиональной проблематики. То, что сказал Б. Сабольчи о стилистическом самосознании Монтеверди, может быть отнесено к пониманию музыки всей эпохи Ренессанса. «Этого художника с самого начала интересуют дела человека, его судьба среди жизненных конфликтов — человек и его творец, страдание, формирующее и возвышающее человека. Из этого вытекает все остальное, но на первом месте стоит не вопрос стиля, не проблема формы, а новейшая гражданская, следовательно, общественная проблематика музыки»⁴⁹.

Это делает излишним детальное рассмотрение эстетически-исторического значения Камераты. Флорентийская группа подготовила выдающиеся эстетические достижения ренессансного понимания музыки, и поэтому представляет интерес его дальнейшая судьба в так называемый «период барокко». Ответ поначалу удивляет. После того как зародившаяся в 1600 г. опера вступила на путь завоевания мирового господства, теория, служащая ее основой, пришла в упадок и после непробуд-

ного сна, длящегося в течение полутора столетий, была разбужена к новой жизни в оперной эстетике Глюка и французских энциклопедистов. Чем вызваны подобные отклонения эстетического сознания? Легко их объяснить тем, что и здесь мы имеем дело с последствиями неравномерного развития. Мы уже указывали на специфически общественные основания «периода барокко» — этап рефеодализации, значительно усложненный иностранным угнетением, когда вследствие оживления религиозных запросов расцветшее в эпоху Ренессанса искусство и только что развившаяся до мировоззренческого самосознания буржуазная культура вступили в период кризиса. Эти полтора столетия, естественно, мало способствовали открытиям и дальнейшему развитию свободного эстетического мышления. Поэтому можно, видимо, указать лишь на самую общую общественную проблематику культуры эпохи, принимая при этом во внимание факт особого положения музыки и музыкальной теории.

Прежде всего необходимо отметить, что, как уже упоминалось, расцвет ренессансной эстетики музыки, движение Камераты, представляет в итальянском Ренессансе позднее явление, ответвление кризисной эпохи «маньеризма», и что творчество Монтеверди, утверждающее с точки зрения искусства теорию произведения, возникло в первой половине предпочитающего стиль барокко XVII столетия, в период крушения и упадка итальянских городов-государств. Этот факт сам по себе объясняет атмосферу изоляции, в которой осуществлялась деятельность флорентийской группы Камераты и которая порождает у историков этой эпохи впечатление аристократической замкнутости, хотя как композиторы Камераты, так и служивший в должности композитора при дворах знати Монтеверди выражали в своих произведениях и теоретических работах мировоззрение прогрессивного этапа развития буржуазии. Но блеск этого мировоззрения вскоре поблек из-за противоречий, которые развивались на почве кризисной эпохи.

Вспомним слова дискутирующего с Царлино Галилея: «Благороднейшей и существеннейшей частью музыки является выражаемое текстом содержание идей»⁵⁰. Мы знаем, что подобная теория возникла на основе гуманистических представлений о мире эпохи Ренессанса и связана с требованием к музыке выражать содержание

чувств человека. Продолжение галилеевской аргументации наводит, однако, на размышление. Она такова, что сторонников «современной» (т. е. полифонической) практики судят за то, что они рассматривают в качестве эстетической сущности музыки не стихотворный текст или получаемое благодаря ему идеальное содержание, а «пропорции отдельных частей», размер⁵¹. Само собой разумеется, что упрек в первую очередь адресован теоретикам, пифагоризирующим в духе Царлино. А ведь категорическое неприятие принципа меры, композиционной пропорциональности означает также, что понятие красоты теперь связано не с понятием меры — как у Альберти или Леонардо, — а со свободным развитием и изображением выражающейся в лирическом тексте внутренней сущности.

Этот новый идеал рожден не флорентийским цветком; он вывезен из Венеции мадригалистом, бывшим учеником Царлино, Галилеем, так же как и рекомендация коллегам-композиторам использовать наблюдения над типичным голосоведением, интонацией в венецианской *commedia dell'arte*. И в самом деле, Венеция — впрочем, единственный итальянский государство-город, который смог сохранить свою независимость, — в последние десятилетия XV столетия содействуют упрочению музыкального сознания в двух отношениях: всегда «чрезмерным» цветовым и световым насыщением своей живописи, ее бессюжетной, «музыкальной» атмосферой (вспомним настроение погруженности в себя, которое ощущается уже в отдельных картинах Беллини и Джорджоне, и достигает своей вершины у великих маньеристов) и сценическими типами *commedia dell'arte*, где личности, скрытые за масками, все больше интерпретируются через интонации речи (напомним о модели «немного» Леонардо или об идеях Галилея, настаивавшего на значении типичных интонаций). Оба явления связаны друг с другом; они указывают новый путь самовыражения личности, а именно тот, что информация последовательно концентрируется на обнаружении внутренней сущности, которая в поэтически музыкальной форме может быть воплощена всесторонне, более всесторонне, чем в художественных произведениях периода расцвета, благоприятствующего пластическому изображению личности.

А. Геллер, анализируя идеал человека в эпоху Ренессанса, убедительным образом связывает направление, атакующее маньеризм, со спецификой венецианского развития (в итоге с тем фактом, что в Венеции ведущая роль выпала на долю торгового капитала, а не промышленно-денежного, занимавшего ключевые позиции в развитии Флоренции). Исходя из этого, А. Геллер полагает, что развитие венецианского изобразительного искусства склоняется в сторону субъективности — к изображению неразрешимых конфликтов — и в конце концов в эпоху расцвета была разрушена гармония искусств. Эту же тенденцию можно наблюдать и в процессе развития венецианского искусства XV и XVI столетий. Достаточно напомнить об экспрессивности мелодики у великих теоретиков мадригала или о богатстве красок инструментального стиля Андреа и Джованни Габриэли.

Имея это в виду, нет сомнения в том, что совпадение практики и теории было лишь временным интермеццо, что эстетическое сознание не могло во всех своих деталях следовать за процессом развития реальной практики в сфере музыки, за смещением акцентов и изменением значения эстетической меры.

Именно у Монтеверди бросается в глаза такого рода бессилие теории. Известно, что этот создавший эпоху гений музыкальной драмы в написанной по Тассо опере «Танкред и Клоринда» использует для убедительного изображения трагического поединка обоих любящих tremolo струнных: с тех пор этот «возбужденный стиль» превратился в средство выражения высшего накала драматических страстей, крайнего напряжения страданий. Но Монтеверди хотел также и теоретически обосновать роль *stilo concitato* в выражении драматических страстей. Однако как только в предисловии своей 8-й книги мадригалов он, ссылаясь на Платона, выдвинул требование, чтобы наряду с «индифферентным» и «печальным стилем» (*stilo temperato* и *stilo molle*) получил право гражданства и страстный стиль, установление своеобразия и эстетическое обобщение новых явлений стало скорее мешать, чем содействовать. Ведь *stilo concitato* создавал принцип музыкального воплощения надорванной духовности, чего ни Платон, ни античная эстетика, идеализировавшая меру, не знали. С точки

зрения истории музыки здесь впервые стало известно, что новый вид оперного искусства, подготовленный Камератой, рожден не из духа античной трагедии, а из духа новейшей духовности, и именно в момент, когда с величайшим успехом начала распространяться музыка, представляющая для выражения новое содержание эпохи и прежде всего глубокий внутренний мир погруженной в себя личности. Для доказательства позволим себе привести лишь один пример. Вследствие крайнего переживания страданий, столкновения понятий в античном смысле гармонических соизмерений опера Монтеверди «Коронация Поппеи» приобрела напряженность тематически содержательную и композиционно-техническую. Этот путь приводит, хотя и не прямо, к вагнеровскому «Тристану».

Но историческое значение Монтеверди состоит в том, что он смог создать в этой музыкальной среде свободного переживания духовности драму, в которой вулканическое извержение «безмерности» — реалистическим и гуманистическим художественным сознанием, эстетической мерой, воплощающей человеческий тип одновременно в большом многообразии чувств, — с железной дисциплиной было превращено в зеркало всеобщности жизни. Но эстетическое сознание беспомощно остановилось перед теоретически и исторически в равной мере продуманным обобщением представления о действительности, по-новому заявляющем о себе в новом музыкальном искусстве. Таким образом, эстетика музыки эпохи Ренессанса оказывается слишком слабой как для соответствующего своему времени обновления теории мимесиса, так и для построения единой теории подобного типа.

При этом, естественно, играла роль и спорность философского обоснования. Мы уже упоминали, что флорентийские мастера музыки вместо схоластически истолкованного Аристотеля включили в свою теорию неоплатонизм, который был обновлен и переосмыслен сообразно с новыми социальными и идеологическими потребностями. Итак, названная философия музыки парадоксальным образом превратилась в наиважнейшую теоретическую модель и исторического провозвестника реалистической оперной эстетики, которая представляла в сравнении с пониманием искусства у Аристотеля менее развитую фазу античной эстетики. В этом месте нам хотелось бы ука-

зять лишь на ядро концепции Аристотеля, на теорию мимесиса. Как бы ни было велико с точки зрения развития монодии значение возрождения платоновской интерпретации отношений текста и мелодии, осознанному теоретико-познавательному решению проблемы мешало то обстоятельство, что в целом главные аристотелевские тезисы не принимались в расчет.

Примечательно, что подлинное признание принцип музыкального подражания получил лишь у Галилея, в ранний период Камераты. Однако он осуществлялся тогда как указующее на отдаленное будущее новшество, в форме реалистической интонационной теории. Галилей в значительной мере преодолел здесь платоновский уровень. Ибо, считая руководящим принципом монодического оформления мелодии манеру разговора лиц, принадлежащих разным общественным классам и слоям, он защищал здесь именно то, что Платон наиболее строго запрещал, а именно: мимически-миметическое оформление, перенесенное в мир чувств «чужого» — принадлежащего другому слою — человека, формирование «чужой» человеческой судьбы. Вряд ли случайно то обстоятельство, что выступивший против галилеевской работы «Dialogo» Царлино именно по этому поводу высказал энергичный протест консерваторов. «Он хочет представить нам подражание таким образом, — писал Царлино в своем трактате, направленном против бывшего ученика, — будто бы для него наблюдение артиста столь дорого, что мы сами превратились в комедиантов. Но что же общего имеет композитор с теми, кто декламирует трагедию, комедию? Последнее есть важнейшее дело чтеца, а не композитора»⁵². Без сомнения, возражение Царлино полностью опирается на платоновские предпосылки. Конечными же гносеологическими положениями интонационной теории Галилея является аристотелевская концепция мимически-миметической деятельности, хотя бывший ученик Царлино, Галилей, использует и платоновские контраргументы.

Однако же характерно, что после смерти Галилея (1591) и после переселения Барди в Рим (1592) в новой Камерате Корси никто, разумеется исключая Пери, не подхватил оброненную нить, хотя именно в этот период интерес круга друзей был направлен на проблематику эстетики оперы. Совет Галилея интересовал еще Пери;

он рассматривал интонацию языка как основу структуры мелодии: «Я знаю, что в нашем языке имеются слова, на интонации которых могут быть построены мелодии, затем в языке есть и такие слова, которые не могут так (т. е. мелодично) звучать, за ними следуют вновь такие, которые становятся носителями нового консонанса»⁵³. Пери признавал также и то, что передающая интонации голоса монодия не может ограничиться только одним верхним голосом, ибо выражение, аффекты, форма динамической основы гомофонной гармонии требуют наличия баса: «После того как я учел то изменение высоты звука и акценты, которые выражают нашу радость, наши страдания и прочие переживания, я оформил соответствующим образом бас...»⁵⁴

Теория следующего периода растеряла, однако, перспективные идеи об интонации. Примерно в 1640 году Дони, последний представитель этого движения, вновь обратил внимание на эстетические устремления первых теоретиков *stile rappresentativo*, среди них и Галилея; при этом особое внимание он уделяет оперной эстетике, но уже не заботится о теоретических эстетико-интонационных принципах монодического стиля. Ту же самую тенденцию можно наблюдать и у Агаццари, первого большого теоретика эпохи генерал-баса. В его трактате, вышедшем в 1670 году, ставится перед новой музыкой стилистическая задача быть наглядной и ясной в своей структуре; поэтому, в соответствии с его мнением, в инструментовке необходимо сохранять различие между голосом, ведущим мелодию, и сопровождающим инструментом. Однако внимание знаменитого мастера *basso continuo* не выходит за пределы «проблемы» цифрованного баса, систематизации его принципов. Многообещающая инициатива Камераты осталась, таким образом, без продолжения.

ЭСТЕТИКА ЭПОХИ БАРОККО

Между тем в эти годы новый вид искусства переживает триумф. Однако какой ценой досталась опере роль господствующего вида искусства в музыкальной жизни? Ее дальнейшая судьба в значительной мере была определена отношением новой публики, изменением

вкуса. В 1637 году в Венеции открывается первый публичный оперный театр; спустя несколько лет в музыкальных центрах Италии уже регулярно давались представления за входную плату. Перед нами, таким образом, зародыш типичной основной формы музыкальной жизни буржуазного общества — музыкальный товар, который продавался и покупался, производился и потреблялся. Но это смысловое изменение понятия публичности рано или поздно меняет взаимоотношения художника и публики, продукции и восприятия, основу отношения творящего искусство и наслаждающегося им. Художественное произведение все больше превращается в опредмеченный товар культуры. На одной стороне постепенно завоеванная личная независимость композитора дополняется вещной зависимостью проявляющихся товарных отношений; на другую сторону все сильнее оттесняется пассивным наслаждением искусством культурная активность новой публики. Мы увидим в дальнейшем, каким образом окончательная победа буржуазного общества над феодальными отношениями преобразует это опредмечивание в типичное отчуждение. Ведь при капитализме наступает полное разделение художника и публики и начинают обнаруживаться те противоречия, которые пронизывают и содержание и общественную функцию музыкального искусства.

Эта противоречивость, принципиально важная для развития капиталистической культуры, обнаруживается в зародышевой форме уже в итальянских оперных произведениях XVII столетия. Вначале преобладала ее позитивная сторона; композиторы оперных театров Венеции и Неаполя должны были принимать во внимание интересы городской публики, посещающей оперу. Это, естественно, не могло не оказать влияния на композиторов и, в частности, объясняет ведущую роль народной песенной формы в оперной музыке XVII столетия, беспримерный расцвет мелодики и арий, которые заслонили драматический речитатив, господство формы арий *da capo* и т. д. Этот мелодический поток фольклорного происхождения в первые десятилетия названного столетия был еще составной частью драматической музыки. «Великие венецианцы, подлинные герои неаполитанской оперы, — писал Антал Мольнар, — были еще драматическими музыкантами: каждая капля их крови

отдавалась действию, ситуации, порождаемым конфликтом чувствам»⁵⁵.

То, что было эстетически проблематичным в *орегатта серио*, со всей определенностью проникает туда, где драматический элемент вытеснен из музыкальной драмы, а арии *да саро*, которые первоначально отражали характер и ситуацию, утонули в гирлянде сольных номеров, исполняемых с виртуозной техникой, полностью дедраматизированных, служащих непосредственно чувственному развлечению публики. Перемена эта обусловлена также изменением публики. Великий кризис итальянского Ренессанса, как неизбежное следствие утери морских связей, упадка первых городов-государств, отсутствия национального единства, — этот кризис на долгое время парализовал политическую активность буржуазных слоев. Как же связано развитие итальянской оперы с этими политическими изменениями? Прежде всего тем, что в драматической музыке оказалось возможным воплотить подавленное, вынужденное существовать инкогнито новое гражданское содержание, включающее идеи национальной независимости и буржуазных свобод; кризис же ренессансного гуманизма обнаружил в новом оперном искусстве, расцветшем на почве товарных отношений, важнейшие черты упадка. Форма оперы на рубеже XVII—XVIII столетий осязаемым образом обнаруживала внутреннюю проблематику жанра.

Нет ничего удивительного поэтому, что расцветшая *орегатта серио* обрекла на забвение лучшие эстетические устремления флорентийцев. Однако на этот раз кризис теории означал не исторический тупик, как в эпоху эллинизма, а лишь временное отклонение, отступление, после преодоления которого возможен прогресс на более высоком уровне. Поэтому эстетика музыки, вновь имея перед собой изменения в практике, могла предлагать, в известных границах, новое и оригинальное, преодолевая в данный момент самое себя. Мы уже указывали на характеристику оперного стиля Дони, в которой строго различалось контрапунктное варварство северной готики, «глупая тевтонская манера» и эстетические идеи итальянского возрождения, защищаемые Брунеллески, Джотто и новой музыкой. Несмотря на явную предвзятость, Дони правильно отмечает сам факт различия. Ибо примерно к середине XV столетия

расхождение между «южно»-итальянской манерой и «северно»-немецкой стало реальным. Мы имеем в виду неаполитанскую практику бельканто, в которой стилистические особенности итальянской музыкальности были доведены, так сказать, до крайности. Тем самым и основные идеи Монтеверди во второй половине XVII столетия были преданы забвению; в бельканто текст теряет свое первоначальное значение и вновь ставится на службу музыке.

Но на этот раз получил признание принцип, который с самого начала скрыто присутствовал в эстетике музыки эпохи Ренессанса: принцип обнаружения во всей полноте передаваемых музыкой чувств, автономии музыкального искусства. Музыкальная эстетика той эпохи, конечно, далеко не однозначно судила о новой художественной практике проявления аффектов. К примеру, Бенедетто Марчелло видел в распространившихся «оперных капризах» (*Opera-Laune*) серьезные признаки упадка и деградации и с горькой иронией дает характеристику легкомысленным искажениям, стремящимся к эффекту пошлостей новой «моды». (*Il teatro alla moda*, примерно 1720). Замечательный «Справочник» Антало Мольнара, напротив, называет работу *«Della tragedia antica e moderna»* некоего Мартелли (1715), который совершенно иначе судит о стиле бельканто неаполитанской оперы. «Хотя Мартелли и не нравится, что музыка подавляет текст, — пишет Мольнар, — тем не менее он объясняет суть того волшебства, благодаря которому музыка может стать очаровательной, заставить нас забыть наши заботы и сумеет вселить в нас неожиданный покой»⁵⁶. Мы увидим, что концепция Мартелли далее будет развита немецкой классической эстетикой; и из этой специфической взволнованности итальянской манеры пения Гёте и Гегель выведут закономерности гуманистического содержания новой музыки.

Как гетевская «герменевтика» итальянского бельканто, так и замеченные Дони различия, вновь обращают наше внимание на то, что с самого начала необходимо учитывать своеобразие национального развития, национальную характерность музыкального искусства, которая неизбежно находит выражение в идеале вкуса, в художественно-историческом и критически-искусствоведческом направлении отдельных эстетических систем.

Позволим себе привести соответствующие важные замечания из комментария Гёте к работе Дидро.

«Вся новая музыка представляется двояко: либо ее рассматривают как самостоятельное искусство, само себя формирующее, совершенствующее и наслаждающееся утонченным внешним смыслом, как это обычно происходит у итальянцев; либо ее связывают с разумом, ощущениями, страданиями и обрабатывают таким образом, чтобы она могла бы претендовать на выражение многих умственных и душевных сил человека, как это имеет место у французов, немцев и во всех северных странах.

Лишь благодаря такому рассмотрению, как бы двойной аriadниной нити, можно выпутаться из истории новой музыки и из лабиринта борьбы партий, когда мы обнаружим, а далее исследуем, что оба вида там, где они выглядят разъединенными, в определенном месте, в определенное время, в работах известных индивидуумов стремятся к объединению и, пожалуй, на некоторое мгновение соединяются, но затем вновь расходятся, но не без того, чтобы не передать друг другу кое-что от своих свойств, с тем чтобы распространиться по земле удивительными, более или менее приближающимися к стволу побегами. С момента тщательного совершенствования музыки в некоторых странах с необходимостью стала обнаруживаться эта разобщенность, она существует и ныне. Итальянец будет усердствовать в сфере милых гармоний, приятнейших мелодий, ему доставляет удовольствие созвучие, развитие, как таковое, он будет обращаться к голосовым данным певца; то, чего последний может достичь немедленно или быстро следующими друг за другом звуками и их разнообразным исполнением, счастливым образом подчеркивается и таким образом обвораживает искушенный слух своих земляков. Но он не избежит упрека, если недостаточно уделял внимания тексту, ведь текстом для пения он уж должен располагать.

Другая партия, напротив, в большей или меньшей степени имеет в виду чувство, ощущения, страдания, которые выражает поэт; с ним состязаться они считают своим долгом. Ищутся необычные гармонии, разорванные мелодии, насильственные отклонения и переходы, чтобы выразить крик восторга, страха и отчаяния. Такие

композиторы будут делать своим счастьем ощущаемое, постигаемое, но с трудом избегнут упрека обиженного слуха, жаждущего наслаждения, но не принимающего в нем участия»⁵⁷.

Определяющие категории Гёте (независимое искусство — аффектная музыка), конечно, не самое подходящее для понимания названных национальных особенностей: вспомним лишь о том, какое сильное выражение аффектов вызывала так называемая самостоятельность итальянской музыки. И все же весь анализ освещает в концентрированной форме определяющие типы развития европейской музыки того периода. Все более погружающаяся после 1849 года в формализм и иррационализм эстетика — начиная с Теодора Фишера и включая различные духовно-исторические направления — очень часто упоминает так называемые антиномии музыкального искусства; так, мнимо вечные антагонистические противоречия гомофонии и полифонии, мелодии и гармонии, аккордного полифонического способа конструирования все сильнее превращаются в неисторические абстракции. Ничто не изменяется в этих метафизических конструкциях, если их внешне привести в движение и подвергнуть эти противоположности историческому рассмотрению — к примеру, пытаться вывести из «вечной» борьбы гомофонии и полифонии сложные процессы новой музыки, — что можно наблюдать в истории музыки Пауля Беккера или в музыкальном «учении о поколениях» (Generationenlehre) Альфреда Лоренца. Взятые в качестве исходного пункта конструкции превращаются в таком случае в средство извращения действительности. Совсем не то у Гёте: в своем анализе он исходит из реальной сложности исторического процесса музыки, поэтому различие исторически созревших особенностей двух основных типов не исключает признания — в определенных исторических условиях — себя претворяющего синтеза. Проводимые Гёте различия могут поэтому служить основой понимания немецкого своеобразия теории музыки периода барокко.

Стоит видимо, рассмотреть положение немецкой теории музыки, существовавшей в одно время с Камератой. Развивавшаяся в XV столетии городская культура и на немецкой почве оказала благоприятное влияние на музыку и музыкальную теорию эпохи. Если мы срав-

ним написанный примерно после 1490 года трактат о музыке Адама из Фульды с работами базельского, а позже фрайбургского профессора Глареана (*Isagoge in Musicen...* 1516, *Dodekachordon*, 1547), возникнет наглядная картина быстрого распространения в Германии нового мира гуманистической теории. Согласно Адаму из Фульды, музыка как подлинная философия занимается непрерывным рассмотрением смерти; отсюда он делает вывод, что принципы формы контрапункта совершеннее, так как они убедительно выражают ничтожность, бренность человеческого бытия⁵⁸. Состоявший в дружеских отношениях с Эразмом, Глареан, напротив, требует от музыки воплощения чувственного многообразия красок мира и «природных» аффектов, что было резкой противоположностью теолого-эстетическому принципу *momento mori* и вытекающей отсюда идеализации контрапункта. По меткому замечанию Шефке⁵⁹, это есть вид сценического способа рассмотрения, который покоится на принципе *ut pictura musica* и, подобно аналогичной итальянской теории, устанавливает тесный союз между музыкой и живописью. Также и поэтому Глареан, уже предвосхищая в этом моменте Камерату, осуждает сложность нидерландской полифонии и хвалит новшества Жоскена: упрощение поставленных на службу выражения аффектов средств, хорошую обозримость композиций. Новая гуманистическая картина мира развивается у него как явное противопоставление математизированной музыке, «неестественной» полифонии. Музыкальный идеал Глареана — естественное, выражающее чувство одnogолосное пение, будь это древнегреческая мелодия, григорианский хорал или даже оригинальная народная песня.

Несмотря на это, немецкий гуманизм не вел к подлинному Ренессансу, даже в его швейцарско-южне-немецком преломлении. Жизненный путь Эразма дает представление не только о величии этого гуманизма, но и о тех исторически неблагоприятных обстоятельствах, которые подготовили внезапный конец лучшим устремлениям немецкого идеологического прогресса и исказили их. Речь идет здесь не только о том, что антифеодальные силы сознательно связывали свои классовые интересы и политические цели с лозунгами протестантской Реформации, следовательно, с религиозно-идео-

логической формой. Роковым событием, которое на столетия отодвинуло решение вопроса о немецком национальном единстве и судьбу прогресса в Германии, было поражение крестьян в великой Крестьянской войне 1524—1525 годов. Поэтому новое немецкое развитие совпадает с трагедией, следы которой ощутимы до современности. Беспрецедентный упадок немецкой хозяйственной и культурной жизни XVII столетия, обусловленный также и Тридцатилетней войной, отсылает к увертюре трагедии — к поражению в XVI столетии антифеодальных сил, к наступлению религиозности, «обновляющей» свои ряды благодаря внутренней покорности, к тому факту, что становление нации задержано. Здесь следует искать глубочайшие корни того, что карьера гуманиста Эразма изобилует противоречиями, чего гуманисты итальянского Ренессанса не знали. Как противоположность этому выступает убеждение итальянца Петрарки, пафос Пико делла Мирандола и то, как оба они осознавали возможности развития, скрытые в посюсторонности человека.

Трагичность немецкого развития отражается и в искусстве эпохи. Не случайно путешествие в Италию означало для Дюрера или Шютца подлинную смену духовного «климата», как не случайно и то, что по возвращении они не смогли с позиций искусства укоренить у себя на родине мировоззрение и понимание искусства своих итальянских коллег. Вспомним о противоположности мировоззренческой исходной позиции в работах Леонардо и Дюрера, посвященных учению о пропорциях и вытекающих из этого эстетических выводах. Неизменно подчеркивающий единство красоты и размера Леонардо и всегда сдержанно высказывающийся об идеале красоты Ренессанса Дюрер: «...я не смог бы верно описать, какие пропорции больше всего приближаются к подлинной красоте»⁸⁰. Глубокий пессимизм, борьба и художественная раздвоенность такого же рода встречаются нас в главном произведении Шютца. Определяющее переживание наследованного бытия и притеснение человека препятствуют ему в том, чтобы идентифицировать себя мировоззренчески и эстетически со светскими обработками мелодий и оркестровым богатством красок, с новой картиной мира мадригализма, с инструментальной монодией, восхищавшей до него венецианцев. Мно-

гообещающим свидетельством представляется то, что в предисловии к «*Cantiones sacrae*» (1625) он объявляет немзыкальной практику *basso continuo*, а в предисловии к «Духовной хоровой музыке» настойчиво рекомендует юному композитору овладение строгим контрапунктом без генерал-баса⁶¹.

Несмотря на это, лишь вульгарная историческая концепция, не учитывающая неравномерности развития, может видеть в этом регресс. С одной стороны, благодаря своеобразию немецкой ситуации становится понятным, почему гуманное содержание музыки того периода должно было раствориться в формах выражения религиозной душевности; с другой стороны, пожалуй, несомненно, что в музыке — и только в музыке — общественная и индивидуальная проблематика могла получить свое высшее идеально-художественное выражение. Следовательно, музыка на немецкой почве точно так же, как и прежняя итальянская опера, выражает духовный мир человека инкогнито. Именно поэтому она превращается в репрезентативное искусство эпохи барокко, наиболее всеохватывающе отражающее глубинное человеческое содержание.

Позволим себе сослаться здесь на эстетическое открытие Г. Лукача — его теорию неопределенной предметности. Неожиданный подъем в музыке XVI и XVII столетий останется тайной за семью печатями, если мы не постигнем собственного парадокса вызываемой музыкальной духовности: связь, выражение в одно и то же время аффективной однозначности и абстрактного инкогнито, которые можно обнаружить как в массовых песнях эпохи или в протестантском хорале, так и в произведениях И. С. Баха. Поэтому начатое Шютцем и достигшее кульминации у Иоганна Себастьяна Баха музыкальное выражение духовности смогло стать адекватной художественной формой эпохи барокко, «поэтому исключительно глубокая музыка может сочетаться с дворцово-церемониальными представлениями, не неся потерь в главном — в чистом выражении внутренней сущности; поэтому она могла вступить в союз даже со столь усиленной религиозностью, ничего не теряя в своей глубине, не становясь мельче от такого союза, ибо она — и лишь она — была в состоянии непосредственно обращаться к чувственному содержанию подлинно

религиозных текстов, возвышать их смысл до уровня лучшей современной субъективности, не превращая тем самым объективно наличное расхождение в открытое или скрытое богохульство (наподобие распятия Брейгеля), хотя новая интерпретация, переистолкование религиозных чувств в целиком нетеологическую, недогматическую внутреннюю сущность и не должна была приводить к изоляции художника внутри своей эпохи, как это произошло с поздним Рембрандтом»⁶². Благодаря анализу Лукача становится также ясным способ формирования типично нового жизненного содержания. «...Выступающее же здесь впервые на сцену представляет собой человеческую духовность как «мир» для себя, как в самом себе закрытый космос, содержание которого охватывает все, что со стороны внешнего мира используется человеком, все, чем он отвечает на адресованные к его сущности вопросы, все вопросы, которые он сам предъявляет ей, все победы его души над этим миром и все ее поражения в отношении этого мира»⁶³.

Но чем отчетливее осознаем мы общественные причины расцвета музыки в XVII столетии, тем сильнее должны обращать внимание на то, что музыкальное обнаружение эмоционального богатства в этой исторической ситуации не могло преодолеть абстрактного инкогнито. Поэтому эпоха Шютца и Баха не располагает адекватной эстетикой музыки, и она не могла ее иметь. В этом смысле теория музыки барокко разделяет судьбу итальянской оперной эстетики.

Дело обстоит не так, как если бы эпоха нуждалась в таких средствах выражения музыки и в музыкально-теоретических трактатах, которые отражали бы новую практику. Великие фигуры Реформации, прежде всего Лютер, уделяли особенно много внимания связанным с музыкальным искусством моральным вопросам и пытались теоретически обосновать принципы вводимого ими церковного народного пения. Лютер дал меткую характеристику не только Жоскену, и не только обработки ряда церковных песен являются свидетельствами его понимания художественных потребностей эпохи. Он признавал также значение эстетики Глареана⁶⁴; ему было ясно, что для уничтожения различия между клиром и массой прихожан необходима соответствующая форма народного пения типа популяризаций контра-

пункта гуманистами. Поэтому он протестовал против того, чтобы важнейшую для теологии музыку, и прежде всего тривиально-общедоступный хорал, преподавали в связи с математическими дисциплинами квадривиума⁶⁵.

Особенно примечательны его замечания в известном введении к работе «*Symphoniae iucundae*» (1538)⁶⁶ по поводу выраженных в музыке аффектов и речевых интонаций. Из них следует, что чувственный момент имел ключевое значение для понимания музыки как реформацией, так и протестантской теологией, которая подчеркивала значение личной веры и считала ненужным схоластическое доказательство бытия бога.

В этой связи необходимо обратить внимание не только на разделы «*Syntagma Musicum*» Михаэля Преториуса, где описываются музыкальные аффекты, но и на свидетельства великих композиторов эпохи барокко. Так, например, Бах, пытаясь определить генерал-бас, подчеркивает его функцию служения богу, но наряду с этим и выражение духовности: «Цель генерал-баса и конечная причина должны быть не чем иным, как восславлением бога и развлечением чувств»⁶⁷.

Все это, однако, ничего не меняет в определяющей ситуации. Кризис гуманизма в XV столетии, наступление новой религиозности реформации вызвало в немецкой эстетике музыки периода барокко точно такие же ограничения, как и в итальянской музыке названного периода. Аберт вполне правомерно говорит о возникшем в немецком протестантизме повороте в оценке мирской музыки: «У нас есть все основания рассматривать в качестве одного из его [Лютера] величайших и умнейших положений мысль о снятии средневекового различия между двумя царствами, духовным и мирским, и перенесение дела веры в ведение гражданского общества. Это отчетливо проявляется и в его отношении к музыке. Коренной перелом в истории эстетики музыки знаменуется именно тем, что Лютер больше уже не желает знать об исключительно богу угодной духовной музыке и наряду с ней лишь допускаемой мирской, а открыто и прямо выдвигает следующее положение: и мирская музыка, которая побуждается Христом, есть подарок богу и ее долг — служение богу»⁶⁸. С точки зрения истории музыки Аберт прав, утверждая, что положение Лютера и в самом деле открывает дорогу

музыкальному выражению духовности. О музыкально-эстетическом историческом повороте, особенно теоретически-эстетическом постижении борющейся за свою автономию музыкальной практики, едва ли здесь можно говорить. Представленная в музыке внутренняя сущность с необходимостью остается скрытой; протестантская религиозность не предоставляет никакого мировоззренческого фундамента для дифференциации реального аффектного содержания, вообще для дифференциации общественных отношений, воплощенных в музыкальной форме, и она не могла ее дать.

Напротив, там, где новое естествознание пытается разорвать узы старого представления о мире, отражение новых открытий в области музыкальной теории, связано обычно с обновлением пифагорейского круга идей. Позволим себе сослаться прежде всего на Кеплера, пионера современной астрономии. Этот гениальный продолжатель системы Коперника, автор эпохальных открытий в области закономерностей движения планет, в своих музыкально-теоретических рассуждениях предпринимает попытку модернизации религиозного антропоморфизма: он возрождает представление о *musica mundana*, дополнив его тем, что движение планет с необходимостью порождает полифоническое звучание. Последнюю формулировку этого обновленного пифагореизма дает именно Лейбниц, ведущая фигура новой математики, величайший мыслитель своего времени. Его знаменитая дефиниция, вследствие которой музыка есть «неосознанный счет» (*musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*)⁶⁹, отчетливо указывает, на какой путь, полный противоречий, чреватый идеалистическими пережитками, толкает музыкально-эстетическое мышление развитие естественных наук.

Мы вынуждены вновь подчеркнуть известный научно-исторический вывод о неравномерном развитии. Ибо получившая новые силы пифагорейская спекуляция и на этот раз привносила в развитие теории музыки, в окончательное постижение акустических закономерностей природную основу непрерывно изменяющейся звуковой системы. Близкая к пифагореизму позиция Леонарда Эйера содействовала, к примеру, открытию определенной закономерности ряда обертона; великий немец-

кий физик и математик создал — параллельно с французом Совёр — основы современной музыкальной эстетики. С этой точки зрения мы должны также отдать должное великому открытию мастера, который благодаря искусному устранению пифагоровой коммы создал принципиальные основы равномерно темперированной настройки инструмента и тем самым открыл новую дорогу окончательному признанию склонного к модуляции тонального пространства.

Само собой разумеется, что отталкивающееся от пифагорейских исходных положений направление могло выдвинуть подлинно значительное лишь там, где оно вращается в кругу своих собственных элементов: в исследовании физической основы акустики. Если же оно, напротив, выходит за тесные рамки своей специальной области и пытается дать философское обобщение, то обычно впадает в открытую или завуалированную мистику. Во всех случаях даже такое регрессивное развитие не свободно от определенной противоречивости, и здесь также нет недостатка в элементах прогресса, обнаруживающегося внутри теоретической всеобщности и поэтому для всех времен ограниченного. Особенно хорошо видна эта неравномерность в целостной картине музыкально-теоретической литературы эпохи. Здесь Шефке напоминает о поучительном динамическом сопоставлении старого и нового⁷⁰. В XVII столетии истолкованная на религиозно-церковный манер математизированная музыка, без сомнения, находилась на переднем плане. Преториус следующим образом повторяет, защищая старый стиль мотета, много раз цитируемое высказывание, которое в равной степени справедливо для средневекового и «реформистского» религиозного мирозерцания: «Петь без закона и меры — значит вредить самому богу, который упорядочил все в соответствии с числом, весом и мерой, как сказал Платон»⁷¹. В этом смысле не существует никакого различия между реформацией и контрреформацией, между протестантом Преториусом и иезуитом Кирхера. Разумеется, «*Syntagma*» Преториуса (1615—1620) и «*Musurgia universalis*» Кирхера совпадают в том, что они выражают также возникающее новое, хотя еще и подчиненное старому. В «*Syntagma Musurgia*» тщательно обрабатывается теория монодии и генерал-баса, «*Musurgia*» обра-

щается к *musica pathetica*, музыке страдания, к отличающемуся от античности своеобразию нового искусства. Шефке надеется поэтому открыть сущность эстетики музыки барокко уже в виде «ранней» теории аффектов, которая отличается от музыкальной эстетики просвещения XVIII столетия лишь тем, что признает установленное содержание музыкального искусства и не претендует на разработку обстоятельного учения о значимости⁷².

Типичную фигуру этого перехода воплощает, без сомнения, Кунау, непосредственный предшественник Баха в должности регента хора лейпцигской церкви святого Фомы. Его предисловие, написанное к «Библейским сонатам», упоминает математику еще с благоговением⁷³. Но он уже знает, что математике подобает лишь прислуживающая, а не господствующая роль в области искусства. С другой стороны, Кунау глубоко проникнулся этически-катарсисным значением музыки и убежден, что музыка благодаря аффективному содержанию оказывает позитивное или негативное влияние на внутренние побуждения души, следовательно, непосредственно на человеческую личность. Но отдать должное эстетической действительности музыкально вызываемых аффектов он готов лишь в абстрактной всеобщности. Его сатирический роман «Der Musikalische Quacksalber» насмехается над шарлатанами итальянской музыки и пытается также осмеять представления, будто музыка располагает неограниченными возможностями для пробуждения конкретных чувств (например, в описании «аффектной сонаты», которая настолько сильно, до отдельных оттенков, передает чувства некоего кардинала, что и у слушателей автоматически вызывает те же самые чувственные реакции). Поэтому Кунау придает важное значение программе, которая должна сделать понятными его сонаты: лишь таким способом побудительное музыкальное действие может быть сконцентрировано и конкретизировано в определенное направление.

Однако эта конкретизация в действительности представляет отступление перед обстоятельным учением о значении музыкального содержания. Шефке рассматривает последнее как достоинство. Согласно его взглядам, это умное и оригинально «познавательное-критическое установление границ», которое исторически указывает вперед, к Канту, и предвосхищает преодоле-

ние в XIX столетии теории аффектов⁷⁴. Еще сильнее выражено это понимание в истории эстетики музыки Маркуса, у которого эстетика Кунау трактуется как переход к романтической теории музыки, поскольку он требовал от музыки так называемого глубокого выражения чувств в виде теории аффектов, следующей принципу подражания⁷⁵. Однако из сказанного очевидно, что это теоретическое достоинство представляет одновременно и форму проявления исторической ограниченности и гораздо больше свидетельствует о непреодоленном влиянии религиозного понимания, чем о предвосхищении буржуазно-романтической позиции. Когда Кунау приходит в ужас от аффектного содержания, это объясняется прежде всего протестантско-идеологическим пониманием духовности, которая не способствует ему в демифологизации специфически эстетического наслаждения музыкой и, таким образом, в расчищении пути к герменевтике конкретного типа буржуазного мира чувств. Именно поэтому «гносеологически-критическая маркировка границ» выступает здесь как продукт мирозерцания, который тесным образом связан со специфически немецким убожеством.

Мы ни в коем случае не должны рассматривать как случайность тот факт, что решающий импульс подлинному расцвету немецкой музыкальной эстетики дал богатый ганзейский город Гамбург. Дело в том, что этот город был пощажен опустошительными штурмами Тридцатилетней войны, здесь существовала развитая индустрия, процветала торговля, что позволило гамбуржцам уже во второй половине XVII столетия (1677/78) открыть первый в Германии публичный оперный театр по итальянскому образцу. Итак, «венетская Германия» направила по пути своего завоевания мира не только торговлю — были созданы также культурные предпосылки деятельности Маттесона. И Маттесон остался ведущей фигурой немецкой музыкальной эстетики XVIII столетия, достигшей научного уровня. Это изменение переросло, однако, музыку и теорию музыки так называемой эпохи барокко. Маттесон устанавливает связь с ведущим мировоззренческим направлением в эстетике обуржуазивающейся Европы. Им начинается философия музыки Просвещения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В связи с обособленным положением Грохео см. Gerhard Pietsch: Die Klassifikation der Musik von Boethius bis Ugolino von Orvieto. (Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter. Bd. I). Halle/S., 1929.

² Остроумная, однако во многих отношениях проблематичная попытка обновления понятия *cantus prius factus* была предпринята недавно ведущим композитором и теоретиком новой музыки XX столетия Эрнестом Крженеком. Он рассматривает готику как эзотерическое искусство; согласно его взглядам, вполне вероятно, что слушатель не до конца понимал средневековую музыку, в особенности нидерландские композиции, в такой же мере, как и «земной взор» мог лишь в известной степени наслаждаться многочисленными архитектурными деталями готического собора, предназначенными «для бога». Но Крженек весьма поучительно истолковывает сущность полифонического «субъекта», определяя его как схему, свободную от любой субъективности, которая наличествует в готовом виде, до того как возникла подлинная инвенция, музыкальное произведение, побуждаемое фантазией. — Ernst Krenek: *De rebus prius factis*. Frankfurt/M., 1956.

³ Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der mittelalterlichen Kunst*. Hamburg, 1957, S. 105 f.

⁴ S. Heinrich Bessler: *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*. Leipzig, 1950, S. 216—217.

⁵ В произведении Горация «Поэтическое искусство» впервые встречается принцип *ut pictura poesis* (поэзия следует живописи). Согласно этому образцу, целый ряд теоретиков эпохи Ренессанса мог говорить о принципе *ut pictura musica*, в соответствии с которым музыка подражала живописи в принципах формообразования.

⁶ Исходя из форм песен и песенных предложений, Бесселер указывал на новые принципы мира мелодий, виды конструкций и форм: на симметрические, наглядно расчлененные конструкции, которые развивались в направлении гомофонии, где верхний голос принимает лидерство. В последующем мы используем терминологию Бесселера в этом специфическом смысле.

⁷ Ebd., S. 215.

⁸ Ebd., S. 216—217.

⁹ Ebd., S. 217.

¹⁰ Ebd., S. 215.

¹¹ Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main, 1958, S. 46.

¹² Ф. Энгельс. Диалектика природы. М., 1955, стр. 4.

¹³ Bessler: A.a.O., S. 228.

¹⁴ Schäfer: A.a.O., S. 235—236.

¹⁵ Hammerstein: *Die Musik der Engel*, A.a.O., S. 143.

¹⁶ S. Bessler: A.a.O., S. 177—178.

¹⁷ Ebd., S. 224 à.

¹⁸ Понятие *varietas* (многообразие) указывает здесь на существенную особенность готического идеала красоты. S. Aussunto: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*. A.a.O., S. 95 f.

¹⁹ Bessler: A.a.O., S. 226.

- ²⁰ S. Géza Molnár: *Altalános zenetörténet* (Allgemeine Musikgeschichte). Bd. I. Budapest, 1930, S. 175.
- ²¹ Bence Szabolcsi: *Bevezetés a zenetörténetbe* (Einführung in die Musikgeschichte), Budapest, o.J., S. 89.
- ²² S. Barna: A.a.O., S. 77.
- ²³ S. Moser: *Dokumente*, S. 47.
- ²⁴ Agnes Heller: *A reneszánsz ember* (Der Renaissance — Mensch). Budapest, 1967, S. 51 ff.
- ²⁵ Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Übersetzt von Franz Dirlmeier. Berlin, 1956, S. 28.
- ²⁶ Vasari: *A reneszánsz nagy művészei* (Die grossen Künstler der Renaissance). Budapest, j.J.
- ²⁷ Leonardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei*. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270. Herausgegeben von Heinrich Ludwig. Wien, 1882. Bd. I. S. 217. (Tratt. 180/a)
- ²⁸ Ebd., S. 217 (Tratt. 180/a).
- ²⁹ Ebd., S. 19 u. 21 (Tratt. 14).
- ³⁰ Ebd., S. 21. (Tratt. 14).
- ³¹ Wilhelm Dilthey: *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*. Gesammelte Schriften. Bd. II. Stuttgart — Göttingen 1957, S. 16. f., 246 f., insbesondere 416—439 f.
- ³² Leonardo da Vinci: A.a.O., S. 55 (Tratt. 27).
- ³³ Ebd., S. 165 (Tratt. 115).
- ³⁴ Zitiert aus László Eöszé: *Az opera útja* (Der Weg der Oper) Budapest, 1962, S. 23.
- ³⁵ Hugo Riemann: *Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert*. A.a.O., S. 389 f.
- ³⁶ S. Eöszé: A.a.O., S. 22.
- ³⁷ S. Moser: *Dokumente der Musikgeschichte*. A.a.O., S. 57—58.
- ³⁸ S. Eöszé: A.a.O., S. 21—22.
- ³⁹ S. Barna: A.a.O., S. 112.
- ⁴⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 8, стр. 119.
- ⁴¹ Там же, стр. 120.
- ⁴² Лишь Пирри-Жан Буретте смог более чем через сто лет после публикации Галилея раскрыть тайну греческого нотного письма.
- ⁴³ E. Eöszé: A.a.O., S. 18.
- ⁴⁴ S. Barna: A.a.O., S. 120.
- ⁴⁵ Ebd., S. 124.
- ⁴⁶ Ebd., S. 126—130.
- ⁴⁷ Ebd., S. 130.
- ⁴⁸ S. Eöszé: A.a.O., S. 36.
- ⁴⁹ Bence Szabolcsi: *A választ és egyéb tanulmányok* (Der Scheideweg und andere Studien). Budapest, 1963, S. 25.
- ⁵⁰ S. Eöszé: A.a.O., S. 22.
- ⁵¹ Ebd., S. 22.
- ⁵² Ebd., S. 24.
- ⁵³ S. Barna: A.a.O., S. 108—109.
- ⁵⁴ Ebd., S. 108—109.
- ⁵⁵ Antal Molnár: *Repertórium a barokk zeuе történetéhez* (Repertorium zur Geschichte der Musik des Barock). Budapest, 1959, S. 148.

⁵⁶ Ebd., S. 155.

⁵⁷ Goethes Anmerkungen zu Diderot: Rameau's Neffe. — Goethes Werke. Bd. 45. Weimar, 1900, S. 181—183.

⁵⁸ Engel: Musik und Gesellschaft. Bausteine zue einer Musiksoziologie. Berlin, 1960.

⁵⁹ Schäfke: A.a.O., 273

⁶⁰ S. László Eber: Művészettörténeti olvasmányok (Kunstgeschichtliche Studien). Budapest, 1909, S. 108.

⁶¹ Vgl. Hans Joachim Moser: Heinrich Schutz. Zweite Aufl. Kassel und Basel, 1954, S. 493 f.

⁶² Georg Lukács. Die Eigenart des Ästhetischen. Bd. II. Neuwied/R, 1963, S. 375.

⁶³ Ebd., S. 376.

⁶⁴ Vgl.: Karl Anton: Luther und die Musik. Zwickau, 1928, S. 28.

⁶⁵ См. письмо Лютера, адресованное Людвигу Сенфлю, знаменитому композитору хоралов, от 4 октября 1530 г. Karl Anton, A.a.O., S. 41.

⁶⁶ Pfrogner: Musik... S. 156—160.

⁶⁷ Zitiert von Ph. Spitta: Joh. Seb. Bach. Leipzig, 1953, S. 318.

⁶⁸ Hermann Abert: Luther und die Musik. Wittenberg, 1924, S. 14—15.

⁶⁹ Aus einem Brief an Chr. Goldbach, 17. Apr. 1712, S. Schäfke, A.a.O., S. 289.

⁷⁰ Ebd., S. 286.

⁷¹ Ebd., S. 287.

⁷² Ebd., S. 285.

⁷³ Ebd., S. 296.

⁷⁴ Ebd., S. 299.

⁷⁵ Stanislav A. Markus: Musikästhetik, I. Teil. Leipzig, o.J, S. 37—38.

4 УЧЕНИЕ ОБ АФФЕКТАХ В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ

НА ГРАНИЦЕ ДВУХ ЭПОХ

Если бросить взгляд на тот путь, который проделало музыкально-эстетическое мышление от эпохи Ренессанса до раннего Просвещения, то кажущаяся запутанность общей картины не может скрыть существенного, созревающего в кризисах нового эстетического воззрения. К середине XVIII в. прокладываящее себе дорогу новое понимание достигает своей кульминации; последняя в значительной мере может быть рассмотрена как пограничная веха между двумя эпохами, как качественный поворот, подобный тому, который произошел в уже известный период кристаллизации раннехристианского понимания музыки. Этот поворот был намечен великими мыслителями восходящего третьего сословия; характеризующее буржуазное понимание музыки учение об аффектах в мышлении Просвещения приобретает систематическую и в философском смысле всеобщую форму.

Выше мы уже указали на мировоззренческий и общественный характер, на буржуазное классовое содержание новой музыкальной эстетики. Мы отметили также, что это социальное содержание с необходимостью выражалось в национальных формах и что поэтому разработка учения об аффектах в европейской культуре нового времени была в высшей степени противоречивым процессом. Как это вытекало из итальянской и немецкой теории музыки XV—XVIII вв., согласно которой характерные национальные черты и обуславливающие их конкретные общественные основания из-за неравномерности развития должны быть выражены в определенной

форме, мы и в эстетических взглядах Просвещения должны установить связь между социальным содержанием и национальной формой. Классическая эстетическая теория буржуазного Просвещения, теория аффектов в музыке, не случайно выросла на французской почве. В этой связи мы могли бы указать на важную, по всей видимости, особенность истории Франции нового времени: в то время как в Италии и Германии феодальная раздробленность на несколько веков задержала развитие капитализма, абсолютная монархия во Франции способствовала созданию единой нации; поскольку национальный вопрос был решен, буржуазные требования могли проводиться в жизнь наиболее радикальным образом и вносить лепту в борьбу с феодальным порядком. Таким образом, классовая борьба руководимых французской буржуазией народных масс смогла превратиться в последовательное революционное движение XVIII в. Этот, понятый в своем мужественном подъеме и указывающий на 1789 г., путь общественного развития придал французскому просвещению духовную силу, мировоззренческую последовательность. Это позволяет объяснить, почему теория аффектов в музыке получила свое классическое выражение именно на французской почве.

Музыкальная эстетика XVIII в. возникла не на пустом месте; в ее создании важную роль играют теоретические традиции, прежде всего теория классицизма второй половины XVII и первой трети XVIII в. Эстетика Просвещения возникает там, где она критически объясняет свое отношение к собственным традициям.

ИСКУССТВО И ТЕОРИЯ КЛАССИЦИЗМА

Нет никакого сомнения в том, что художественная практика классицизма — как трагедийная музыка Люлли, так и классическая трагедия Расина — в качестве определенного направления искусства имеет своей социальной базой первый, прогрессивный еще период существования абсолютной монархии. Тот факт, что королевский абсолютизм благодаря централизации хозяйственной жизни в определенной степени способствовал

укреплению буржуазии, благотворно воздействовал и на придворное искусство, характеризующееся рядом прогрессивными эстетическими принципами. Тем не менее с самого начала абсолютная монархия развивалась на шаткой почве классового компромисса, выразившегося также в ее эстетической теории и практике. Остановимся на Люлли, придворном композиторе Людовика XIV, и созданном им французском оперном стиле. Одной из главных характеристик последнего была музыкальная декламация (речитатив — *Gesangdeklamation*), выросшая на основе героико-патетической декламации классицистской трагедии. Она должна была служить средством выражения обуреваемого страстями трагизма, что поддерживалось верой в обновление античного пафоса, когда подражание драматическому высокому языку рассматривалось как главная цель, что в конечном счете было связано с требованием изображать внутренний, наполненный новым содержанием мир нового человека, выступавшего тем не менее на античных котурнах. Р. Роллан по праву относит эту характеристику к Люлли, вместе с тем совершенно точно устанавливая границы его стиля: «Несмотря на силу некоторых отдельных мест, ясно чувствуется, что могучие волнения страсти не свойственны Люлли. Он не был человеком страстным, как Глюк. Он был человеком умным, понимающим страсть и чувствовавшим ее величие. Он смотрел на нее извне и изображал ее осознанными приемами»¹. Характерно, что современники вообще не чувствовали ограниченности Люлли. Для своего времени он обладал исключительной популярностью, и Ла-Вьевиль еще в начале XVIII в. с полным одобрением выступил в защиту таких достоинств французского стиля великого «флорентийца», которые в те времена уже были поставлены под сомнение некоторыми защитниками итальянской музыки, в том числе Рагене².

В отличие от этого Руссо в «Новой Элоизе» говорит о вкладе Люлли в оперную музыку как о невнятном шуме, как о лишенном страсти, хотя и воинственном крике. Хотя, как об этом пишет Р. Роллан, «в промежутке между смертью Люлли и появлением Глюка музыкальное исполнение стало более тяжеловесным»³, само по себе это еще не было достаточным основанием для такого глубокого изменения эстетического сужде-

ния. Перемена была обусловлена общественными причинами. Первый значительный расцвет оперы-серия совпал — как в Италии, так и во Франции — с прогрессивным периодом развития абсолютной монархии. Когда же исчезла возможность классового союза, а поднимающаяся буржуазия осознала свои классовые интересы как ярко выраженные антифеодалные интересы и перешла к идеологическим и политическим атакам на старый порядок, на феодальный режим, классическая трагедия так же, как классицистическая «лирическая трагедия» и «героическая опера», становится застывшей и бессодержательной формой. Используя последнюю, композиторы тщетно пытались пробудить к жизни искусственную патику и построить сценическое действие по готовым рецептам. Поэтому буржуазная культура не без оснований отказалась от неизбежного политического и эстетического компромисса как основы классицизма.

Дух классового компромисса, обусловивший противоречивость практики искусства классицизма, пронизывал, разумеется, также эстетическое мышление той эпохи. «Поэтическое искусство» Буало попыталось под знаком примирения буржуазного и аристократического вкуса представить кодификацию принципов формообразования классицизма. Первый ряд эстетических норм, без сомнения, указывает на Просвещение, предвосхищая реализм Дидро (безусловное единство прекрасного и истинного, подражание природе). Примечательно при этом, что, занимаясь поисками жизненной правдивости искусства, Буало оценивает как эстетическую норму выражение обусловленных самой человеческой природой страстей. Но эта реалистическая тенденция перечеркивается абсолютизацией рационалистической сдержанности, что было обусловлено требованиями придворно-аристократического вкуса. Буало считает правомерным художественное изображение страстей, когда ими управляет и их дисциплинирует так называемый ясный разум в соответствии с принятыми принципами универсальной гармонии. Поэтому в эстетике классицизма центральное место вновь отводится категории меры как основному и универсальному эстетическому принципу. Однако в данном случае мера вовсе не указывает на содержательное гармоническое единство индивида и общества,

как это имело место в античности, но означает в конечном счете формально сконструированную гармонию для искусственного объединения дисгармоничной сферы индивидуальных страстей и абстрактной всеобщей морали. Так теория вновь оказывается обобщением практики. Подобно тому, как классицистская трагедия не сумела овладеть шекспировским динамичным синтезом личной страсти и великих исторических тенденций эпохи⁴, эстетика классицизма не могла признать правомерности изображения индивидуальных страстей иначе, чем в форме подчинения абстрактному разуму. Точно так же, как в трагедиях Корнеля в центре внимания был характерный конфликт между живым чувством и абстрактным нормативным долгом, в эстетике Буало мысль концентрируется на неразрешимом, зачастую антагонистическом противоречии реального и идеального, жизненной правды и рационалистической умеренности, буржуазно-гуманистической страсти и придворно-аристократической дисциплины. Эта противоречивость эстетики классицизма обусловлена неоднородностью ее собственной идеологической основы. Поэтика Буало базируется на философской концепции Декарта; тем не менее картезианство намечает те идеологические границы, в которых может двигаться эстетика абсолютизма, включая понимание музыки. Что касается основ картезианской философии, то в «Святом семействе» мы находим точную характеристику ее дуализма. С точки зрения Маркса, в своей физике Декарт «придал материи творческую силу и понял механическое движение как ее жизненный акт. Он совершенно отделил физику от метафизики: в границах его физики материя представляет собой единственную субстанцию, единственное основание бытия и познания»⁵. В отличие от этого в его метафизике выражено примирение с религиозными представлениями о мире в духе классового компромисса. Этот дуализм характерен также для грандиозного философского учения об аффектах в «Страстях души», которое можно назвать идеологической основой картезианской эстетики⁶. Подобное понимание аффектов, по сути дела, направлено против традиционного аскетизма христианской этики, так как оно не признает изначальной греховности какой-либо страсти, поскольку ценность или незначительность последней может быть выяснена лишь

с помощью ее моральной оценки. В одном из писем Декарта мы читаем: «Защищаемая мной философия не так груба и не так жестока, чтобы она могла отрицать принцип удовлетворения страстей; напротив, только в этом вижу я всю сладость и радость жизни»⁷. Эта гуманистическая интерпретация аффектов — новый поворот по сравнению с античностью. Почти с бэконовским высокомерием высказывается Декарт об античном учении об аффектах: «...то, что сказано об этом древними, имеет так мало значения и в большей части так мало вероятно, что у меня нет никакой другой надежды приблизиться к истине, как избрать иной путь, чем тот, которым шли они»⁸. Когда Декарт открыл лежащую в основе страстей рефлекторную деятельность, он недвусмысленно выступил как представитель «медицинского» материализма XVIII в. Открытие механизма рефлексов явилось высшим достижением основывающейся на механистическом материализме психологии XVII в. Декарт, как указывает Рубинштейн⁹, понял значение принципа механистического детерминизма при объяснении происхождения страстей; он сформулировал тезис, позже сыгравший решающую роль при эстетическом применении теории аффектов, о том, что «страсти» души — это причинно однозначно детерминированные рефлекторные реакции на известные объективные агенты, на различные импульсы из внешнего мира. Это открыло путь материалистической теории отражения. Концепция Ламетри о человеке-машине распространяет содержание картезианского тезиса на всю сферу сознания человека.

С другой стороны, дуализм ведет здесь к компромиссам. Картезианское учение об аффектах подкрепляется переработанной на базе механистического детерминизма теорией рефлексов и имеет значение лишь для мира животных; сущность же человека определяется не животной сферой страсти, но чем-то специфически человеческим, что обусловлено противостоящей «протяженной материи» субстанцией мышления. В отличие от материи мышление, будучи деятельностью души, обладает самостоятельной контролирующей функцией; оно способно утвердить свое безусловное господство над вырвавшимся из-под его контроля и стремящимся к автономному существованию миром аффектов. Поэтому «...люди даже

со слабой душой могли бы приобрести исключительную, неограниченную власть над всеми своими страстями, если бы приложили достаточно старания, чтобы их дисциплинировать и руководить ими»¹⁰. Нет никакого сомнения в том, что здесь принцип схоластической аскезы заменяется принципом разумного самоуправления.

Ограничение автономного развития, развертывания и проявления страстей, признание разумности укрощенных аффектов в свою очередь оказывает обратное воздействие на понимание сущности чувственной сферы. Среди возникающих в этой связи теоретических и методических противоречий мы укажем только на проблематику классификации страстей. Главная задача «Страстей души» состоит в том, что здесь рационально объясняется кажущийся иррациональным «демонический» расцвет индивидуальных страстей и, таким образом, доктринерской схоластике противопоставляется доказательство того, что аффекты необходимым образом относятся к внутреннему миру целостно развивающейся личности. Однако эта попытка перечеркивается абсолютизацией меры рационального и ужасом перед полной равнозначностью аффектов. В результате этого Декарт сводит красочный мир индивидуальных чувств к шести основным чувствам, в частности, к сочетаниям основных аффектов. Вследствие этого, далее, он отваживается на невозможное: он пытается охарактеризовать аффекты конкретной и целостно развивающейся личности вневременно-абстрактным и неисторическим способом, хотя как по своему возникновению, так и по своим специфическим качествам они являются типичным общественно-историческим продуктом.

Нормативные тезисы эстетики Буало, таким образом, были противоречивы: хотя они и допускали реалистическое изображение, все же в целом они препятствовали теоретически продуманным решениям. Отклоняющая классовые компромиссы теория искусства должна была прежде всего рассчитаться с ними. Поэтому теория и практика классицизма непосредственно воспринимались мыслителями эпохи Просвещения. Из логики идеологической полемики следует, что значение запрета в пылу сражения редко оценивается без предубеждения. Нередко бывает так, что авангард прогрессивных сил разлагается перед победой, и из бывшего некогда в прош-

лом борца и классового соратника, который с самого начала был неспособен понять конечную цель, он превращается во врага. Так же обстоит дело и в области музыкальной эстетики. Так, В. Галилей противопоставляется Царлино, как и Рамо — который, впрочем, гениально осуществил в XVIII в. указания Царлино, основанные на учении о гармонии, — становится последним представителем классицизма, решительным противником энциклопедистов.

Подвергнуть сомнению значение Рамо в истории эстетики так же невозможно, как невозможно сегодня — уже со времен Дебюсси — оспаривать принадлежащее ему по праву место в истории европейской музыки. Ромен Роллан был прав в том, что большинство эстетических принципов Рамо почти точно воспроизводится как у энциклопедистов, так и у Глюка. Для него в качестве единственной цели музыки выступает изображение мыслей, чувств и страстей¹¹. Его оперная эстетика включила и требование наблюдать актерскую игру, которое выдвигалось от Галилея до Гретри: он отмечал, что «хороший музыкант должен в полной мере отдаваться различным характерам, которые он хочет изобразить и в положение которых он, как искусный актер, должен вжиться»¹². Утверждение Гуго Гольдшмидта, относительно того, что Рамо хотел бы объяснить музыку «из нее самой», из ее собственных «гармонических законов», вследствие чего с самого начала отрицалось ее «внемusикальное содержание» (теория подражания в музыке), совершенно необоснованно¹³. Баттё, впервые возродивший эстетику подражания в XVIII в., не без основания ссылается на «новую музыкальную систему Рамо»¹⁴, которая в духе выдвинутой им теории подражания классифицирует имеющиеся в музыке изобразительные средства по их значению и смыслу¹⁵.

Относительно их мировоззренческих установок можно сказать, что как эстетика Баттё, так и учение о гармонии Рамо опираются на принцип подражания природе. В этой связи мы с полным правом можем рассматривать Рамо как непосредственного предшественника эстетики аффектов Просвещения; со свойственной ему пронизательностью он повернул картезианское философское учение об аффектах в сторону музыкальной эстетики и музыкальной теории. Что касается про-

блематики теории музыки, то сам Баттё в вышеуказанном месте, где он связывает важнейшие этапы новой музыкальной системы с именами Декарта, Мерсенна, Савье и Рамо, указывает на непрерывность пройденного вплоть до Рамо пути. Несомненно, что такая связь существует, и, возможно, даже более глубокая, чем полагал Баттё в 1746 г. Юношеское сочинение Декарта, написанное в 1618 г., но опубликованное лишь после его смерти в 1650 г., *Compendium musicae*, так же как *Harmonie universelle*, уже наметили основные линии развития теории музыки XVII в., так как оба эти сочинения обобщили практику генерал-баса, в них уже смогло появиться понятие трезвучия (ср. декартовскую теорию трех типов консонанса и мерсенновскую гармонию *parfaite* как естественную и наиболее совершенную связь тоники, терции и квинты) и, что еще более важно, указание на внутреннее тяготение и отталкивание аккордов благодаря предвосхищению принципа функциональной гармонии. Не случайно Риман увидел в этом ту историческую инициативу, благодаря которой были созданы основы логики современной гармонии, логики теории тональной функции аккордов. Савье продолжил эту инициативу в XVIII в., объяснив роль обертонов в акустической структуре музыкального тона. Наконец, весь процесс получает систематическое развитие и философское обобщение в музыкально-теоретическом изложении Рамо (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722; *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750, *Nouvelle reflexions...* 1752). Вероятно, в ходе этих обсуждений «чистая» музыкально-теоретическая литература успешно развивается вместе с музыкально-математической интерпретацией: внутри них создается синтез декартовско-мерсенновского понимания логики музыки и открытий Савье в области акустики, что в свою очередь ведет к открытиям закономерностей тонального центра гармонии, тоники (центра гармонии), (1636—1637) Мерсенна, связанного с Декартом дружескими узами и находящегося с ним в переписке, далее обращения аккорда (*Akkord — Imkehrung — (renversement)*), что ведет в свою очередь к разработке понятий доминанты, субдоминанты, ложного каданса (*Trugschluß*) и т. д., то есть к принципу, который обнаруживается уже у Царлино, но проявляется у него в гипотетической форме как «рав-

ноправие минора» (*Mollgeschlechts*) и т. д. За этими музыкально-теоретическими открытиями проглядывают те идеологически-эстетические принципы, которые провозглашают как музыкальную практику того времени, так и теоретическую специальную литературу, описывающую и систематизирующую новые факты музыкальной практики. «Музыкальная эстетика» А. Мольнара обращает внимание на эту связь: «Рамо (а затем и д'Аламбер) обосновывает естественные принципы функциональной гармонии не физическими открытиями, а как раз наоборот: так как музыкальный субъективизм в своем предшествующем развитии мог найти для себя предметное выражение только в функциональной гармонии мажора и минора, оказалось необходимым теоретически более четко выяснить естественные основы мажорно-минорной гармонии»¹⁶. Баттё также упоминает о естественных основах развитой уже Рамо систематики новой теории музыки как словаря и грамматики той музыкальной речи, которая гарантирует ясное подражание природе; в частности, в музыке подражание человеческой природе, т. е. чувствам. Понимание этого присуще уже Рамо. По меткому наблюдению Шарля Лало, известно, что Рамо соглашается с мировоззренческим и методическим исходным пунктом Декарта: «я мыслю»¹⁷.

«*Démonstration*» описывает, опираясь непосредственно на Декарта, тот процесс, в ходе которого автор открывает закономерную связь между вызванным источником звука основным тоном как «естественной» целью учения о гармонии и звучащими вместе с ним первыми двумя обертонами. Для него, как и для Декарта, отправной точкой является методическое сомнение в отличие от выраженного в существовавших до сих пор научных теориях фаустовского скепсиса. Из этого вытекает непоколебимая уверенность в том, что аналогией *cogito* является слух. Рамо хочет отказаться от предубеждений прошлого так, чтобы обосновывать принцип *tabula rasa*, «чистой доски», и методически узаконить ту точку зрения, которая принимает за основу чистую субъективность, отвергающую тяжкий груз данного: «Насколько это было возможно, я поставил себя в положение человека, который никогда не пел и никогда не слышал ни одного звука... Первый звук, который я воспри-

нял, был познанием. Я внезапно заметил, что это — не один звук, что каждый раз для меня он состоит из нескольких звуков. Неожиданно я сказал самому себе: в этом и состоит различие между звуком и шумом»¹⁸. Кажется, что тоническая система может быть впервые введена на основе понятого чисто субъективистски закона обертонов, так же как и на основе понятого в качестве истинного содержания познания картезианского *cogito*, но вовсе не в результате устранения ложного предрассудка. В конце своего изложения он с удивлением восклицает: «Какое количество принципов возникает на наших глазах из единственного источника! Исключительно колебанием звучащего тела обусловлена гармония, *basse fondamentale* (а именно виртуальный, абстрактный основной тон гармонии. — Д. З.), звукояды, тональности тонов... почти все мелодии». «Названное основным тоном звучащее тело, единственный источник, первоисточник и творец всякой музыки, которая переводит непосредственную причину любого музыкального воздействия в миг звучания тех непрерывных пропорций, из которых возникают мелодия, тонический ряд, тональности и также даже несущественные, применяющиеся в музыке правила»¹⁹. Но это лишь первый шаг в объяснении значения основного принципа гармонии. Признание принципа чистой субъективности ведет к формулировке тезиса, позволяющего объяснить отношение между мелодией и гармонией: «Мелодия возникает из гармонии и имеет в музыке подчиненное значение: она служит для легчайшего, молчаливого рассеянья (*Zerstreuung*). Мелодия формируется лишь в восприятии, гармония же обращается непосредственно к душе»²⁰. Таким образом, гармония является исходным элементом в истинно нравственной музыке — *sous-entendu* инстинктивно даже уже в античной музыке. Поскольку Рамо последовательно претворял в жизнь методику рационализма, не удивительно, что подобная интерпретация мелодии и гармонии вполне согласовалась с выводами картезианского учения об аффектах; гармония признавалась более высокой по качеству, чем мелодия, так как ей приписывалась функция внесения порядка в мелодическое звучание льющихся непрерывным потоком и неконтролируемых разумом страстей. «Теория гармонии» Рамо в этом пункте

взрывает узкие рамки «музыкально-теоретического исследования» и, решая загадку его сущности, указывает как на картезианское учение об аффектах, так и практику классицизма.

Само собой разумеется, что картезианское мировоззрение и его методика основываются на гносеологической иллюзии самой из себя творящей субъективности, однако, несмотря на это, их историческое значение необычайно велико. Благодаря своему методическому сомнению картезианство отправляет в чистилище нового буржуазного идеала порожденные феодальной идеологией предрассудки; его рационализм — обширная прелюдия к просвещенности разумного познания и преобразования природы; его субъективизм — подготовка буржуазного идеала всеобщего расцвета человеческой личности. Связанный с субъективизмом принцип «близости к природе» несет с собой прогрессивное содержание: его идеологические иллюзии обусловлены не столько непониманием сопротивляющейся историческому прогрессу реакции, сколько особым историческим положением буржуазии, претендующей на руководство антифеодальным движением. Подобное сочетание силы и слабости выглядит как парадокс также и в теории музыки Рамо. Как мы уже видели, Баттё уже в 1746 г. ссылаясь на учение о гармонии Рамо как на основу эстетики подражания. Под указом Парижской академии от 1749 г., в котором сообщается о теоретических открытиях оперного композитора, «достигшего благодаря своей музыкальной деятельности всеобщего признания», можно увидеть подпись д'Аламбера. Однако по истечении двух лет картина коренным образом меняется. В 1752 г. д'Аламбер берет на себя труд пропагандировать учение о гармонии Рамо, но по ходу разгоревшейся в Энциклопедии дискуссии он вступает в конфликт со своим высокочтимым учителем. Еще более однозначно выступил против него Руссо, который в качестве типичного представителя Просвещения начал борьбу по всем фронтам против этого учения о гармонии, причем в центре дискуссии оказался вопрос об отношении мелодии и гармонии. Если Рамо защищал от имени оправданной субъективности «естественную» первичность гармонии, то Руссо, ссылаясь на эту же субъективность, изменяет по-

рядок ценностей, мелодия рассматривается им как нечто первичное, как «реально прекрасное», тогда как гармония, по его мнению, может возникнуть лишь из мелодии и способна быть выражением лишь «конвенционально прекрасного»²¹. Предшественник с фантастической быстротой фактически становится противником, главным представителем враждебной системы идей.

ОПЕРНЫЕ ДЕБАТЫ ВО ФРАНЦИИ

Новая оценка учения о гармонии Рамо должна рассматриваться только в определенной временной последовательности. Главная линия фронта великих споров проходила в сфере оперной драматургии. Вероятно, парадоксы ситуации Рамо проявились здесь с наибольшей остротой. Старый консервативный классицизм, партия оперы-серия Люлли обвиняли его вплоть до премьеры «Кастора и Поллукса» в приверженности итальянским вкусам, в оскорблении национальных традиций; тем не менее почти полтора десятилетия его оперы олицетворяли собой в глазах энциклопедистов консервативный академизм придворной оперы. Это и явилось той исторической оценкой, которую выше мы охарактеризовали как качественный поворот. Мы могли бы указать здесь на хорошо известные исторические обстоятельства: в 1752 г. странствующая труппа поставила в Париже оперу *La serva padrona*, в связи с чем споры внезапно приобрели новый смысл. «Весь Париж разделился на два лагеря, охваченные более сильным возбуждением, чем если бы речь шла о государстве или религии. Одна партия, состоявшая из светил, государственных деятелей и женщин, бывшая многочисленнее и сильнее, тяготела к французской музыке, тогда как другая, более живая, гордая и воодушевленная, объединила настоящих знатоков и всех талантливых и гениальных людей»²². Незначительная причина повлекла за собой значительные последствия: опера Перголезе оказалась катализатором процесса кристаллизации новой музыкальной эстетики. То, что предсказал некогда Дидро относительно Рамо, сбылось: известный композитор, «который избавил нас от церковных напевов Люлли — более

ста лет тянули мы их речитативы, — Люлли, написавшего столько невразумительных бредней и апокалиптических истин о теории музыки, в которых ни он сам, ни другие никогда не могли разобраться, и оставил несколько опер, где есть гармония, обрывки мелодий, бессвязные идеи, трескотня, парение, триумфы, метеоры, нимбы, ропот, победные звуки, от которых захватывает дух, бессмертные мотивы танцев; похоронив флорентинца, он сам будет погребен итальянскими виртуозами»²³.

В нашу задачу не входит подробное рассмотрение известной музыкально-исторической хроники этого великого переворота. Мы должны сконцентрировать свое внимание на важных, принципиальных проблемах, возникающих в связи с историческим рассмотрением музыкальной эстетики. Что касается исторического значения разгоревшихся в 1752 г. «буффонистских споров», то можно было бы указать лишь на два важнейших обстоятельства. Во-первых, уже в своей первоначальной неаполитанской форме опера-буфф была реалистической оппозицией плебейской буржуазной культуры ложному пафосу застывшей в формалистических схемах оперы-серия; ей, так же как английской «опере нищих», вывернувшей наизнанку героическую возвышенность опер Генделя, принадлежит заслуга разоблачения сомнительной героики, т. е. того, что содержится в так называемом «эффекте отчуждения», согласно позднему Брехту. Едва ли следует удивляться тому, что буржуазия выразила свое понимание музыки в этих дебатах, в начавшейся борьбе за новую буржуазную музыкальную драму и что, сорвав маску благородства с классицизма, она смогла осознать собственные теоретические позиции. В Париже, так же как во Флоренции или Гамбурге, т. е. там, где существовала атмосфера публичных театров, новая буржуазная культура напрягала свои силы в борьбе со старыми порядками; для антифеодалных сил опера и музыкальная драма были средством и поводом для серьезной конфронтации старого и нового идеала, для изображения нравственного облика нового человека. Если история музыки не учитывает общественную обусловленность музыки, то кажущееся произвольным изменение позиций во французской оперной полемике выглядит для нас как неразрешимая загадка: когда борьба музыкальных партий понимается только как

«кулуарные склоки из-за короля или из-за королев», реальное содержание полемики и ее смысл остаются непонятными. Однако решение проблемы было уже близко. Polemika велась не только по поводу ценности специфики французской музыки; речь шла также об оценках прошлого и настоящего французской оперы, какой она была у Люлли и Рамо, в искусстве классицизма абсолютной монархии. Замечание д'Аламбера проливает яркий свет на политические симпатии буффонистов: «Некоторые употребляют как синонимы слова: буффонист, республиканец, фрондер, атеист, наконец, материалист»²⁴. Противоречие консервативного и прогрессивного направлений, размежевавшихся в ходе подготовки буржуазной революции во Франции, проявляется в противостоящих друг другу партиях приверженцев оперы-серии и оперы-буфф французского и итальянского вкуса.

Д'Аламбер коснулся существа дела, когда следующим образом воспроизвел речи консерваторов, борющихся с буффонистами: «Свобода музыки предполагает свободу чувства, а последняя — свободу действий; но свобода действий является разрушением государства. Если мы сохраним оперу в том виде, как она существует, то мы сохраним королевскую власть»²⁵. Это высказывание возрождает почти платоновский ригоризм понимания музыки (разумеется, без античного содержания этоса) как пародию на прежнее учение об этосе.

Музыкально-исторические легенды, связанные с рассматривавшейся полемикой, возникли, конечно, не на пустом месте. Такая значительная фигура эстетического прогресса, как Руссо, сыграл немаловажную роль в последующих заблуждениях потомков относительно истинного размежевания фронтов, относящегося к тому периоду, когда на передний план были выдвинуты вопросы о различиях внутри национального вкуса. Написанный Руссо в 1753 г. памфлет (*Lettre sur la musique française*) с безнадежным пессимизмом отрицает возможность какого бы то ни было возрождения французской музыки; Руссо пытался объяснить просодическими (*prosodischen*) особенностями французского языка мелодическую и ритмическую бедность страстно критикуемого им французского оперного стиля, которая не может быть возмещена слушателям никаким утон-

ченным музыкальным воспитанием слушателей. Однако в оценке будущего французской оперы Руссо в конце концов остался одиноким, что опять-таки не было случайностью. Его плебейский и мелкобуржуазный оппозиционный дух очень часто сводил критику развращенной дворцовой жизни и регрессивной культуры абсолютизма к радикальному отрицанию искусства культуры вообще. Благодаря такой экстремистской односторонности эта плебейская критика культуры не позволила великому моралисту признать «моральным учреждением» театр, хотя Дидро, а позже Шиллер считали это аксиомой. Суровая критика культуры, отрицающая роль театра как «средства развлечения от скуки благородного сословия» и разжигания безнравственных страстей в народе, в полной мере характеризует и его знаменитое «Письмо о французской музыке».

Однако выступление Руссо было не только «галлофобией», но и выражением буржуазной точки зрения в его плебейском варианте. Лучше всего это подтверждается тем обстоятельством, что в оперной полемике после 1752 г. не менее острой критике подвергся застывший в условных схемах формализм итальянской оперы. Лейтмотив этой критики был следующим: хотя первоисточником оперы явилась драма, т. е. искусство морально-эстетического катарсиса, итальянское бельканто превратило впоследствии недраматическое сценическое действие, виртуозность пения и удовольствие от любви к зрелищам в главную форму аттракционов. В этой связи заслуживает особенного внимания объяснение Гримма, с восхищением относившегося к оперному стилю Рамо: «Что получается в итоге?.. Мы убеждены, что в итальянской опере игра чрезвычайно несовершенна по сравнению с пением, которое является ее украшением; все приносится здесь в жертву на этом пиру слуха»²⁶. Француз Жозеф де Вилльнье был не первым и не единственным, кто не обнаружил в итальянской опере «ясного разума»²⁷. Англичанин Аддисон уже в 1711 г. решительно указал на воплощенные в действиях Ринальдо драматические и сценические абсурды итальянского оперного стиля²⁸, а итальянец Марчелло в 1720 г. писал о «модном театре», «из которого исчезло великое драматическое искусство и язвительная сатира»²⁹. В своей

автобиографии Гольдони также отметил формалистический схематизм музыкальной драмы³⁰. Имеет смысл рассмотреть аргументацию памфлетистской литературы, так как направленные в адрес итальянской оперы-серия и итальянского бельканто обвинения почти дословно воспроизводят обвинения Руссо в адрес оперы французского классицизма и французской музыкальной декламации: они «противоестественны» и противоречат здравому человеческому смыслу. Стилистическое сходство при описании симптомов указывает на социальную проблематику. Начиная осознать себя буржуазная музыкальная критика вскрывает во французском и итальянском вариантах оперы-серия одинаковый формализм: господство ставшей бессодержательной видимости над сущностью.

При таких обстоятельствах опера-буфф Перголезе обещает «победу естественности». То был благоприятный момент для провозглашения принципа «близости к жизни» и выработки музыкальной просветительской программы буржуазного реализма. Только таким образом критика национального вкуса могла дойти до размежевания с осознанием социального содержания музыки, и для Мегюля, например, уже не было слишком большой трудностью уточнить в ходе революции постановку вопроса Руссо: «Французский народ отнюдь не является музыкальным, несмотря на то, что он очень восприимчив к музыке; однако с течением времени он начинает петь, и петь хорошо, если художники, преисполненные чувства достоинства своего искусства, и особенно его воздействия на публичный дух, отказываются от своего слащавого пения и придают своим аккордам величие и твердость, которые должны характеризовать художников-республиканцев»³¹.

Мы должны, наконец, указать и на ту роль, которую сыграл немец Глюк в ходе дальнейшего развития и практического решения развернувшейся в 1752 г. полемики. Общеизвестен тот факт, что даже королевская протекция не смогла поддержать оперу Рамо ни в жизни, ни в репертуаре, и, хотя странствующая итальянская труппа, поставившая оперу Перголезе, была изгнана из Парижа, победа буффонистов вскоре стала очевидной. Когда через два десятилетия была перевернута новая страница, Глюк с помощью своей музыкальной драмы

одержал такую внушительную победу, что даже сам Пиччини, бывший до сих пор вождем буффонистов, вынужден был склониться перед его величием. Благодаря этому появился новый повод для музыкально-исторической легенды, по которой Глюк поступил справедливо с побежденной в 1752 г. «французской партией»; он обеспечил всеобщее признание итальянской опере-буфф, он возродил подражающую античности классическую трагедию и т. д. Факты, однако, свидетельствуют о том, что основные принципы оперной реформы Глюка вполне отвечали той реалистической концепции в искусстве энциклопедистов, которая сыграла решающую роль в защите буффонистов. Только поверхностному наблюдателю кажется, что в классицизме Глюка речь шла о возвращении к классицистской трагедии, к направлению Люлли—Рамо. Уже сам выбор тематики свидетельствует о новом, демократическом содержании в обновлении античности: тематически оперный героизм Глюка означал отказ от Рима, от идеализированного римского цезаризма, направленного на укрепление феодального абсолютизма, и, если можно так выразиться, открывал Элладу заново. Точно такой же поворот в буржуазном сознании, ограждающем демократические тенденции, произошел в новом представлении об античности у левых энциклопедистов (Руссо, Дидро). Характерно, что Руссо очень быстро «перешел» на сторону Глюка: он признал в нем художника, с полным сознанием выразившего принцип жизненной правды в драматической музыке. Р. Роллан совершенно справедливо заметил: «Революция Глюка — в этом и заключалась ее сила — явилась делом не одного лишь гения Глюка, а делом векового роста мысли. Она была подготовлена, возведена и ожидалась в течение двадцати лет энциклопедистами»³². Благодаря Р. Роллану мы сегодня располагаем и филологическими доказательствами духовной связи Глюка и энциклопедистов³³. Глюку, например, было совершенно ясно, что он не мог бы вмешаться в полемику французского и итальянского вкуса; «он собирался создать музыку, которая была бы «пригодной для всех наций, и уничтожить смехотворные попытки проводить различие между национальными музыкантами»³⁴. Несомненно, что за этим утверждением скрывается один из плебейских гуманистов Просвещения, который «мановением руки» отодви-

гает в сторону формальные различия того или иного национального вкуса и заявляет о своей приверженности реалистическому характеру и гуманистическому содержанию нового искусства. «Я стремлюсь ограничить музыку ее истинной задачей, служить для выражения поэзии и различных ситуаций действия, не разрушая их и не препятствуя им ненужными и излишними украшениями. Я полагаю, что это должно воздействовать точно так же, как яркие тона безошибочно правильного рисунка с хорошо продуманным контрастом света и тени, служащих для оживления форм, без изменения очертаний... Мои взгляды справедливо имели успех, а всеобщее признание в таком знаменитом городе (Париже.— Д.З.) свидетельствовало о том, что простота, истина и естественность образуют исходные основы прекрасного во всех творениях искусства»³⁵. Заключительный тезис может служить лозунгом всего дореволюционного буржуазного реализма в целом.

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТЕОРИИ АФФЕКТОВ

После всего сказанного нетрудно резюмировать важнейшие эстетические выводы французской оперной полемики. Прежде всего она выявила внутреннюю противоречивость нормативной эстетики классицизма. Вслед за отказом от компромиссных решений классицизма последовало утверждение новой реалистической концепции искусства. Она базировалась на философски прогрессивной теории того времени — механическом материализме — и провозглашала, присоединяясь при этом к античной теории мимесиса, основные буржуазные лозунги эстетического отражения действительности; искусство есть подражание природе, ее изображение и выражение, а жизненная правдивость и эстетические качества произведений искусства должны обеспечиваться верным отражением жизни. Музыкальная эстетика также усвоила эту буржуазную программу отображения, она объединила содержание и принципы формообразования музыки с принципом подражания природе, но ее новаторство не было исчерпано этим. Основывающаяся на «естественности» интерпретация музыки вовсе не была детищем

Просвещения, выше мы видели, что уже у Рамо, так же как во всей классицистской эстетике вообще, обнаруживается этот основной принцип. Каким образом в этом случае можно отделить новое от старого, как в историческом, так и в теоретическом плане?

В «Племяннике Рамо» Дидро в сатирически-карикатурном виде выводит типичную для отживающего феодализма и зарождающегося капитализма фигуру племянника великого Рамо, этого паразита-бездельника, который, однако, — в отличие от простого мошенника Карафы у Кунау, — выведен для того, чтобы с иронией над собой выразить связь между явлением утраты собственного человеческого достоинства, содержанием своей эпохи и обстоятельствами жизни. Племянник Рамо также музыкант, и то, что он говорит о музыке, вызывает в его оппоненте удивление и досаду; удивление — поскольку он не может не согласиться с его интерпретацией музыки, гнев — поскольку он не может не задаваться вопросом, каким образом нравственная распущенность уживается с восприятием прекрасного в музыке.

Тем не менее молодой Рамо, вне всякого сомнения, высказывает характерные для Просвещения мысли. Старый Рамо для него — гений, но, кроме этого, также старообразный господин, которого его эпоха утвердила на свой манер, оставив его позади. Рамо упрекает своего дядю не только за его отрицающее какую бы то ни было протекцию ханжество, но и вообще за его деятельность в сфере искусства, которой недостает гражданского пафоса новой эпохи. «Он думает только о себе; на весь остальной мир ему наплевать. Пускай его дочь и жена умирают, когда им заблагорассудится, лишь бы только в перезвоне приходских колоколов во время заупокойной обедни по-прежнему звучали дуодецима и двойная октава терции, и тогда все будет хорошо. Счастливый человек — и эта черта особенно поражает меня в гениальных людях. Они хороши только для чего-нибудь одного, а кроме этого ни на что не годны. Они не знают, что значит быть гражданином, отцом, матерью, братом, родственником, другом»³⁶. Поэтому он считает, что музыка Рамо, несмотря на всю ее ценность, непригодна для выражения содержания жизни новой эпохи. В ней

отсутствует, так сказать, «триединство природы» — единство истины, добра и красоты.

Разоблаченный авантюрист формулирует здесь на достаточно высоком для своего времени уровне сущность основывающейся на «естественности» эстетики музыки и, таким образом, превращается в гениального интерпретатора нового буржуазного понимания музыки. «Крик животной страсти — вот что послужит нам путеводной нитью; выражения должны подгонять друг друга, фраза — быть краткой, смысл — четким и законченным... Страсти должны быть сильными, любовь в изображении композитора и лирического поэта — беспредельной, ария — почти всегда завершать акт. Нам нужны восклицания, междометия, перерывы, фразы, паузы, утверждения, отрицания; мы зовем, взываем, кричим, стонем, плачем, смеемся от всего сердца. Ни остроумия, ни эпиграмм, ни прекрасных мыслей: это слишком далеко от простой природы». Поэтому он не довольствуется простым подражанием, что было важным требованием для актерской игры от Галилея до Рамо и Гретри: «И не думайте, что игра актеров и их декламация могут послужить образцом. Как бы не так! Нам нужно нечто более энергичное, менее искусственное, более близкое к правде; чем монотоннее язык, чем менее он выразителен, тем необходимее простая речь, обыкновенный голос страсти; крик животного или взволнованного человека дадут им выразительность...»³⁷.

Рамо у Дидро, несомненно, видит «естественность» музыки не только в подражании объективным явлениям внешнего мира, но и в естественном, т. е. правильном и не пугающем людей выражении человеческой природы, человеческого Я. Но характер этого понимания все же только кажется само собой разумеющимся и лишенным проблемности. За программой музыкального подражания природе скрывается отличие внешнего от внутреннего, вещного от человеческого, объективного от субъективного. Тем не менее отличительной чертой французского Просвещения является то, что эта дифференциация не ведет еще к решительным противоречиям. Гносеологическая основа концепции — механико-материалистическая теория отражения, и на этой основе еще бессмысленнее кажется становящееся позже модным противопоставление «эстетического изображения» и

«эстетического выражения». Следует специально проанализировать как в историческом, так и теоретическом плане то обстоятельство, что противоречие между подражанием природе и выражением аффекта осознается лишь в английском Просвещении, во многих отношениях отклоняющемся от основной линии развития; материалистическая — в плане гносеологии — направленность готовящихся к буржуазной революции французских энциклопедистов еще очень хорошо уживается с наивным объяснением эстетического отношения субъекта и объекта. Если за основу берется материалистический сенсуализм, то с этих позиций человек получает все знания и представления из правильно воспринимаемого мира. Эта сенсуалистическая теория познания исследует отношение человеческого Я и внешней природы в плане механического детерминизма. Так, Гольбах пишет о человеке: «Видимые действия человека, равно как и совершающиеся внутри него движения, порожденные его волей и мыслью, являются тоже естественным результатом, необходимыми следствиями его собственного механизма и получаемых им от окружающих его существ импульсов»³⁸. Отсюда вполне логичным кажется вывод о том, что верное изображение человеческой природы включает в себя по необходимости представление о внешней природе как о конечном источнике и основе любого человеческого аффекта. На вопрос о том, в чем поэты подражают природе, Гельвеций (*consensus omnium*) отвечает тогдашней теории искусства: «В том, что они всегда заставляют своих героев говорить в соответствии с теми страстями, которыми они охвачены»³⁹. Таким образом, изображение аффекта от Баттё до Гольбаха и Гельвеция совпадает с изображением природы.

Эту точку зрения в течение некоторого времени разделял Руссо. В своем «Музыкальном словаре» он неоднократно акцентирует внимание на том, что музыка, так же как и другие виды искусства, располагает средствами подражания любому предмету природы⁴⁰. Характерно, что позже — не без влияния д'Аламбера⁴¹ — Руссо почувствовал необходимость в пересмотре самого понимания подражания природе, ибо оно становилось все более непосредственным, предметным, все более натуралистическим. Однако этот пересмотр касался лишь напы-

щенных формулировок, а вовсе не гносеологической установки как таковой. «В действительности же содержание искусства музыканта, за редким исключением, состоит совсем не в непосредственном изображении предмета, но в том, чтобы приводить душу в точно такое же настроение, как то, в которое ей хотелось бы»⁴². Первоначальным содержанием музыкального произведения является, таким образом, содержание аффекта, но оно не должно раствориться в своей предметной определенности. За выраженными в музыке аффектами признается аффицирующий их предметный мир, сама природа, понятая в ее онтологически однозначной объективности.

Вместе с тем в идеологии подымающейся буржуазии «природа» играет роль синонима жизненной правды и разумности в качестве противоположности условным традиционным представлениям отживающего феодализма. В этом отношении она является также носителем опосредованного и скрытого социального содержания. Не случайно принцип подражания природе, от эпохи Ренессанса и до Французской революции, остается лозунгом борьбы против застывшего общественного порядка, а также неотъемлемым элементом антифеодального нравственного и эстетического идеала. Это содержание сохраняется и в требовании музыкального подражания природе. Поэтому Рамо у Дидро смог предъявить требование изображать взрыв страстей с таким широким размахом, так как каждый раз он отрицает как лживое лицемерие любой классицистский идеал меры и требование ограничения наслаждения. В этом он получает всеобщее признание и выражает глубочайшую убежденность своего времени. В глазах энциклопедистов таким искусством является по преимуществу музыка, срывающая маску, за которой прячется истинная сущность личности, сводящей счеты — в соответствии с характерными принципами формы — со сковывающими внутренний мир условностями и с замутняющей человеческие отношения видимостью. Мы уже указали на примат мелодии в музыкально-теоретической концепции Руссо, с этой точки зрения мелодии — в противоположность условности отражающей функции гармонии — раскрывают внутреннюю сущность человеческой природы. Рассказанный Гретри анекдот разъясняет на ярком примере этот нефетишистский реалистический характер му-

зыки. «При случае я говорю с литератором о том, что любая модуляция голоса может быть замечена; он отрицает это и просит пригласить его в гости для обсуждения этого вопроса. Войдя ко мне, он приветствует меня покровительственно и несколько небрежно: «Bonjour, monsieur!» Я моментально отвечаю, пропев эти звуки: и соль-соль и (ut-sol-sol-ut), он уже наполовину обращен на путь истинный. Было бы интересно и забавно сопоставить номенклатуру всех этих приветствий bonjour, monsieur, или bonjour, mon cher, и переложить их на музыку в их истинных интонациях. При этом стало бы совершенно ясным, каким великим мастером в музыке является эгоизм и каким образом тональная лестница этих приветствий меняется в зависимости от общественного положения лиц. Так, одного приветствия «bonjour, monsieur» бывает мне почти всегда достаточно, чтобы определить высокомерие или простоту человека. Вежливость или притворство служат прикрытием человека, когда он беседует, но он не научился еще вполне скрывать свои интонации. Думаю, что этими словами я создаю хвалу человечеству. Одна и та же фраза, высказанная различными людьми и в разных ситуациях, приобретает новые, иные модуляции. И только истина декламации может сделать музыку искусством, основы которого коренятся в природе»⁴³.

Хромой бес Лесажа должен был сначала снять крыши, чтобы получить возможность обнажить и выявить сокровенные тайны человеческих судеб и отношений. Музыкант Гретри не может проделывать такие «бесовские штучки», чтобы проникнуть во внутренний смысл видимого. Но ему дано воссоздать верную картину характера благодаря обусловленным аффектами различным ударениям и эмоционально обусловленной мелодии повседневной живой речи.

В данном случае больше не может быть речи о том, что чувства должны обуздываться разумом. Картезианский рационализм, имевший место у Буало и превратившийся в основу гармонии у Рамо, отказывается теперь от просвещенной буржуазной «естественности» и требования верного, не ограниченного условностями изображения аффекта. Встает вопрос о философских основаниях нового эстетического идеала,

Прежде всего мы должны понять, что критическое преодоление картезианского учения об аффектах началось уже во времена Декарта, однако во Франции XVII в., разумеется, этот процесс мог обнаружиться лишь косвенно. Не случайно именно в самой развитой с точки зрения капиталистических отношений стране — Голландии — также занимались усиленной и углубленной разработкой философского учения об аффектах. Спиноза первый поднял выпавшую из рук Декарта нить; ему принадлежит заслуга создания развитой материалистической системы, хотя она и выступила в характерном для того времени теологическом обличье. Детерминистское объяснение духовных явлений было в ней более последовательным и осознанным, чем это было или могло быть в картезианстве. Обе субстанции Декарта — протяженная и мыслящая — у Спинозы оказываются лишь двумя атрибутами единой материальной субстанции; такое превращение создает теоретическую возможность для преодоления дуализма души и тела, аффекта и разума. На этой основе Спиноза смог решительно расчитаться со схоластически-религиозным аскетизмом. Он не отрицает того, что тот, кто не может господствовать над своими страстями, в конце концов подчиняется им, но он делает ударение на том, что непосредственно противостоящий аффектам абстрактный разум сам по себе не способен повернуть разрушительные страсти на правильный путь. «Аффект может быть ограничен или уничтожен только противоположным и более сильным аффектом, чем аффект, подлежащий укрощению»⁴⁴. Иными словами: только ставший «страстным» разум и таким образом очеловеченные аффекты побеждают в борьбе с антигуманными страстями. Таким образом, в учении Спинозы об аффектах буржуазный идеал всестороннего и гармонически развитого человека становится более ясно очерченным. Это новое понимание связано с решительным отрицанием религиозно-этического требования подавлять страсти, причем вместе с тем преодолевается и подражающий античности классицистский принцип разумного ограничения аффектов.

Учение Спинозы об аффектах было продолжено энциклопедистами только в XVIII в.; исторической непрерывности способствовали французские моралисты XVII и XVIII вв. Если Корнель представил конфликт между

личной страстью и абстрактным долгом только в трагическом плане, то Мольер изобразил его комически. Так, в «Тартюфе» долг выступает как условность, моральность — как лицемерие, как ханжеское представление о сущности личности; конфликт разрешается не моральной победой, а высмеиванием маски, лицемерия. Известный афоризм Ларошфуко: «Наши добродетели — это наши замаскированные грехи», собственно говоря, противопоставляется — благодаря обобщению мольеровского видения мира — идеалистической абсолютизации классицистской трагедии. Резкая критика лицемерия вначале осуществляется лишь в виде афоризмов кратко изложенного философского учения об аффектах, раскрывающего внутреннюю диалектику морали и цинично или с колебаниями принимающего утвердившийся с помощью страстей эгоизм, личный интерес (Ларошфуко, Ла-Бриер). Продолжая эту инициативу, французские материалисты XVIII в. формулируют так называемый принцип утилитаризма (выросшей на почве механистического материализма этики), который превращает неустранимые потребности человека в важнейший двигатель его нравственного действия.

Всякая нравственность основывается на любви к себе, вообще на стремлении к наслаждению, на правильно понятом индивидуальном интересе. В связи с этим принцип удовлетворения страстей и получает свое этическое значение, так как нельзя не признать, что страсти имеют свое основание в эгоизме, в наслаждении и тесно связаны с удовлетворением потребностей человека. «...Страсти эти всегда имеют своей целью счастье»⁴⁵. «Итак, пусть откажутся от нелепой мысли уничтожить страсти в человеческом сердце; пусть направят их на предметы, полезные для людей»⁴⁶. Здесь мы уже имеем дело с тем философским учением об аффектах в его развитой форме, из которого непосредственно вытекает этика разумного эгоизма. В ней — как указала в своем анализе этики Просвещения А. Геллер — неразрывно связаны этический рационализм и этический утилитаризм. Рационализм означает здесь не дисциплинирующий контроль абстрактного разума, как это имело место в картезианстве и художественной практике классицизма, а признание полезности и разумности страсти, «соответствующей правильно понятым интересам», апо-

логию переживания аффектов, «обусловленных человеческой природой».

«Героические иллюзии» готовящейся к своей революции буржуазии в этом наивном самоутверждении приняли форму, которую представители механистического материализма типа Гольбаха применяли для изображения природы и правильно понятого интереса. Не требует подробных доказательств мысль, что этическая программа удовлетворения страстей связана прежде всего с защитой классовых интересов буржуазии, буржуазного частного интереса. Но в той мере, в какой этот особый классовый интерес разрывал феодальные оковы, требовал уничтожения границ феодализма и выдвигал в качестве высшей цели прогресса такую общественную структуру, при которой была бы создана возможность для свободного развития производительных сил и творческих способностей человека, он был связан с общественными интересами и служил делу подготовки сметающей феодальный режим революции. «Буржуазный» частный интерес в этой борьбе явился выразителем всеобщего интереса в облике преследующего всеобщее благо гражданина, как буржуа. Такого рода сплетение частного и общего интересов и представлено в философском учении просветителей об аффектах. Гольбах мог утверждать как нечто само собой разумеющееся, что обусловленные человеческой природой страсти могут быть направлены одновременно на благо как индивида, так и общества. В этом случае принцип переживания индивидуальных страстей еще связан с наивным и нерелексивным сознанием нравственного поведения.

Разумеется, великие просветители уже признавали противоречия того уровня развития производительных сил, который они считали желательным, — достаточно указать на Руссо и Дидро. Их величие состоит в том, что еще в предреволюционный период они выявили и подвергли резкой критике зарождающиеся противоречия, прежде всего частную собственность, оказывающую губительное воздействие на личность, а также усиливающееся неравенство возможностей, неустрашимый конфликт личных и общих интересов. Кроме того, буржуазный утилитаризм не был для них бесспорным, само собой разумеющимся решением вопроса об обусловленности действий человека его интересами. Дидро особенно ясно

видел, что не может быть непосредственного совпадения частного и личного интереса, вследствие чего удовлетворение индивидуальных потребностей вовсе не требует еще всеобщей заинтересованности. Благодаря пониманию этих противоречий «Племянник Рамо» стал единственным в своем роде шедевром Просвещения. Принцип удовлетворения страстей раскрыт здесь на примере жизни паразитирующего тунеядца, который иллюстрирует своим падением разложение традиционных связей. Поэтому именно его искрящийся ум устанавливает напряженную связь между сферами художественного творчества и морального опустошения. Вследствие такого превосходства «разорванного сознания» над «честным сознанием» первое — в результате данного Гегелем в «Феноменологии духа» анализа — обнаруживает сущность эпохи с бесстыдным цинизмом и откровенно выражает «мир отчужденного духа». Хотя молодой Рамо как типичный представитель Просвещения выступает против великого Рамо и вообще против прежнего эстетического идеала и обращает внимание на единство истины, добра и красоты, коренящихся в самой природе, признавая противоречивость «естественной» нравственности и относительности, основывающейся на индивидуальном интересе морали, он не питает на этот счет никаких иллюзий, благодаря чему и подымается над уровнем Просвещения и понимает суть буржуазного утилитаризма, противоречия «естественной» нравственности и относительность морали, основывающейся на индивидуальном интересе. Такое размежевание полярных принципов рождает каскад мыслей: «Разорванность сознания, сознающая и выражающая самое себя, есть язвительная насмешка над наличным бытием точно так же, как над хаосом целого и над самим собой; это есть в то же время еще улавливающее себя затихание всего хаоса»⁴⁸. Дидро действительно пророчески и реалистично вывел фигуру, ставшую типичной; он вскрыл послереволюционную структуру буржуазной объективности — буржуа, спрятавшегося в обличье гражданина, — а также показал паразитическую суть притаившегося за фасадом всеобщего интереса буржуа-собственника. Совершенно ясно, что подобное разоблачение оказало воздействие на этическую и эстетическую интерпретацию учения об аффектах. Дидро ни на миг не сомневался в том, что

разностороннее развитие личности потребует последовательной ликвидации феодальных отношений и свободного развития производительных сил, поэтому он выдвигает антифеодальную буржуазную программу удовлетворения страстей. С другой стороны, он отмечает противоречивую суть принципа наслаждения: его историческую прогрессивность и его отвратительную — в общественном плане — буржуазную форму. Хотя Дидро и не смог решить проблемы, тем не менее предложенный ответ можно назвать гениальной догадкой. В «Племяннике Рамо» с необычайной прозорливостью выявлена нравственная противоречивость переживания индивидуальных страстей и таким образом показано, что этическая и эстетическая сферы могут быть отделены друг от друга и противопоставлены друг другу; впоследствии эта абстрактная возможность находит свое конкретное воплощение в буржуазном обществе.

Вследствие этого о музыкальной эстетике, строящейся на принципе «естественности», и об учении об аффектах в музыке можно сказать то же самое, что и о буржуазной классовой морали в целом: возникнув на базе антагонизма всеобщего и единичного, частного и общего интереса, они должны быть уничтожены самим ходом развития этого противоречия.

Огромное значение теории аффектов в ее просветительской буржуазной форме неоспоримо: она обосновывает и эстетически обобщает новые принципы формообразования той музыкальной практики, в которой выражается содержание развивающегося буржуазного мира — прежде всего ведущую роль непосредственно несущей эмоциональную нагрузку тональной мелодической линии, обозримую из единого гармонического центра ясность и расчлененность музыкальной формы, всеобщую понятность и прямо утверждаемую антропоцентричность системы значения, распространяющуюся на все элементы формы. Отождествляя — на базе механического материализма — выражение страстей и отражение предметного мира, объективные формы и человеческие отношения, она предпринимает прогрессивную в историческом плане попытку открыть закономерности отражения действительности в музыке. Ее гуманизм получает, таким образом, естественного союзника в ее реализме. Пропагандируя эгоцентризм в музыке, она поднимает эстети-

чески выраженный в символах фаустовской универсальности («Я хочу сделать своим внутренним достоянием то, что выпало на долю всего человечества»)⁴⁹ внутренний мир индивида до уровня носителя глубочайшего всемирно-исторического содержания эпохи. В одном месте Роллан цитирует воспоминания Гретри о революции: «В течение более чем четырех лет бушующей революции в моих ушах по ночам (так как нервы мои были напряжены) звучали звон колокола, шум бури, и эти звуки были всегда одними и теми же. Для того чтобы доказать, что они нереальны, я затыкал уши. Тем не менее я их слышал, и даже сильнее, чем прежде, так что я вынужден был согласиться с тем, что они звучат лишь у меня в ушах»⁵⁰. Роллан не заблуждается: это могло быть галлюцинацией в духе галлюцинаций шекспировских героев, но если речь идет о символе судьба, «которая стучится в дверь» (Бетховен), то в микрокосмосе личности отражается мировая история как макрокосмос, а аффицируемая динамической цельностью объективного мира и потому «страстная» субъективность наполняется гуманистическим содержанием эпохи. Хотя этот гуманизм и реализм пытаются выйти за собственные границы, они тем не менее внутренне замкнуты. Его теоретические и исторические границы намечены специфически историческими тенденциями развития буржуазной идеологии; во-первых, эстетика «естественности» в самой своей прогрессивной форме не была в состоянии выразить в понятиях общественное содержание музыки, историческую определенность музыкальных форм и музыкальных принципов формообразования. Здесь мы могли бы вновь сослаться на Гретри. Из приведенного уже анекдота, касающегося музыкального реализма речевых интонаций, видно, что он вместе с Дидро и Руссо представлял ту концепцию в Просвещении, согласно которой музыкальное изображение играет важную роль в дефетишизации при познании истинной сущности человека. «Каждый климат, — пишет Гретри, — имеет две коренным образом отличающиеся друг от друга мелодии... Одна — трудящегося народа, другая — обученных, чувствующих прекрасное в искусстве людей. В Риме искусство псалмодий признается подлинной народной музыкой; она печальна, тяжеловесна, в ней нет той мягкости, которая присутствует в известных нам итальянских ме-

лодиях. Ночью, когда мы бродили по улицам Рима, мой друг обратился ко мне со словами: «Для того чтобы понять, насколько изнежился этот народ, ты должен услышать пение этих аббатов. Конечно, — возразил я, — но что скажешь ты о тех народных псалмодиях, которые можно услышать здесь же? Когда я слышу пение грузчиков, я трепещу за священников: за этими звуками я воспринимаю грубый голос старого Рима, который в один прекрасный день вновь может подняться»⁵¹. Гретри гениально описал положение дел, однако не связал с этим какого-либо эстетического обобщения. Самое большее, на что способно «естественное» понимание музыки Гретри, — это применение открытого Монтескье «географического материализма» к теории интонаций. Музыка, которая в античности — от Дамона до Аристотеля — была чувствительным сейсмографом общественных типов этоса, особенностей характера и этического содержания, превратилась в термометр, указывающий на «естественную восприимчивость» народов и индивидов. «Музыку следует рассматривать и как термометр, измеряющий степень восприимчивости отдельного народа в соответствии с климатом его местности. Песни, скорее, даже способ пения, способ голосоведения народа, его мягкие или страстные, чувственные, веселые, печальные, грубые, жестокие модуляции соответствуют климату его страны. Разумеется, на систему акцентов речи и речь, подражающую пению, оказывает воздействие также форма правления, но эти вторичные факторы не могут все же свети на нет влияние климата»⁵². В этом пункте и обнаруживается главная метафизическая слабость буржуазного материализма эпохи Просвещения: он превращается в идеализм там, где общественные закономерности объясняются на основе механистического способа рассматривания.

Даже Руссо не смог преодолеть метафизической ограниченности «естественного» подхода, хотя понимание противоречивого характера общественного прогресса и осознание историчности объективной структуры принимает у него вполне конкретную форму. Прямое противопоставление классового общества и так называемого «естественного состояния» — это, хотя и неисторическое в целом, но во многом приближающееся к историческому

понимание — характеризует, разумеется, и его эстетическую концепцию. Мы имеем в виду лишь направленный против Рамо музыкально-теоретический тезис об условности гармонии и естественности мелодии. Как раз здесь на первый план выступает внеисторическая абстракция. Автор памфлета пытается доказать якобы противоречивый внутри себя характер французской музыки, а также раскрыть структуру контрапункта по аналогии с ненавистой готикой. Он называет «разумностью», «хорошим вкусом» безвозвратно исчезнувшее обаяние прошлого; «напротив, то, что касается фуг с обращенной темой, двойной и зеркальной фуг, то эти пережитки варварства и дурного вкуса, подобно портикам наших готических соборов, существуют только для вкуса, обладающего достаточным терпением, чтобы создать их»⁵³. Единственная эпоха в истории музыки, которую Руссо — вновь под именем «разумной» и «обладающей хорошим вкусом» — признает безоговорочно и принимает даже в качестве образца, — это время расцвета греческой музыки. Его заслуга, бесспорно, состоит в том, что он — в отличие от Рамо — опроверг легенду о тождестве древнегреческой гармонии и современного аккорда. Но несмотря на это, и у него идеалом греческой Musikè остается продукт литературной, никогда не воплощавшейся в музыкальном материале аналогии; ссылка на античную музыку была лишь новым предлогом для того, чтобы представить полифонию средних веков и нового времени как противоречащее природе заблуждение. Эта антиисторическая сухость ставит под сомнение формулировки многих разделов в его «Музыкальном словаре».

Конечно, конкретный анализ мог бы дать доказательства того, что такое категорическое отрицание музыкального прошлого обусловлено плебейским радикализмом Руссо. Он последовательнее, чем сам Гретри, желал бы признать действительно ценной и истинно прекрасной только народную песню. Однако этот плебейский радикализм в эстетическом плане был лишь доведением до логического завершения одной из характеристик «естественности», представление, приобретающее в народной песне свою вечную, неизменную и неопустошенную естественную красоту и тем самым адекватную форму явления, нельзя понять общественную и историческую обусловленность народной музыки и свя-

занное с этим содержание. Но Руссо был все же незу-
рядным явлением; в своем теоретическом обобщении
он по крайней мере указал на общественный, историче-
ский и объективный характер музыки. У Гретри, напро-
тив, решение этой проблемы имеет ярко выраженный
метафизический характер. Он противился готической
манере как чересчур сложной и, следовательно, уничто-
жающей естественность гармонии. Однако стоит задать-
ся вопросом: откуда взялась эта противоречащая при-
роде склонность к сверхсложности, к вытеснению насы-
щенной чувствами мелодии? В этом пункте Гретри исхо-
дит из того, что различие музыкальных принципов фор-
мообразования, как барометр, указывает на различие
климатических условий. Климат Италии, например, бла-
гоприятен для мелодии; в отличие от этого холодный
климат Германии развивает чувство гармонии; француз-
ская же музыка занимает золотую середину между этими
двумя крайностями: область с умеренным климатом вы-
годно воздействует на народный характер, что способ-
ствует установлению равновесия между мелодией и гар-
монией в музыкальной культуре. Перед нами вновь
встает вопрос, идеализировал ли Гретри особенности на-
циональной музыки; нет, он идеализирует, скорее,
буржуазный принцип естественности. То, что этот,
объяснимый на основе климатических условий музы-
кальный идеал в действительности был обусловлен
постоянно развивающимся буржуазным классовым со-
знанием, можно продемонстрировать — как и в случае
оперной полемики — на примерах, но уже не фран-
цузских.

Просвещение в качестве классового движения и клас-
совой идеологии представляет собой международное яв-
ление, которое, достигнув своей зрелости на француз-
ской почве, не могло остаться внутри этих географиче-
ских границ точно так же, как и его основа — капита-
листическое товарное производство и буржуазные
отношения. В связи с этим можно привести только один
пример: в смысле идейной силы и идеологической после-
довательности немецкое Просвещение далеко отстает от
французского, но, несмотря на это, в 50-е годы XVIII в.
именно в Германии происходит переворот, имеющий
огромное музыкально-историческое значение, и сам Бах
осознал существенные изменения в музыкальном стиле

своего времени, когда писал: «Так как положение дел в музыке сейчас совсем иное, чем прежде, искусство стало более утонченным, а вкусы изменились до неузнаваемости, прежний способ музицирования уже нами не воспринимается»⁵⁴.

Шейбе, напротив, выступил как представитель нового направления, определяющего баховский контрапункт просто как нечто безвкусное, напыщенное и непонятное⁵⁵. Отвечая на это обвинение, сам обвиняемый дал остроумный ответ, изобразив в кантате «Феб и Пан» своего гамбургского противника в образе Мидаса. «Новый идеал» «страстной» музыки не дает музыке контрапункта никакой пощады. Точно так же как молодой Рамо повернулся спиной к великому старику Рамо, так и сыновья Баха отказались от эстетического наследия своего отца. И с тех пор как Маттесон (который в отличие от Шейбе был более изысканным по духу гамбуржцем) выступил против своего бывшего друга Генделя, нельзя было не увидеть за этой дуэлью двух вспыльчивых молодых людей «внезапного» столкновения двух направлений вкуса, двух различных эпох. Характеристика полифонии, данная Маттесоном, полностью совпадает с характеристикой Гретри: «Обычно... такие композиторы за недостатком хорошей мелодии хватаются за полногласие, искусственный контрапункт и всяческие фуги, так как пытаются отчасти с помощью инструментального шума, а отчасти с помощью каторжного труда подменить то, что могло бы придать привлекательность их песням... Тем не менее, если движение умов и страстей души зависит от чего-то совершенно иного, а именно от искусной обработки понятной, ясной и выразительной мелодии, то этой цели никогда не достичь тому, кто не имеет опыта в искусстве пения»⁵⁶. Одним словом, такое неисторическое понимание, такое непонимание прошлого противоположно интерпретации, данной во французском Просвещении. Эстетика «естественности» не может отрицать здесь свою буржуазную ограниченность, отражающую героические иллюзии класса, ведущего революционную борьбу в рассматриваемую эпоху; его метафизическая предубежденность возникла в результате исторически обусловленного самообмана. Известная трактовка Руссо также свидетельствует о том, что выступление против полифонии и контрапункта сыграло

важную роль в нападках буржуазии на абсолютистскую идеологию и культуру; границы этой борьбы в конечном счете были поставлены мировоззренческими иллюзиями.

Разумеется, классовая предубежденность не могла полностью исказить основную идею. Обычно имеют в виду как отличие конструктивных принципов фуги и сонаты, так и антагонизм идеологически-социальных оснований этой дифференциации. Эрнст Блох абсолютизировал эту противоположность, противопоставив «недраматичную» фугу как образ искусства старого общества сонате, проникнутой особой атмосферой ранней буржуазной эпохи, т. е. борьбой тем. Часто упоминаемая «объективность» фуги выражает просто статический характер неизменной сущности: возникнув в условиях разложения феодального порядка, структура фуги служит для выражения содержания углубленного субъективного внутреннего мира. Несмотря на это, нет никакого сомнения в том, что посредством «двух душ» музыкального субъекта сонаты — как правильно заметил Блох — в техническом плане передается усиление динамики формы, а в эстетическом — бунт против предначертанной судьбы. «Субъекту» фуги и вообще контрапунктическому типу конструкции эта фаустовская напряженность еще свойственна не была. Вместе с тем принижение Руссо и Маттесоном фуги и контрапункта в конечном счете обусловлено вполне реальной логикой классовой борьбы.

Становится понятным, почему музыкальная эстетика Просвещения оценивает музыкальную практику и музыкальную теорию средних веков в целом как всемирно-историческое, культурно-историческое заблуждение.

Трудно понять взаимосвязь новой эстетики аффектов и античного учения об этосе. Легко указать на сходные черты: в обоих случаях музыкальная композиция означает взятое за основу изображение, отражающий действительность мимесис; учение об этосе и учение об аффектах покоятся на одних и тех же гносеологических предпосылках. Нет никакого сомнения в том, далее, что выражение в музыке внутреннего мира человека как в классическом полисе, так и в современном буржуазном обществе предполагает относительную целостность и моральную автономию личности. В эпоху, не допускающую этического самоутверждения всесторонне и гармонически развитой личности, форма превращается в символ

прекрасного. Именно в этом кроется глубочайшее основание для возрождения аристотелевского мимесиса в XVIII в.: товарное производство, ликвидирующее феодальное хозяйство, так же как капиталистическое производство и обусловленная им буржуазная культура, в целом вступает в антагонизм с замкнутостью и духовной нетребовательностью феодализма и усматривает в античном обществе с его товарным производством великий исторический пример; в связи с этим предпринимается попытка не только в политическом, но также в этическом и эстетическом отношении обновить демократические традиции старины. Конечно, за сходством следует видеть и различия. Если в античном рабовладельческом обществе и развивались некоторые элементы товарного производства, они все же не стали там господствующими: хозяйство полиса не основывалось на расширенном воспроизводстве: «Рабство — там, где оно является господствующей формой производства, — превращает труд в рабскую деятельность, т. е. в занятие, бесчестящее свободных людей. Тем самым закрывается выход из подобного способа производства, между тем как, с другой стороны, для более развитого производства рабство является помехой, устранение которой становится настоятельной необходимостью. Всякое основывающееся на рабстве производство и всякое основывающееся на нем общество гибнут от этого противоречия»⁵⁸. Консерватизм античного рабского хозяйства проявляет себя также и в ранее рассмотренной категории меры, в которой выражено соотношение индивида и общества. Современное капиталистическое общество требует непрерывного революционизирования производства, так как, говоря словами Маркса, движение капитала не имеет границ. Капитализм делает целью производства само богатство, и именно эта тенденция отличает его как от ограниченной культуры рабовладельческого общества, так и от вырастающего на почве феодализма культа аскезы.

Полемизируя с романтическими противниками капитализма, Маркс указывал в связи с этим на то обстоятельство, что, хотя в предшествующих капитализму формациях индивид и кажется целостным, целостность эта чисто внешняя, т. е. неразвитая, тогда как буржуазное общество продуцирует предпосылки целостности личности на принципиально иной основе. «...Чем же иным яв-

ляется богатство, как не универсальностью потребностей, способностей, средств потребления, производительных сил и т. д. индивидов, созданной универсальным обменом? Чем иным является богатство, как не полным развитием господства человека над силами природы, т. е. как над силами так называемой «природы», так и над силами его собственной природы?.. Человек здесь не воспроизводит себя в какой-либо одной только определенности, а производит себя во всей своей целостности, он не стремится оставаться чем-то окончательно установившимся, а находится в абсолютном движении становления»⁵⁹. Благодаря этому становится понятным радикальное различие между античной и современной этикой. Буржуазная эстетика обновляет античную теорию эстетического изображения действительности, т. е. мимесис на принципиально иной, более высокой основе. Особенно заметен этот более высокий уровень в музыкальной теории мимесиса: подобно тому как музыка становится особым видом искусства лишь в рамках современного буржуазного общества благодаря изображению внутреннего мира индивида и, таким образом, обретает свою самостоятельную, автономную роль, музыкальная эстетика превращается — благодаря обобщению общественно-художественной практики нового времени, способствующему раскрытию особенностей новой исторической действительности, которая включает в себя новые явления искусства, — в теоретическое познание специфически музыкального способа выражения целостного мира страстей индивида. Только поэтому современная музыкальная эстетика и может быть по преимуществу учением об аффектах. С другой стороны, временная музыкальная эстетика в отличие от античной и может быть по преимуществу учением об аффектах. С другой стороны, Маркс выявил такую антиномию современного уровня развития целостного человека, которая с необходимостью обусловлена основным противоречием капиталистического хозяйства — из противоречия между общественным характером производства и частной формой присвоения. Самостоятельность индивида при капитализме оказывается специфическим явлением; человеческие отношения фактически основываются не на личной независимости, а на зависимости от вещей. «В буржуазной экономике — и в ту эпоху производства,

которой она соответствует, — это полное выявление внутренней сущности человека выступает как полнейшее опустошение, этот универсальный процесс овеществления — как полное отчуждение, а ниспровержение всех определенных односторонних целей — как принесение самоцели в жертву некоторой совершенно внешней цели»⁶⁰. Хотя буржуазное общество и создает предпосылки для развития индивида, однако только в форме абстрактной возможности, которая в общечеловеческом плане и этически содержательно плане не может быть осуществлена внутри буржуазного строя. Налицо опустошение буржуазной субъективности, отчуждение и чувство одиночества человека. В отличие от вульгарно-либерального понимания Маркс обращает внимание на неравенство фактического развития: «Поэтому младенческий древний мир представляется, с одной стороны, чем-то более возвышенным, нежели современный. С другой же стороны, древний мир действительно возвышеннее современного во всем том, в чем стремятся найти законченный образ, законченную форму и заранее установленное ограничение»⁶¹.

Рассуждение Маркса касается не только различия хозяйственной структуры двух эпох и противоположности обусловленных ею этических точек зрения, но также намечает путь к правильному пониманию изменившейся эстетической установки. Вернемся вновь к «Рамо» Дидро: гениальная типизация применена здесь для понимания современных особенностей музыкальной теории аффектов; как мы видели, центральная фигура приходит к осознанию своего собственного Я и откровенной правды о себе самом в самой глубокой точке нравственного падения; именно нравственная распушенность делает племянника Рамо способным без морализирующих иллюзий и вполне последовательно довести до логического завершения эстетические взгляды буржуазной эпохи и громко заявить о них. Молодой Рамо ничего не скрывает: «Я всегда жил с хорошими музыкантами и плохими людьми, и мой слух стал поэтому очень тонким; а сердце глухим...»⁶². Его признание — это надгробная речь над могилой тихо уснувшей эстетики этоса. Кроме того, это еще и предчувствие того, что может скрываться за принципом субъективности в том случае, если он искажается отчужденными общественными отношениями.

Исследование особого отдела науки о музыке в Просвещении, которое одновременно было бы анализом теории музыки этой эпохи, проливает свет на противоречивую связь учения об аффектах и этосе. При этом прежде всего мы должны обратить внимание на то, что эстетика аффектов в эпоху Просвещения все больше претендует на обновление детально разработанной герменевтики и в этой связи стремится также обновить античное учение об этосе и раскрыть особое содержание общего формального элемента и способов формообразования, их порядок значения. В методологическом плане это стремление было вполне последовательным; точно так же, как античная музыкальная эстетика была вынуждена рассчитаться с пифагорейской математикой музыки, просветительское учение об аффектах должно было выступить против компромиссных решений своих теоретических предшественников, против созданной математикой музыки «концессий» и совершенно однозначно отвергнуть пифагореизм. Гельвеций, например, заявляет: «Гармония нашей музыки вовсе не похожа на музыку небесных сфер тел, чье звучание не коснулось до сих пор ничьих ушей» ⁶⁴. Кажется, что такой оборот — лишь простой прием дошедшей от Аристотеля через Грохео и Тинкториса да раннего Просвещения традиции. Но тем не менее Просвещение не довольствуется этой, так сказать, ни к чему не обязывающей в частностях всеобщностью. Уже Баттё, заново открывший теорию мимесиса в XVIII в., отметил, что музыка обладает значением и смыслом; он отрицал якобы полностью «высчитанную» во всех ее звуках и аккордах, целиком геометрическую музыку, ссылаясь при этом на то, что на своем высшем уровне развития такая музыка «была бы подобна призме, которая позволяет нам увидеть прекраснейший колорит, но не дает никакой картины» ⁶⁵.

Таким образом, очевидно, что отрицание математики связано с потребностью в знании о значении музыки. Первоочередным делом становится теперь не борьба с рассматриваемой в качестве средневекового предрассудка «гармонией сфер», но заявка на открытие конкретного музыкального содержания в позитивной форме.

Борьба с пифагореизмом в музыке в Новое время была несравненно сложнее, чем в античности. При изложении начал древнегреческой музыкальной эстетики мы уже указали на кажущуюся парадоксальной особенностью научно-исторического развития. Деантропоморфизирующий метод естественнонаучного познания, как мы видели, гарантировал научный прогресс в исследовании закономерностей научных процессов, но этот же способ рассмотрения постоянно грозил опасностью утраты социального опосредования. Анализ оторванного от сферы чувственности произведения искусства в конечном счете ведет к природе и, таким образом, ликвидирует эстетическую особенность искусства. Возникнув на почве капиталистического товарного производства, современные естественные науки в процессе объективного познания природы вступают в борьбу с антропоцентрическим исследованием действительности гораздо более последовательно, чем античная натурфилософия, с таким трудом отказывающаяся от непосредственного рассмотрения природы⁶⁶. Поэтому не удивительно, что как раз в эпоху Ренессанса, отодвинувшего на второй план музыкально-эстетические спекуляции средневековья с тем, чтобы иметь возможность направить свое внимание на практические задачи современной музыки, неопифагореизм в теории музыки переживал новый расцвет.

Хотя одним и тем же вопросом занимались две различные эпохи, результаты были неодинаковыми. То, что в средние века получило право на существование в качестве мистического созерцания, было не тождественно тому, что вызвало к жизни естественнонаучный прогресс. Тем не менее (или, скорее, именно поэтому) методика музыкально-эстетических исследований вплоть до эпохи Просвещения оставалась под влиянием деантропологизирующих устремлений. Мы видели, что даже сам Лейбниц рассматривал музыкальное восприятие как аритмичную деятельность души, даже если при этом он имел в виду нечто большее, чем бессознательная аритмичная деятельность.

Эстетика аффектов Просвещения вплотную подошла к тому, что следовало оценить как демифологизирующее познание природы: она пользовалась мировоззренческими результатами естественнонаучного рассмотрения, но при этом отрицала его методические принципы. Бес-

спорно, например, то, что объективное рассмотрение и познание природы с неизбежностью разрушало антропоморфический призрак религиозных представлений и в конечном итоге вело к атеизму.

Когда человек освобождается от религиозных представлений, в нем усиливается сознание своей независимости; лишь на этой основе утверждающейся человеческой автономии смогло осуществиться единство объективной и субъективной сторон музыки, которое мы ранее наметили в учении об аффектах. С другой стороны, благодаря тому, что она брала под защиту субъективность, наполненную субстанциальным содержанием, эстетика Просвещения преодолела деантропологизирующую направленность. Маттессон с вычурной многоречивостью указывает на необходимость различать математический и музыкально-эстетический методы исследования: «Душевные переживания имеют, следовательно, свои основания, то есть причины. Исследование показывает, что как бы ни было вычислено, размерено, записано произведение ораторского искусства, не оно само по себе вызывает своими звуками и словами переживания; эти переживания зависят от самых различных представлений, связывающих душу с многообразными обстоятельствами. Но кто же будет утверждать, что такие представления являются математическими величинами?

На душу или дух воздействуют чувства. Как? Безусловно, не через звуки сами по себе, не только через их размеры, характер, оформление, а главным образом через умелое, постоянно обособляемое и неисчерпаемое сочетание, разнообразие, смешение, повышение, понижение, скачки, остановки, ускорение, силу, слабость, резкость, простое и сложное движение, смягчение, задержку и тысячи других приемов, которые устанавливает не циркуль, не линейка, не расчет, а лишь внутренняя благодарная сущность человека, наученного и умудренного природой и опытом»⁶⁷.

Несомненно, эстетики эпохи Просвещения признают отличие сознания (науки) от самосознания (искусства), когда они так возражают математике музыки. В истории культуры обобщаются совсем неверные факты, если, ссылаясь на них, развивают миф о мнимом иррационализме учения об аффектах. В этом случае эстетика, особенно музыкальная эстетика Просвещения, иска-

жается и превращается в «преромантизм», в раннего предшественника того романтического субъективизма, который пытался устранить просветленное господство разума.

В действительности стремление просветителей противопоставить свою эстетику «математике музыки» никогда не доходит до абстрактной противоположности разума и чувства, а само это противопоставление никогда не приобретает иррационалистического, антинаучного оттенка; фактически оно направлено не против рационализма научного познания нового времени, а, скорее, наоборот, против средневековых фантазмагорий. Маттесон именно потому выступил в свое время против попыток возродить пифагорейство, что он «хотел вырвать музыку из тисков мертвой науки и схоластики»⁶⁸. Мы могли бы доказать это с помощью позитивного контрпримера. Мы уже указали на определение музыки Лейбницем и на содержащееся в этом определении деантропологизирующее неопифагорейское направление, но только у Лейбница — величайшего математика всех времен — немецкая эстетика XVIII в. открывает применимые к эстетике мыслительные элементы. Широко известна попытка Лейбница выйти за рамки схолистической логики и на основе модели нотной записи с помощью математических символов разработать неизменную, новую идеальную систему логических связей, т. е. такую полиграфически универсальную систему, которая, по его представлению, могла бы дать решение неразрешимой в традиционной логике проблемы связи логической и языковой форм, хотя в этом случае и возникают трудности, обусловленные существованием различных языков у ученых разных национальностей (заметим здесь, что полтора столетия спустя Бооль и де Морган, продолжив эту гениальную инициативу, создали теорию исчислений, имеющую первостепенное значение для математической логики — *Kalkültheorie*). Шубарт, создатель первой самостоятельной музыкальной эстетики, высоко оценил основную идею Лейбница. В логическом и эстетическом плане ход мысли совпадает у них совсем не случайно: нотная азбука вдохновила великого математика на исследование возможностей универсального языка, в связи с чем эстетика Просвещения признала Лейбница своим великим союзником. По крайней мере

исходная предпосылка у Лейбница и Шубарта была одной и той же: музыка признавалась способом универсальной человеческой сигнальной системы, которая делает возможным универсальный обмен мыслями и чувствами⁶⁹. Шубарт исключил из теории *polygraphia universalis* деантропоморфно-математические элементы, сохранив и усилив концепцию экзистенции музыкального языка, сигнальной системы и логики и благодаря этому проложил путь разработке современной музыкальной герменевтики.

Мы могли бы сослаться на то, что в ходе дальнейшего развития лейбницевской системы Просвещение развивает также понятие в современном смысле всеобщую эстетику. Непреходящая заслуга эстетики Баумгартена заключается в том, что она трактовала эстетику как науку о чувственном познании, в частности, в противовес идеалистическому рационализму как науку о совершенном знании, за которым Баумгартен признал право на существование наряду с традиционными философскими дисциплинами — логикой и этикой, гносеологически обосновав независимость антропоцентрического изображения действительности, характеризующего изящные искусства. Эта идея была даже доведена Баумгартеном до предположения о существовании также и особой логики эстетики. Интерпретация Шубартом Лейбница дается в том же духе, так как, отвергнув деантропологизирующую тенденцию современной научной методологии и подчеркнув самостоятельность музыкальной эстетики, она выявила четкую связь эстетического и логического и благодаря этому устранила возможность иррационалистического решения основного мировоззренческого вопроса.

Просветительское учение об аффектах, таким образом, отказалось от деантропоморфного истолкования музыки точно так же, как в свое время античная герменевтика отвергла пифагорейскую методику. Однако это сходство только внешнее и не исключает исторически конкретного различия. В то время как в античности учение об этосе полемизирует с принципом естественности, относящимся к герменевтике музыкального содержания, механистический материализм эпохи Просвещения, напротив, строит свою концепцию как раз на принципе подражания природе. Маттесон, например, задается

вопросом: «В чем заложен принцип, первоисточник, фундамент и основа музыки?» В ответе заключено типичное для той эпохи понимание музыки: «Человеческие характеры — это бумага, знание (Mathesis) — перо, звуки — чернила, а писать должна природа»⁷⁰. И еще решительнее: «Итак, первые подлинные основы музыки коренятся в физике или естествознании. Даже самый усердный поборник математики соглашается с тем, что в искусстве звуков некоторые законы вытекают из законов природы... В противовес этому в математике усматривают лишь немногие, несовершенные и с трудом обнаруживаемые основы музыки, при полном отсутствии фундаментальных основ»⁷¹. Физика понимается здесь в духе механистического детерминизма не только как «учение о природе», но также и как «учение о душе». Маттесон пытается — вслед за Декартом и Ламетри — объяснить психические движения механическими закономерностями. Между музыкой и объективной действительностью устанавливается, таким образом, прямая, аналогичная однозначности речи связь. Музыкальное творчество — в его целом и в деталях — представляет собой легко и хорошо познаваемую структуру значения. Общие элементы музыкальной формы (мелодия, мелодические повороты, ритмические формы, динамика и т. д.) в понятийном смысле однозначны, что делает возможным для данного элемента формы выразить благодаря естественности речевых средств различные явления человеческой природы, или, как считают представители сенсуализма, объективной природы. Таким образом, перед нами — выросшее на базе механического материализма специфическое понимание музыки, «эстетический словарь».

Трудности обнаруживаются сразу же, как только основной принцип оценивается с методической точки зрения. Остается неясным, может ли быть составлен такой герменевтический словарь, может ли быть найдено и описано объективное соответствие, объективно необходимая связь конкретного элемента формы и конкретного содержания аффекта. Вовсе не является неожиданным, что музыкальная эстетика Просвещения при решении этой проблемы нуждается в методической помощи и находит ее в аутентичной литературной теории, например в риторике. Шеринг в своей работе об

искусстве музыкального поиска «ars inveniendi»⁷² указывает на то, что созданием эстетической теории «loci topici» «общих мест» (Gemeinplätze) в музыке Маттесон только подытожил и систематизировал данные своего века. Сравнительно позднее он открыл в музыкальной практике требование первичности тематически-мелодического материала, и это обстоятельство объясняет, почему такую огромную роль сыграло существовавшее уже в эллинизме риторическое ars inveniendi, т. е. та практическая дисциплина, в которой указывались правила перехода от известных мыслей и понятий к новым мыслительным связям. Кирхер уже в 1650 г. описывал ars combinatorica как нечто давно известное; он изучал возможности различного сочетания трех (или более) тонов. Фогт, Пражский аббат, в 1719 г. излагает все возможные темы буквально с помощью четырех кривых гвоздей. Эта предвосхищающая современную математическую комбинаторику и даже кибернетику попытка⁷³ указывает на чисто формальное, разумеется, сходство с композиционными манипуляциями сериализма или алеаторики. «Экспериментально» полученные формы мелодии, начиная с Кирхера и кончая Маттесоном, причисляются к фигурам риторики, в которых всегда сообщается семантическое содержание, переживание какого-либо конкретного чувства или определенного типа ощущений⁷⁴. Это противоречит асемантическим стремлениям современных алеаторических попыток.

С другой стороны, при создании эстетического словаря играет значительную роль ссылка на речевую выразительность музыки; это подтверждает музыкальная практика. Как известно, связь музыки и языка была основным фактом всего древнего целостного искусства; в вокальном искусстве она также остается одной из важнейших проблем после выделения его в самостоятельную область. Этим и объясняется то обстоятельство, что теория музыки всегда обращала внимание на речевые интонации. Достаточно вспомнить Платона или композиторов флорентийской «камераты». Эта сторона теоретической традиции в Просвещении постепенно становится главной проблематикой. «Звуки уже наполовину заключены в произносимых словах, так что требуется немного искусства, чтобы извлечь их оттуда, особенно

если ощущения наивны и просты и вытекают из сердечной полноты»⁷⁵. Так пишет Баттё, убежденный в том, что вопрос о специфике музыкального подражания природе должен быть решен окончательно. В своем сочинении о происхождении неравенства между людьми в 1753 г. Руссо обсуждает интонационный характер музыки уже во всесторонней историко-философской связи. Исходным пунктом его взглядов является гипотетически сконструированный человеческий праязык. По мнению Руссо, первые слова обозначают предметы не с помощью понятий, а складываются из немногих выразительных звуков, распространяющихся на богатые мелодией и ударением тропы и красочные выражения. Прimitивная речь — это ряд междометий, необходимых как для установления общественного контакта, так одновременно для поэзии и музыки. Позже речь также сохраняет этот «страстный» характер, хотя и в более или менее угасшей форме. Из этого следует, что музыка подражает природе, когда она превращает скрытую в языке интонацию в развивающуюся мелодию. Истинная музыка освобождает содержащееся в речевой интонации чувственное содержание чувств. Рамо у Дидро указывает на этот первоначальный феномен интонации: «Мелодия есть подражание физическим шумам. Что служил образцом для музыканта или для мелодий?.. Декламация, если образец — живой и мыслящий, шум — если образец неодушевленный. Декламацию надо рассматривать как линию, а мелодию — как другую линию, обвивающую первую»⁷⁶.

«Декламация» означает здесь, по-видимому, то же, что — в распространившихся от Галилея через Рамо до Гретри теоретических трактатах — актерская декламация, которую композитор должен переложить на ноты, как это и сделал Гретри. Дидро, напротив, как мы это уже видели в другой связи, не довольствуется вторичной моделью, актерской дикцией или «сценами в ателье» в Академии живописи; в отличие от «дерзкой» манеры пренебрегающего рынком Буало он направляет внимание художника к наблюдению над действительной жизнью, а музыканта — к изучению живой и говорящей (высказанной) обыденной речи. В теории интонации, несомненно, уже сформулировано требование музыкального реализма: Дидро ждет в равной мере от худож-

ника и от музыканта изображения человеческих условий и обстоятельств жизни; они должны изобразить человека, наделенного страстями, в реальных жизненных ситуациях. Высшим достижением обращенной к естественности музыкальной эстетики является то, что за теоретической иллюзией подражания природе на передний план постепенно начинает выдвигаться истинное содержание эстетического реализма, т. е. эстетический принцип верного выражения человеческих отношений в их общественной объективности.

Выходящая за свои собственные рамки теория интонации определяет ход мысли музыкальной теории, построенной на новом эстетическом принципе. А именно — если, по словам Джеминьяни, хорошая музыка есть подражание прекрасному разговору и если содержание музыки узнается по характеру интонации, по прямой связи музыки и речи, речевой выразительности общих элементов формы, то вокальная музыка должна оцениваться более высоко, чем чисто инструментальная. Вообще музыкальная эстетика метафизического материализма в самых своих высоких теоретических достижениях оказывается беспомощной перед чисто инструментальным искусством и склоняется к скептицизму; в качестве примера этого можно привести высказывание Фонтенеля, который, пародируя арию Люлли «Любовь, чего ты хочешь от меня», задает вопрос: «Соната, чего ты хочешь от меня? Какое имеешь ты к нам отношение, непонятная инструментальная музыка?» Хотя непонимание и недоверие редко доходят до категорического отрицания инструментальной музыки, все же они заставляют самых глубоких мыслителей той эпохи установить известную иерархию вокальной и инструментальной музыки. Маттесон, например, решительно берет под защиту инструментальную музыку. «Можно, — говорит он, — с помощью лишь таких инструментов, как великодушные, любовь и усердие, совершенно верно представить и выразить все движения чувств без слов благодаря простым аккордам и их сочетаниям, так что слушатель поймет движение, смысл, мысли человеческого разговора, и это становится понятным настолько, как если бы это действительно было высказано»⁷⁷. Музыка без текста для Маттесона в этом случае — лишь подражание человеческому голосу. Другой пример: во французском Просвещении Гретри,

возможно, идет дальше других в том, что отстаивает эстетическую правомерность чисто инструментальных по своему характеру сонаты или симфонии: он сравнивает их с «воздушным путешествием», во время которого слушатель «раскачивается в пустом пространстве»⁷⁸. Разумеется, эта легализация не означает ничего иного, как распространение словаря интонаций на кажущуюся абсолютной инструментальную музыку. Гретри уподобляет симфонию речи, а соната, по его мнению, прямо является «речью»; «как всегда говорил Фонтенель, мы знаем, что хочет нам сообщить хорошая соната и прежде всего — симфония Гайдна или Госсека»⁷⁹. Таким образом, абсолютная музыка не совсем абсолютна; чистая инструментальная музыка также коммуникативна. Поэтому композитор способен употребить любой оборот любого музыкального произведения буквально так же, как слова. Тем не менее Гретри не ставит под сомнение высшую ценность вокальной музыки. О симфониях горячо любимого им Гайдна он как-то сказал следующее: «Мне кажется, что драматический композитор может рассматривать бесчисленные творения Гайдна как обширный словарь, откуда он без угрызений совести может черпать материал; он лишь должен прибавить к этому задушевное выражение слов»⁸⁰.

Во французском Просвещении самостоятельность инструментальной музыки, инструментализация человеческого пения понимается — вновь неисторически — как символ упадка музыки, характеризующего деградацию средневековья, отрицающего античность, т. е. эпохи полифонии. Так думает даже Дидро. Но если эстетики того времени в общем говорят только о регрессе в прошлом, то Рамо у Дидро пророчески предвидит в будущем возможность декадентской, новой буржуазной музыки. «Как будто скрипач не передразнивает певца, как обезьяна, — певца, который со временем, когда ухищрения займут место красоты, станет по-обезьяньи передразнивать скрипача»⁸¹.

Принцип приоритета вокальной музыки приобретает форму теоретического тезиса о признании ведущей роли мелодии и производного характера гармонии. Утверждение Руссо истинной красоты мелодии и условной красоты гармонии нам уже известно. Но отстаивание приоритета мелодии почти всеми теоретиками Просве-

щения постепенно становится лейтмотивом. В сочинении «Ядро мелодической науки» (1737) Маттесон пишет с таким волнением, как будто он открыл Америку: «Искусство создавать хорошую мелодию остается внутренней сущностью музыки»⁸². Весьма примечательно, что доказательство основывается непосредственно на аристоксеновых «Гармониках». «Ухо находит больше удовольствия в одном — хорошо расположенном и благозвучном мелодическом голосе, чем в 24-х голосах, в которых мелодия так сильно расплывается, что ее совершенно невозможно воспринять». «Чистая мелодия, — говорит другой ученый автор, — со своей простотой, ясностью и определенностью может так сильно взволновать сердце, что она очень часто обгоняет общее искусство гармонии»⁸³.

Аргумент «гармоников» — ссылка на переживание услышанного, — очевидно, изменяет здесь свою функцию и может быть использован как оружие в борьбе против учения о гармонии Рамо. Поэтому определение гармонии дается Маттесоном таким образом: «Гармония есть не что иное, т. е. не может быть ни чем иным, как соединением различных мелодий»⁸⁴. Другая ветвь теории музыки того же времени, в особенности та, которая удовлетворяла запросы музыкального изложения и быстро распространяющейся литературы музыкально-инструментальных школ, широко применяет тезис о примате мелодии. Кванц обращает внимание на то, что аккомпанемент «не может оттеснить ведущий или самый выразительный (*konzentrierende*) голос»⁸⁵. Ф. Э. Бах возражает против орнамента, который с течением времени становится более богатым, так как это угрожает необходимой простоте и ясности мелодии⁸⁶, а Джеминьяни, который разделяет взгляд на музыку как на «подражание прекрасному разговору», приводит динамичный характер скрипичной игры в соответствие с эстетическими требованиями мелодического пения.

После вышеизложенного нельзя, разумеется, не увидеть, что идеализация вокального характера в ту эпоху значит гораздо больше, чем просто подчеркивание примата мелодии вообще. Теория музыки этого времени занята разработкой мелодической структуры и, следовательно, *unmittelbar* непосредственными композиционными принципами формообразования совсем по-новому.

И новое здесь — вовсе не продукт абстрактных спекуляций. В собственном смысле слова новое понимание музыки лишь обобщает великую метаморфозу музыкальной практики XVIII века на базе механистического материализма и поднимает ее на такую ступень сознания, которая делается возможной благодаря буржуазной идеологии Просвещения.

После работ Б. Саболичи по истории мелодии становится очевидным всемирно-историческое значение поворота, в результате которого благородство мелодии барокко, ее асимметричная «бесконечность» была заменена новым буржуазным идеалом мелодии, популярным благозвучием и изяществом, прозрачной симметрией, ясной песенностью, нежностью и певучестью, *das dolce* и *das cantabile*⁸⁷. Теория музыки эпохи Просвещения рассматривает эти возникшие в ходе самой практики превращения как факт, нуждающийся в обосновании. Маттесон также требует от мелодии *dolcezza*; в «мягких, ласковых» аффектах эта эпоха усматривает собственную сферу музыки. Согласно этим взглядам, «все, что разбужено страхом и сумерками, вовсе не музыкально»⁸⁸. Шефке повторяет типичную для того времени легенду, когда предполагает во всем «типичное восприятие рококо»⁸⁹. Однако у Маттесона нет и речи о каком-либо сверхызысканном «галантном стиле» и об «идиллии рококо»; существенным в данном случае оказывается новое буржуазное восприятие, которое противостоит преодоленному мужеству старой полифонии и дискредитировавшему себя пафосу Люлли и Рамо. Буржуазное восприятие предъявляет мелодии требование содержательности и напевности. Отсюда идеализация народной простоты, симметричной пропорциональности и очевидности. На этом основывается убеждение в том, что новая мелодическая структура автономно определяет внутреннюю форму произведения искусства, собственную его композицию. Дидро от имени буржуазного музыкального идеала требует создания мелодии по принципам вокальности, разумеется, с той только разницей, что у него народный характер приобретает плебейско-революционный акцент и поэтому проявляется не как требование перенять народную и песенную напевность и структуру, но как подчеркивание роли тех ощущений, которые составляют и обра-

зуют мелодию (акцент является для мелодии школой роста)⁹⁰.

В Просвещении, таким образом, рассматривается не мелодия вообще, но мелодия в качестве определяющего элемента музыкального творчества, который служит для аутентичного изображения нового общественного и человеческого содержания и подчеркнута аффективный характер которого также выражается в структуре. Поэтому ведущую роль мелодии нельзя полностью осмыслить, если ее понимать только как абстрактную формальную антитезу учению барокко о форме и гармонии. «Упразднение» форм барокко, неожиданное «упрощение» однажды уже завоеванного стилистическо-структурного богатства в этом случае остаются неразрешимой загадкой. В отличие от модернистских теорий автономного развития стилей фактическая история музыки свидетельствует о том, что развитие музыкальной практики никогда не предвосхищает себя в создании непрерывного усложнения внешней формы. Точно так же в теории музыки нельзя рассматривать вопрос о примате мелодии или гармонии только как стилистический. Объяснение того факта, что в музыке Просвещения мелодия занимает центральное место, заключено в первоначальных общественных, независимых от музыки факторах. Решающим воздействием обладает буржуазная музыкальная структура, сообщающая новую форму отношению творца и зрителя, искусства и публики. Нет никакого сомнения в том, что подчеркивание примата мелодии связано с новым требованием общепонятности музыки.

Общепонятность является, разумеется, исторической категорией. Кто смог бы отрицать, что, например, церковная музыка барокко также была «общепонятна»; что понимание эстетическо-мировоззренческого содержания музыкального произведения обеспечивалось здесь благодаря двоякой связи: музыкальное содержание создавалось на основе мелодийных сокровищ народной музыки (сравни отношение Баха к протестантскому хоралу, а также к мелодическим и танцевальным формам своего времени), и, кроме того, публика имела возможность активно музицировать. Просвещение столкнулось с принципиально иной ситуацией. Во-первых, ускорился буржуазный процесс демифологизации мира, отказа от

религиозных идей в качестве идеологической основы церковной музыки. Это «снятие чар» вместе с тем означало сомнение в доступности для прежних широких слоев населения музыкальных изобразительных форм. Начиная с эпохи Просвещения участие зрителей в культурной жизни, и прежде всего в искусстве, приобретает так называемый светский характер (комическая опера, буржуазный народный Singspiel, водевиль, революционная массовая песня, в частности, новые огветвления развивающейся буржуазной концертной жизни). Только массовая песня дает возможность активно участвовать в музыке, так как публика в опере и концертах ограничивается все же в основном пассивным восприятием, слушанием того, что создается и воссоздается. Общепонятность не является больше чем-то само собой разумеющимся. В то время как отношения товарного производства приобретают всеобщий характер, а процесс фетишизации захватывает различные сферы культурной жизни, общественный характер искусства ставится под сомнение. С одной стороны, выступает композитор, освободившийся от придворных оков «свободного творчества» и работающий «на рынок»; он теперь должен реализовать свои созданные и переиздающиеся сочинения в соответствии с товарными отношениями; с другой стороны, формируется публика как покупатель создаваемого и воссоздаваемого материала, как пассивный потребитель произведения, которое он воспринимает и смакует. Нам уже известна типичная форма скрывающегося за капиталистическими отношениями отчуждения: музыкальная активность и пассивность, созидание и восприятие поляризуются как два самостоятельных явления, а их единство может осуществиться только в рамках капиталистических отношений, т. е. в соответствующей им овеществленной форме.

Таким образом, музыкальная культура Просвещения обнаруживает себя еще и с этой стороны в виде универсальной фетишизации, преодолевшей общественный характер культуры барокко. Теперь общепонятность музыкального произведения превращается в проблему, хотя все еще сохраняется уверенность в том, что она может быть решена как теоретически, так и практически. Готовящееся к своей демократической революции третье сословие защищает интересы всего народа, его

демократизм, проявляющийся также и в сфере культуры, объявляет непримиримую борьбу аристократической замкнутости и эзотерическому содержанию культуры абсолютизма. Из этого вытекает требование непосредственной понятности содержания музыкальных форм и общепонятности музыкального порядка значения. Кроме того, на эту тенденцию указывает и музыкальная практика: в сравнении с барокко она выставляет в выгодном свете мелодичность и принципы формообразования. Таким образом, музыкальная эстетика Просвещения смогла сохранить стимулы и импульсы для провозглашения общепонятности. То, что признание примата мелодии тесно связано с проблемой общепонятности, ясно видно уже в раннем учении об аффектах. Маттесон, к примеру, сформулировал не только требование «легкой», «естественной» мелодии, что означало ее доступность для широкой публики, но заявил также о ее социологических и психологических основаниях: «...в отношении возникшего с легкостью правила мы можем провозгласить верный принцип: мы не получаем никакой радости от таких вещей, в которых мы не можем принять участие»⁹¹. Иными словами: слушатели не могут оставаться совершенно пассивными, искусство не может обойтись без зажигающей восприятие активности, без определенного элемента соучастия. Этим Маттесон обосновывает утверждение о центральной роли мелодии и, с другой стороны, высшее «правило» построения мелодии: «Во всякой мелодии должно содержаться нечто такое, что понимает каждый»⁹².

Это требование возвращает нас к проблематике интонационной теории и музыкального словаря, так как теория интонаций основывается на том, что при формировании мелодии исторически возникшей музыкальной обыденной речи, общепринятого значения типичных оборотов следует учитывать «нечто», что «понимает каждый». Именно здесь важное значение приобретает заимствованная из литературной теории методическая модель, риторический образец. С педантичной основательностью Маттесон исследует правила риторики, которые превращают связанные с введением (Invention), установкой и оформлением риторической речи традиционные нормы в мир музыкальных форм. Из этого пространного объяснения мы можем остановиться лишь на

одном достаточно характерном круге вопросов. При обсуждении выбора музыкальной темы, «инвенции», Маттесон ссылается на тематическое и композиционное значение различных *loci topici* (общеизвестных поворотов), причем весьма поучительно его стремление выяснить специфику «общего места» в музыке, *der loci exemplum*. Она выражает воззрение своей эпохи, обосновывая употребление так называемых общих мест — известной разработки мелодий (*Melodieführung*), заимствованных у других авторов тем и т. д., — так как без этого музыка была бы непонятна, как всякое риторическое искусство, не учитывающее уровень публики. Простая заинтересованность композитора не может игнорировать такие имеющие всеобщее значение обороты, условности обычной речи.

Здесь налицо один из первых вариантов требуемого Гретри музыкального словаря. Маттесон добивается того, чтобы — на основе риторики — как можно тщательнее описать найденное значение мелодических оборотов и вообще формальных элементов. Мы выбрали такую иллюстрацию: движущаяся в малых интервалах мелодия выражает, например, нежное, грустное чувство; употребление больших интервалов выражает ликование и радость; благозвучная гармония указывает на совершенный покой чувства, диссонанс — на гневное, взволнованное чувство; влияние пунктирной ритмики — жизненно и освежающе; упругая трель придает живость, блеск и т. д. Теория интонаций предстает здесь как детально разработанная герменевтика, подробно описывающая в духе принципа словаря конкретное содержание аффекта общих музыкальных элементов формы. Мы должны вновь подчеркнуть: этот герменевтический словарь не является продуктом какой-либо абстрактной спекуляции; за ним скрывается имеющий конкретное значение в музыкальной практике нового времени «принцип Макамы» — эта центральная категория формы теоретически и исторически резюмированной Сабольчи музыкальной типологии.

Шефке также чувствует, что стремление — от Маттесона и Марпурга до Гретри — к собиранию примеров, или словарю музыкального выражения, обусловлено всей практикой XVIII в., в том числе использованием стереотипных оборотов, «известных ходов» непрерывно

повторяющихся мелодических и ритмических форм, «заимствованных тем» и вытекает из принципа «я беру это там, где нахожу» (Мольер), которому еще незнакомо понятие плагиата. Однако Шефке заблуждается, когда он замечает требования лишь немногих талантливых композиторов, создающих эстетические рецепты, так как это породило бы вульгаризацию и утомительное господство монотонной мелодической основательности⁹⁴. Совершенно естественно, что традиционные условные формы усиливают опасность победы вульгарной посредственности. Вместе с тем совокупность таких типичных оборотов — необходимая предпосылка для того, чтобы великие и оригинальные композиторы могли получить признание своей публики. «Вследствие этого Гайдн, Моцарт, Бетховен — не изобретатели своих сохраняющихся вечно, отныне однозначных, классических мелодических мыслей, — напротив, они схватывают, поясняют и формируют то же самое по-новому... Эти формы для них являются исключительно подспорьем, и если они заставляют их звучать, то, в сущности, каждый — даже если и не понимает специфику их музыки — определяет тот диапазон, внутри которого заключен соответствующий тип их запаса слов; таким образом, несомненно, может возникнуть связь между художником и его публикой»⁹⁵.

Формирование «эстетического словаря» непосредственно обнаруживает стабилизацию этого «диапазона настроения» и «словарного запаса». Такая фиксация все же никогда не бывает готовым, завершенным результатом, но всегда является процессом, свидетельствующим об органическом развитии; его начало Сабольчи относит к эпохе Монтеверди⁹⁶. Таким образом, герменевтика Просвещения имеет свою предысторию, отдельные фазы которой ясно свидетельствуют о ступенях становления нового буржуазного общества и нового традиционного языка в музыке. Что касается начал, то в Камерате еще очень сильно как отрицание старины, так и утверждение самосознания, обусловленного открытием нового музыкального мира. Далее заслуживает внимания то, что итальянский Ренессанс, итальянская городская культура XIII—XV вв. не имеет в дальнейшем устойчивой общественной основы: мыслители и художники «высокого Ренессанса» XV и XVI вв. часто находи-

лись в изоляции, и нет ничего удивительного в том, что в этом случае не было и речи об эстетическом требовании общепонятности. В качестве типичного убеждения музыканта 1635 г. Сабольчи цитирует изречение Фрескобалды: «Пойми меня, кто может, сам себя я понимаю»⁹⁷. В противоположность этому барокко страстно боролось против формирования традиционного музыкального языка, против кристаллизации музыкальной герменевтики. Кунау руководствовался мыслью о том, что музыкальное произведение всегда аффективно по содержанию, но это содержание для него всегда остается неопределенным. Поэтому его творчество осталось лишь переходным явлением в истории развития герменевтики Нового времени. Если, ссылаясь на различие человеческой «конституции», он сомневается в том, что музыкальное произведение может вызвать в слушателе определенный эффект, то эта осторожность указывает на проблему, возникшую на пути формирующейся буржуазной немецкой нации; при этом он отмечает также то, что музыкальный традиционный язык еще не стабилизировался. Представители музыкальной французской эстетики, переживающей предреволюционный подъем, были уже очень далеки от подобной оговорки. Подобно тому как выступающая от лица всего народа буржуазия в этой исторически оправданной иллюзии делала ударение на том, что — на почве антифеодальной борьбы — социально объединяет (и на том, что разъединяет), так и музыкальная эстетика Просвещения предполагала существование гомогенной музыкальной публики, чтобы иметь возможность зафиксировать музыкальное содержание без каких-либо теоретических сомнений.

Таким образом, в герменевтических описаниях просветительской теории интонаций важные моменты кристаллизации музыкальной практики были возведены в ранг эстетической закономерности. Из семантических оборотов современной им музыки они составили словарь, теоретическое обоснование которого состояло в том, что за новой музыкальной эстетикой стоял новый класс, представляющий интересы всего общества и способный отразить относительно целостный мир как раз благодаря тому, что он готовился к революции; была найдена эмоциональная сфера, охватывающая все общество и способная стать фундаментом сравнительно

единой «речевой формы». Конечно, в этих словарях формулы традиционного музыкального языка раскрываются с некоторой механической жесткостью, выражающей прежде всего то, что теперь весь интерес сосредоточен на максимально всеобъемлющей «инвентаризации» значений, скрытых в данных атомистических и индивидуалистических компонентах формы. Здесь забывают об органическом единстве композиции, о композиционной интеграции внутренней формы. Повторяем: именно в этом выражается ограниченность механистического воззрения, вытекающая из основных тезисов механистического материализма. В эстетических взглядах этой эпохи уникальность произведения искусства и живая организация внутренней формы понимаются как лишь механическая сумма изолированных элементов, и, следовательно, композиция как единый процесс исчезает из поля зрения; содержательный слой, который можно было бы понять и истолковать лишь на основе более глубоко лежащих структурных законов органического единства, для этой теории остается тайной за семью печатями. С другой стороны, метафизическая предубежденность, поскольку она в состоянии понять лишь единичные формулы, не может открыть исторически обусловленные специфические закономерности, выражающиеся в ассимиляции, интерпретации органической связи и других формулах. Иными словами: теория интонации Просвещения, представляющая собой искажающую призму метафизики, не смогла верно отразить не только музыкально-историческое прошлое, но даже и музыкальную практику своей собственной эпохи. Та же самая теоретическая ограниченность сделала невозможным как понимание творческой субъективности выходящего за пределы риторического *ars inveniendi* индивидуального искусства сочинения, так и высокую оценку оригинальности внутренней формы. Всякая субъективность подчиняется здесь уже существующему объективному. Такое понимание могло казаться парадоксальным, и все же в нем выразился один бесспорный факт: демонстративно отклоняя условную красоту, обращенная к «естественности» интонационная теория именно вследствие своей механистически-материалистической «естественности» остается в рамках фиксирования условностей «естественных» фор-

мул музыкального просторечия и не способна верно и методически сознательно осветить связанную с подлинной субъективностью и оригинальностью художественного творчества эстетическую проблематику. В свою очередь это влияет на объяснение музыкально-эстетической объективности. Эта исторически конкретная общественная объективность восходит к онтологизированной «естественности», причем «естественность» сохраняет здесь свое значение еще в качестве пронизанной классовым содержанием категории. Хотя локковский сенсуализм с его отрицанием теории врожденных идей рассматривал сознание как *tabula rasa*, все же на этом листе можно прочесть зашифрованный текст буржуазного классового интереса. Если эстетика Просвещения следует линии Локка и от имени «здорового человеческого смысла» провозглашает «естественность» музыкальных средств выражения, то об этом «здоровом смысле» можно словами Гегеля сказать, что он есть не что иное, как сумма предрассудков данной эпохи. «Естественная» мелодия возникает не на пустом месте; принципиальное утверждение ее естественности требуется для защиты буржуазных идеологических иллюзий Просвещения. И именно эта обремененная иллюзиями предубежденность закрывает путь к пониманию важной роли художественной субъективности и оригинальности, к пониманию диалектики объективного-субъективного, составляющей суть музыкальной формы. Наконец, становится ясным, по какой причине подобное представление сохраняет свой иллюзорный — в плане идеологии — характер, в результате чего устанавливается однозначное соотношение между исследуемым в его абстрактной единичности музыкальным элементом формы и вызываемым им аффектом. В предшествующем разделе мы уже указали на то, что подобная однозначность является логическим выводом из механического детерминизма картезианской психологии и локковского сенсуализма. С точки зрения основного гносеологического принципа музыка обладает почти волшебным всемогуществом: с помощью своих хорошо отобранных элементов форм она может вызвать любое индивидуальное конкретное чувство, причем эта однозначная связь обратима: любой связанный с конкретным предметом индивидуальный аффект — а вследствие этого также любой

конкретный предмет или любая объективная ситуация — имеет свою точную музыкальную аналогию, свою адекватную музыкальную формулу. И в эллинизме, и в барокко уже содержится мысль о том, что совершенно одинаковое восприятие музыкального содержания недостижимо, так как следует учитывать сложность индивидуальной психологии слушателя (сравни понимание уже рассмотренных взглядов Диогена Вавилонянина и Кунау). Эта точка зрения не могла быть принята и развита механическим материализмом; в нем в качестве принципа утверждается то, что музыкальные формы как в разумном, так и в чувствительном плане должны быть одинаково однозначными и их значение для каждого (по крайней мере для тех, кто обладает «здравым смыслом» и «естественным вкусом») должно быть одним и тем же. Иначе говоря, здесь торжествует представление о музыкальном словаре, — о таком словаре, которым человек, наслаждающийся произведением искусства, сможет пользоваться так же, как и творец.

Этот словарь сводился к сумме примеров, как этого требовал Марпург, однако он должен был стать истинным, стремящимся к полному охвату лексиконом. Школа игры на флейте Кванца уже не ограничивается герменевтикой интервалов, поворотами мелодии и определенным порядком гармонии; она распространяет тот же принцип и на тональность и, таким образом, возводит исследование традиционного круга эмоций, связанного первоначально с дуализмом мажора и минора, а позже — с отдельными тональностями, исследование, которое в эпоху барокко было лишь практической музыкальной дисциплиной, характеризующей музыку как музыкально-эстетическую теорию. Еще у Гретри и Шубарта мы находим точную характеристику содержания аффектов для каждой тональности, якобы несомненного и однозначного; кажется, что рационализация теперь доведена до конца. Музыкальное выражение не обладает ни одним средством, а внутренняя и внешняя форма — ни одной компонентой, которым нельзя было бы приписать определенное, фиксируемое в понятиях значение, однако превращение механистической музыкальной эстетики в целостную систему уже свершилось. Кажется, что мы держим в руках современное (улучшенное и расширенное) издание античной герменевтики этоса — сохра-

няющий навеки свою действенность словарь, построенный на «естественных» основаниях музыкального порядка значения. Точно так же, как Глюк не сомневался в том, что его «Альцеста» и «через 200 лет будет нравиться, ибо основания, на которых она создана, определены природой, не подверженной никакой моде»⁹⁹, так и у теоретиков музыкальной эстетики Просвещения не возникает никакого сомнения в правильности своих взглядов, так как они с самоуверенностью Глюка провозглашают «естественность» порядка значения: «Время ничего не может сделать с ней»¹⁰⁰.

Это также не что иное, как героический самообман, который безжалостно уничтожается послереволюционным буржуазным развитием; эстетический словарь ликвидируется теми же общественно-историческими силами, которые разрушают иллюзии целостной эмоциональности буржуазного общества. Принцип словаря предполагает в качестве устойчивой общности людей, разговаривающих на одном языке; когда эта общность разрушается, когда обнаруживается вавилонское столпотворение, тогда исчезает и сам принцип словаря. В этом и заключается логика истории.

ДИАЛЕКТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ЭСТЕТИКЕ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Хотя связанная с герменевтическим словарем эстетическая концепция и основывается на иллюзии, тем не менее эта иллюзия может быть исторически оправдана и с необходимостью существует вплоть до революции. Именно поэтому невозможно понять неизбежность ее преодоления, исходя только из развития музыкальной теории и практики. Смертный приговор ей, как мы видели, был вынесен послереволюционным развитием буржуазного общества, когда обнаружилось, что царство разума является не чем иным, как идеализированным царством буржуазии (Энгельс).

Уже в предреволюционный период определенные симптомы свидетельствовали о внутренней противоречивости и начавшемся кризисе теории, поэтому не удивительно, что в эпоху Просвещения возникает оппозиция

механико-натуралистическому пониманию музыки, в которой предугадываются существенные моменты дальнейшего движения. Термин «Просвещение» не является для нас прокрустовым ложем, некой категориальной конструкцией, освобождающей от необходимости выделять и изучать существующие наряду с ним течения. Действительный момент единства в Просвещении составляет его классовое содержание: в нем оформляется идеология буржуазии в ее борьбе против феодального порядка, однако если мы задумаемся над тем фактом, что повсеместный штурм буржуазией политических и культурных «бастилий» старого общества осуществлялся при специфически исторических условиях в национальных формах, то сразу же увидим, какой несостоятельной оказывается методика, схематизирующая эстетические концепции эпохи в едином определении.

Прежде всего следует обратить внимание на неоднородность мировоззренческой установки. Мы уже указали на классический характер французского Просвещения, на силу и последовательность мысли, проявившиеся при создании системы метафизического мышления во Франции в XVIII в. Эта бескомпромиссная последовательность отличает его от английского и особенно от немецкого Просвещения. Моральная философия и философия искусства в английском Просвещении были проникнуты духом компромиссов так называемой «славной» революции, основная направленность которых была обусловлена, как у ее виднейшего представителя Шефтсбери, влиянием идеализма. Еще более разительно идеалистический характер проявляется в немецком Просвещении. Английские моралисты были идеологами последовавшей за революционным подъемом эпохи; этот революционный подъем, который, возможно, также был связан с компромиссами, проложил путь классической форме капиталистического развития. Немецкое же Просвещение имело своей базой совершенно погрязшие в немецком убожестве так называемые «малые связи», которые, если можно так выразиться, законсервировались из-за национальной раздробленности и живучести призраков анахронической феодальной скованности. Его идеализм вследствие этого не был выражением классового компромисса, к которому стремилась стоящая у власти великая буржуазия, но он являлся моделью подчеркнуто

консервативной картины мира, в которой отражались слабости мелкобуржуазных кругов. Тем не менее английское и немецкое Просвещение сближались в том, что находились в оппозиции к материализму, традиции которого в английской национальной культуре существовали с XVII в. и который во Франции стал господствующей идеологией эпохи.

Неравномерность развития находит свое выражение также в том широко известном из истории философии факте, что антиматериалистическая оппозиция содержит не только признаки компромисса, но зачастую и пронизательную критику отдельных метафизических черт механистического материализма. Здесь и выявляется коренное противоречие буржуазной идеологии: направления, преодолевшие метафизическую ограниченность, включают обусловленные критикой метафизики мыслительные элементы в рамки идеалистических систем, не приемля материалистического понимания буржуазного прогресса; известно, что в наиболее острой форме это противоречие проявилось в немецкой философии.

С точки зрения эстетики главным вопросом является изложение теории подражания, объяснение принципа мимесиса, что было особенно трудной задачей. Здесь мы можем вновь обратить внимание на характерный для нового времени по преимуществу буржуазный характер постановки проблемы. На примере Аристотеля мы убедились, что в античной теории основное содержание мимесиса заключалось вовсе не в абсолютизации эстетической закономерности пластического принципа формообразования; под мимесисом античные эстетики понимали изображение человеческого характера, данное в *musikè*. Молчаливо переосмысливая эту категорию уже в эпоху Ренессанса, буржуазная эстетика, напротив, трактовала его как изображение природы. Это объяснение позволило в соответствии с духом времени обновить старое представление об иерархии отдельных видов искусства, оспаривавшееся со многих сторон уже со времен античности.

Мы видели, что идея высшего мимесиса, достигнутого музыкой, уже была присуща Аристотелю, хотя с точки зрения теории и была недостаточно разработана. Но к признанию иерархического порядка, свойственного Новому времени, эта идея относится уже совершенно

на иной основе, а именно: если искусство вообще изображает природу, то живопись, как недвусмысленно подчеркивал Леонардо, решает задачу художественного изображения на более высоком, чем музыка или поэзия, уровне. В самом принципе подражания природе уже в большей или меньшей мере заложена идеализация отражающего характера изобразительного искусства. Это обнаруживается в процитированном отрывке Баттё, согласно которому «вся геометрическая музыка», т. е. музыка без антропоцентрического порядка значения, есть только «призма... но не картина», что подтверждает также и сам Глюк, который во время сочинения «легко забывал, что он — музыкант».

Мы уже указывали на то, что требование подражать природе в теории познания механистического материализма, т. е. в сенсуализме, тождественно принципу реалистического изображения внутреннего человеческого мира. Возможно, что наивное отождествление «внешней» и «внутренней» природы еще спорно, но оно все же не позволяет полностью обойти вопрос о специфике музыкального подражания природе. Однако постановка вопроса — это одно, а его решение — нечто совсем другое. А именно: на почве механистического материализма решение проблемы не может быть дано в понятийно четкой осознанной формулировке. Задача систематизации искусства, требование установить границы между отдельными сферами искусства становятся главными лишь в английском и особенно в немецком Просвещении. Пионером здесь была, конечно, Англия; Джеймс Хэррис в 1744 году предпринял попытку определить место музыки в системе эстетики¹⁰¹; продолжая эту инициативу, данным вопросом начинает заниматься целая школа (Ависон, Д. Уэбб, Бетти, Т. Твиннинг). Субъективно Хэррис придерживается аристотелевского представления о миметическом характере любого вида искусства, но его внимание концентрируется на «эмоциональной» действительности музыки, что он, разумеется, не мог достаточно убедительно обосновать на базе абстрагированной из живописи и поэзии категории подражания. Вследствие этого понятие мимесиса у него расщепляется на две полярные сферы — подражание природе и выражение аффекта. Но отсюда очень недалеко до признания неизбежности разрыва художественных средств и конструк-

тивных принципов. По Хэррису, музыка, подобно поэзии, сочиняется с помощью средств, образующих последовательные ряды, в то время как живопись, напротив, работает с изображениями, представленными в одновременности. Ависон был первым, кто ждал от музыки не «подражания», но выражения чувств¹⁰². Это различие у Бетти и Твиннинга доходит до резкой противоположности, вследствие чего музыка для них оказывается принципиально немиметическим искусством и занимает в системе искусств совершенно особое место. Здесь мы сталкиваемся с новой модификацией того принципа, который возник на основе неразрешимого антагонизма буржуазной картины мира.

Исходный пункт английской эстетики, по всей видимости, совпадает с исходным пунктом французской, причем в качестве необходимой предпосылки всякого музыкально-эстетического мышления вообще выступает признание «аффектного» характера музыки. Когда же теоретический интерес переносится на анализ специфики музыкального воздействия и имеющей в нем особое значение эстетической действительности, то оказывается, что механико-материалистическая теория отражения неспособна объяснить момент катарсиса. Учет момента обратной связи, изучение истинной роли последней в сложном процессе эстетического отражения, а также рассмотрение связи мимесиса и катарсиса, возникшей на едином методическом базисе, — все это с необходимостью требует диалектического подхода. Хэррис остановился перед этой диалектикой, но за это он должен был заплатить дорогой ценой, что позже и обнаружилось у Бетти¹⁰³ и Твиннинга¹⁰⁴: он отказался от ядра основной идеи, от материалистической теории отражения.

Противоречивость буржуазного мировоззрения, запутавшегося в фальшивой дилемме метафизического материализма или идеализма, привела, таким образом, к тому, что был утерян один из важнейших элементов античного эстетического наследия — в частности, проявившаяся уже у Аристотеля в зародышевой форме диалектика миметической функции и катарсиса.

Нет никакого сомнения в том, что просветительская эстетика, несмотря на ее идеологическую противоречивость, в целом ряде важных элементов оставила далеко позади музыкальную теорию античности. Мы сошлемся

здесь на один, очень характерный круг вопросов. Нам уже известно о той слабости механико-материалистической теории интонаций, которая проявилась в неверном, одностороннем понимании исторических предшественников музыки. Признавая историческую преемственность музыкального традиционного языка, она неспособна была учесть субъективность в музыкальном творчестве, в частности все сильнее проявляющуюся внутри буржуазных отношений композиторскую оригинальность. В этом плане английская эстетика XVIII века приобретает особый нюанс, оппозиционно устремляясь в будущее. Имеется в виду прежде всего Юнг, классик английской теории гениальности; он выдвигает требование немеханистического объяснения теории подражания. Именно поэтому он отличает подражание в процессе непосредственной «имитации» от подражания в действительно художественной деятельности. Имитация — это копирование темы или мотива уже имеющихся произведений, рабское подражание конструктивным принципам и технике великого творца. Подражание в качестве художественной деятельности требует, по Юнгу, напротив, истинного подражания природе — так, как наблюдает и изображает природу сам оригинальный, творческий гений; причем это одновременно отказ от так называемых *loci topici*, от традиционного языка. Итак, Юнг пытается, исходя из принципа подражания, отказаться от стремления к простому копированию имеющихся произведений, от предубежденного традиционализма и связать — хотя и не всегда вполне осознанно, правильно и последовательно с гносеологической точки зрения — оригинальность художественной субъективности с глубоким и верным отражением субъективной действительности¹⁰⁵. С методической точки зрения английская теория гения подготовила плодотворную почву для борьбы с уже известной ограниченностью теории интонаций; она проложила путь исследованию диалектического взаимодействия традиционного языка в музыке и субъективной деятельности композитора. Но почему все же диалектическое обоснование буржуазного понимания музыки остается лишь возможностью, которая не реализуется в английском Просвещении? Было бы неверным и поверхностным, если бы в поисках ответа мы ссылались только на то обстоятельство, что ведущие английские

эстетики эпохи Просвещения от Шефтсбери до Твиннинга были лишь дилетантами, которым оказались недоступны специфические структурные законы собственно музыкального средства выражения. Подобное, распространяемое буржуазными историками эстетики утверждение верно лишь наполовину; Ависон, в частности, вполне мог подкрепить конкретным музыкальным материалом свою критику натуралистической музыкальной живописи; Уэбб связал теорию переложения поэтического слова на музыку с анализом вокальных произведений Перселла и Генделя и т. д. Мы будем близки к истине, если будем исходить из признания противоречивости развития английской культуры XVIII века. Известно, что в английской музыке после Перселла обнаружилось своеобразное противоречие: хотя быстрое развитие капиталистических отношений в самой Англии вызвало к жизни типично буржуазные формы развивающегося музыкального «потребления» (становящаяся всеобщей концертная система с общим реквизитом культурного большого производства, с предприятиями и с ограниченностью функций служащих и т. д.), из музыкальной жизни того периода, который имел место после Перселла, быстро исчезают великие творческие индивидуальности. Кнеплер верно подметил, что не политика пуритан, а последовавшая за классовым компромиссом «славной революции» капиталистическая «индустриализация искусства» наложила печать на развитие английской музыки XVIII века¹⁰⁶. Противоречивость культурного развития в конечном счете привела к тому, что английская теория гения по отношению к музыке не смогла получить подтверждения в действительной практической жизни. Все более расширяющийся музыкальный импорт создал неблагоприятную обстановку для анализа законов развития и совершенствования оригинальной композиторской субъективности. Вследствие этого собственной сферой ее демонстрации остается в первую очередь лирическая и эпическая поэзия.

Несмотря на это, неравномерное развитие английской музыкальной культуры объясняет лишь основную причину, а именно — обусловленное неразрешимыми антиномиями развитие буржуазной картины мира. Если Юнг противопоставил эстетическое подражание приро-

де «имитации», основывающейся на условностях, а оригинальность — рабскому копированию, то именно благодаря этому была выявлена проблематика нацеленной на «естественное» эстетической концепции. Общественный характер обозначенной словечком «природа» объективной действительности остается необъясненным, а специфическая структура объективности, принятой первоначально в расчет исходя из эстетической точки зрения, утрачивает свои оттенки. Эта неуверенность проявляется, разумеется, в качестве теоретического источника ошибок и в отношении к изобразительному искусству так же, как в отношении к поэзии, но теорию музыки, основывающуюся на двойном мимесисе, она искажает целиком и полностью. В то же время той областью, в которой противоречивость буржуазного мировоззрения проявилась раньше всего и в наиболее острой форме, была эстетика Просвещения; в зародыше она уже содержала в себе позднейшую резкую поляризацию развивающейся буржуазной эстетики.

У представителей немецкого Просвещения особенно бросается в глаза сложный ход развития философской теории музыки; здесь так же, как и в Англии, критика механистического материализма оказывается лейтмотивом всякого исследования искусства. Особенно следует отметить, что именно англичане дали этому первый толчок (сочинения Хэрриса, Уэбба, Ависона, Твиннинга, опубликованные в последние десятилетия XVIII века уже в немецком переводе; Шубарт присоединяется к Ависону, Лессинг — к Хэррису, Гердер изучает интонационную теорию Руссо преимущественно в изложении Уэбба и т. д.). Но на немецкой почве противоположность мимесиса и выражения аффекта вырастает в непреодолимую пропасть, вследствие чего любые идеалистические интерпретации, отмеченные нами выше в английской эстетике, более сильны на немецкой почве. Само собой разумеется, что немецкое Просвещение, несмотря на всю его филистерскую религиозную ограниченность, становится мировоззрением буржуазных слоев, борющихся против княжеского абсолютизма, и в трактовке важных эстетических проблем выражает то самое классовое содержание, которое характеризует классическую форму французского Просвещения. Мы могли бы здесь вновь указать на основную проблематику

той эпохи; выросшие на почве немецкого Просвещения теоретики музыки почти единодушно отказываются от разработанных в духе материалистической традиции французского Просвещения основ теории мимесиса (ср. критику Баттё композитора Хиллера, выступления Зулцера и Гайденайха, Райхардта и Гердера против принципа подражания природе музыкальными средствами, понимание Гердером и Шубартом генезиса музыкальной практики).

Несмотря на это, все они считают музыку средством выражения аффектов. Признание этого является органическим моментом всей идеологии антифеодальной оппозиции: достаточно вспомнить музыкальный роман Гейнзе «Гильдегард фонд Гогенталь», в котором характеризуется вся эта эпоха, а связь между эмоциональностью музыкального наслаждения и свободным развитием буржуазной индивидуальности раскрыта на конкретных образах.

В большинстве случаев идеалистическое понимание суживает саму постановку вопроса, но тем не менее нетрудно наметить путь дальнейшего развития: все чаще выявляются проблемы, требующие диалектического решения.

Главный вопрос здесь тот же, что и у англичан: какие особенности характерны для музыкального изображения действительности? Уже сама постановка вопроса обнаруживает диалектику всеобщего и особенного, так как не может быть и речи о специфике музыки до тех пор, пока ее изучение не связано с разработкой общей эстетической системы отдельных видов искусства.

Именно эта диалектика общих и частных закономерностей с разных сторон выявлена в «Лаокооне» Лессинга, этом бессмертном в истории эстетической мысли творении, в котором границы между различными видами искусства определяются таким образом, что до настоящего времени внимательное изучение этого произведения приносит огромную пользу. Основная идея была высказана уже Хэррисом: необходимо отличать последовательное поэтическое изображение от того способа конструирования, который присущ изобразительным искусствам и дает одновременные изображения. Собственно говоря, к тем же выводам приходит и Лессинг, когда пытается осознать имманентные возмож-

ности изображения поэзии и живописи. Именно поэтому нельзя считать, что «Лаокоон» претендует на законченную систематизацию всех видов искусства, уделяющую особое место специфической проблематике музыкальной эстетики. Но, несмотря на это, Лессинг ясно видел, что круг исследований не может быть сведен к двум противостоящим друг другу ответвлениям искусства: «...Я считаю нужным отметить, что под живописью я понимаю вообще изобразительное искусство; точно так же не отрицаю я и того, что, говоря о поэзии, я в известной мере имел в виду и остальные искусства, где подражание совершается во времени»¹⁰⁷. Это замечание прежде всего относится к музыке. В частности, оно согласуется с тем, что оппозиция «Лаокоону» Лессинга была намечена значительно позднее, спровоцированная Грильпарцером, обобщившим результаты венской классики, что открыло возможности более широкого толкования границ искусства уже у современников Лессинга. Так, мы наблюдаем это уже у Гердера, который, сохранив лессинговскую постановку вопроса, выступил против него, так как, по его мнению, «Лаокоон» ошибочно противопоставляет поэзию изобразительным искусствам, а не ее действительной противоположности — музыке, являющейся подлинной последовательностью. Тем не менее «Лаокоону» принадлежит важное место в истории музыкальной эстетики.

Сочинение Лессинга вызвало большие споры в связи с трактовкой античности, данной Винкельманом, согласно которому культура греческого искусства выросла из идеала «благородной простоты и спокойного величия»; именно поэтому знаменитая скульптура изображает не животный крик боли, но величие человеческой силы воли и характера, укротивших страсти. Лессинг принял в качестве аргумента исходную позицию Винкельмана; действительно, греческая пластика обладает мерой в изображении взрыва страстей; она подчиняет изображение закону нравственной красоты и поэтому исключает изображение наивысшей точки страсти у любого предмета пластического изображения. По Лессингу, эта ограниченность относится, разумеется, лишь к изобразительным искусствам. Удивительные герои Гомера могли ревом выражать свою боль; в великих поэтических творениях перед нами обнажается весь ход течения бурно стремя-

щихся к кульминационной точке аффектов. Из этого различия в изображении Лессинг делает важнейшие теоретические выводы, которые далеко не ограничены тем известным общим местом, что изобразительное искусство пространственно, а поэзия (и на основе сказанного — музыка) — искусство временное. Поэтому плодотворную идею концепции Лессинга нельзя понять, исходя только из различия возможных предметов (или тел, или действий) этих двух видов искусства. Глубоко диалектический характер решения, скорее, коренится в том, пробирающемся уже у Лессинга понимании, что специфика изобразительного искусства, представляющего одновременное существование тел, с одной стороны, и поэзии, изображающей последовательность действий, с другой стороны, можно понять только на основе их тождества, а именно их функции отражения действительности; принципы конструирования отличаются друг от друга как раз в том, что является определяющим также и для их существенной идентичности, в том, что вообще позволяет им стать искусством, чувственным изображением действительности. Тем не менее всякое искусство при чувственном изображении действительности заставляет нас представлять объективно существующий мир в особых формах трансформации. Если живопись, вообще изобразительное искусство концентрирует в типичном один-единственный момент времени, *punctum temporis*, правильно выбранный момент — объективную пространственность предметного мира человека, то оно, следовательно, изображает этот мир в «подходящий момент», предварительные результаты и следствия которого могут в одинаковой степени быть восприняты. Здесь время воспроизводится и вновь «снимается» в существовании предметов. С другой стороны, поэзия (и музыка) должны превратить конкретную предметность в последовательное действие, в содержательное время; его одномоментность поднимается здесь до уровня временной последовательности¹⁰⁹. Подобным образом Лессинг понимает не только основы дифференциации, но — с необычной для того времени проницательностью — обнажает внутреннее единство предметов, тождество объективных оснований развивающейся в противоположных направлениях структурной трансформации.

В этом отношении особенно важно обратить внимание на ту сторону эстетики Лессинга, которой исследователи до сих пор пренебрегали. Требование разграничить конструктивные принципы у Лессинга все время переплетается с дифференцированным в высшей степени структурным анализом сущности эстетического. Речь идет о прекрасном и, следовательно, о том, когда и каким образом безобразные явления и стороны объективной действительности могут стать предметами искусства. Понимание этого Лессингом вполне соответствует духу просвещенного гуманизма: в дисгармонии он видит в конечном счете факт варварства, бесчеловечности, который искусство, воспитывающее в человеке гуманные чувства, не может изобразить в его отталкивающем уродстве. Лессинг, например, решительным образом связывает «просветительскую», гуманистическую воспитательную функцию искусства с его ролью проводника в мире социальных явлений. Становится понятным лозунг французских просветителей подражать «прекрасной природе», который уже у Баттё появляется действительно как «бог из машины» (*deus ex machina*) для того, чтобы скрыть неразрешимые теоретические противоречия теории подражания. На основе диалектических элементов спинозизма Лессинг строит свое убеждение: «В природе все связано одно с другим, все перекрещивается, чередуется, преобразуется одно в другое. Но в силу такого бесконечного разнообразия она представляет собой только зрелище для бесконечного духа. Чтобы существа ограниченные могли принимать участие в наслаждении ею, они должны обладать способностью предписывать ей известные границы, которых у нее нет, способностью абстрагировать и направлять свое внимание по собственному усмотрению. Этой способностью мы пользуемся во все моменты нашей жизни; без нее наша жизнь была бы невысказанной; вследствие бесконечного разнообразия ощущений мы бы ничего не ощущали. Мы постоянно были бы жертвою минутных впечатлений, мы бы грезили, не зная, о чем грезим.

Назначение искусства — избавить нас в царстве прекрасного от обособления, облегчить нам сосредоточение нашего внимания. Все то, что мы в области природы обособляем или желаем обособить в нашем уме от предмета или от группы предметов, в отношении времени

или пространства искусство действительно обособляет и представляет нам этот предмет или сочетание предметов в такой ясности и связанности, какие только допускает ощущение, которое должно быть вызвано ими»¹¹⁰.

Внутренне единство реализма и гуманизма является, таким образом, предпосылкой, на основе которой Лессинг считает прямое изображение безобразного противоречащим искусству. Однако пограничные области между отдельными областями искусства, хотя они и богаты переходами и опосредствованиями, создают некоторые трудности. Что касается изобразительных искусств, то они гораздо менее пригодны для деформированного и искаженного изображения: представленное в одномоментном сосуществовании своих частей, искаженное изображение не только не вызывает симпатии, но, скорее, даже отталкивает. Такое изображение достигается в тех видах искусства, которые формируют предметы в последовательном движении (в поэзии, например, к которой молчаливо присоединяют музыку). В этом случае возникает нечто бесформенное, дисгармоничное в последовательном ряду заполненного действием временного движения, а его воздействие становится эстетическим благодаря возможности непрерывного сравнения с фактами другого рода. Вследствие этого эстетическое изображение богато развернутой целостности жизни в поэзии не только допустимо, но и желательно; для реалистического изображения жизни здесь приоткрывается возможность, которая не была и не могла быть известна в античной пластике (о данном Винкельманом понимании прекрасного в античности речь вообще не идет).

Мы имеем здесь дело с пониманием прекрасного, которое в теоретически, казалось бы, неуязвимом пункте, в частности благодаря переосмыслению закона прекрасного, наносит последний удар придворной эстетике XVII века и тем самым прокладывает путь буржуазному реализму, понятому в новом смысле классической теории и практики в самой сложной области. «Лаокоон» требует разработки буржуазной музыкальной эстетики по меньшей мере в двух направлениях; он создает основу для систематизации видов искусства и вместе с тем указывает на новые возможности реалистического развития современного искусства.

Если мы намерены реально оценить судьбу инициативы Лессинга в музыкальной эстетике Просвещения, то не следует упускать из виду одно важное обстоятельство: Лессинг был в буквальном смысле слова исключительным явлением в немецкой культуре XVIII века, возможно даже единственным явлением, благодаря которому немецкое убожество — человеческое и мировоззренческое — не превратилось в компромиссное филистерство. Его современники остались далеко позади того духовного мира и того теоретического уровня, который характерен для «Лаокоона» и «Гамбургской драматургии». Этот контраст особенно заметен в теории музыки; почти все ее самые видные представители в то время были мещанами, втянутыми в круговорот педагогической службы или церковной музыки. Шубарт и Рейхардт в этой среде представляли единственное исключение. Жизненный путь Рейхардта, вернувший его от якобинства Георга Форстера к либерализму, является доказательством того, что страшный гнет филистерских отношений рано или поздно обрекает на гибель борцов за личную независимость. Это обстоятельство сильно суживает границы, в которых в дальнейшем смогла бы конкретизироваться прокладывающая путь диалектике деятельность Лессинга в области музыкальной эстетики.

Что касается установления границ между видами искусства, то прогресс здесь был совершенно несомненным. «Лаокоон», в котором Лессинг отстаивал самостоятельность различных видов и сфер искусства, выступая против так называемой описательной поэзии барокко и придворного классицизма, мог непосредственно применяться в качестве образца в тех случаях, когда острие критики направлялось против смазывания границ между музыкой и живописью. Полемика с натуралистической музыкальной живописью не означала, что под сомнение ставились абстрактные теоретические возможности; это было критическим обзором фактически существующих направлений в музыкальной практике. Так, «описывающий природу» музыкальный стиль сводит реалистическое изображение человека до такого же уровня, как и дискредитированная Лессингом описательная поэзия. Из философских сочинений ясно, что речь идет не об объяснении теоретически абстрактной точки зрения, а о реально существующих направлениях в критике. Гердер, в

частности, рассматривает всякую попытку изобразить в музыке пространственно существующие предметы как неумелую халтуру, и его анализ был при этом дифференцированным. Гердер не отрицал, что определенные движения в природе могут быть изображены в музыке — в конечном счете это является доказательством того, что понимаемый в духе Хэрриса — Лессинга симультанный характер может трансформироваться в последовательность, — но все же он добавляет, ссылаясь на описание природы великими создателями ораторий, что движение в природе в этом случае выражается посредством движения человеческой души и вследствие этого должно проявляться специфическим образом.

Музыкально-теоретическое применение других центральных категорий лессинговской эстетики, в частности принципа структурной трансформации, выдвигает сложнейшую проблему. Мы уже указали на слабости механико-материалистического учения об аффектах, которое, фиксируя неинтонационное (*de nintonierten*) содержание аффекта отдельных мелодических формул, в их атомистической разобщенности волей-неволей отказывается от понимания структуры, образующей сущность внутренней формы, и не учитывает того положительного эстетического значения, которое содержится в органическом построении произведения искусства. Здесь возникает вопрос: что гарантирует адекватное понимание содержания искусства в том случае, если различные элементы формы необходимо обуславливаются различными аффектами? Немецкая теория музыки второй половины XVIII века пыталась решить эту проблему, подчиняя изображенные аффекты строгой иерархии и защищая, таким образом, объективное содержание произведения искусства. Рейхардт представляет самую развитую в этом плане точку зрения своего времени. По его мнению, музыкальное предложение необходимым образом должно основываться на единстве мелодии и вследствие этого всегда выражает только один аффект — «ведущее» (главное) чувство. Острие этого понимания направлено против полифонической структуры; вынося окончательный приговор строгому контрапунктическому стилю, Рейхардт выступает в защиту интересов как освобожденной буржуазной субъективности, так и французского Просвещения, которое также считало варварской гстикой

способ конструирования и виды искусства эпохи барокко. С другой стороны, теория «ведущего» аффекта, который должен был выражаться посредством единства мелодии, косвенно содержит полемику с атомистическим пониманием формы эстетического словаря. Выдвигается принципиальное — по крайней мере в отношении к мелодике — требование создания функционально органического единства, в результате чего в музыкально-теоретическом смысле полифонической линейности противопоставляется новая, эмоционально-гомофонная мелодичность. Мы не можем подробно останавливаться здесь на рассмотрении немецкой теории музыки той эпохи, которую Риман справедливо характеризует как эпоху «генерал-баса». Мы должны довольствоваться указанием на монографию Петера Бенари, в которой всесторонне и документально освещается осуществившийся в середине XVIII века великий поворот: а именно то преобразование теории, в котором было обобщено движение от эпохи барокко до немецкого классицизма. Фуксовская теория контрапункта выглядит здесь как устаревшее наследие прошлого, и на центральное место выдвигается связанное с именами Маттесона и Иозефа Рипеля «учение о мелодии»; таким образом, подготавливается будущее, кристаллизующееся в творчестве Иоганна Фридриха Даубе и основывающееся на новых принципах аккордов «учение о гармонии»¹¹¹.

Совершенно очевидно, что концепция Рейхардта непосредственно олицетворяла собой эту позднюю ступень развития; она перевела маттесоновское понимание мелодии в учение о новой гармонии, которое и явилось вершиной музыкальной теории XVIII века. Таким образом, Рейхардт завершает эпоху генерал-баса и прокладывает путь классической гармонии.

Имеет смысл остановиться на мало известном объяснении, данном в «Гамбургской драматургии», в котором великий немецкий теоретик и критик буржуазных театральных представлений анализирует требования, предъявляемые к музыке к спектаклям, и при этом пользуется случаем высказать свое мнение относительно основного вопроса учения об аффектах, остававшегося до сих пор неясным. Вовсе не случайно, что этот вопрос связан с вопросом о внутренней форме, которая является единственной преобразующей структурой в музыке.

Просветительский принцип Лессинга звучит так: музыка должна изображать страсти; задача композитора — это относится и к чисто инструментальной музыке — сделать это изображение ясным и общепонятным. «...В вокальной музыке текст значительно способствует выразительности; игра самого слабого и неуверенного исполнителя определяется текстом и благодаря ему становится сильнее. Напротив, в инструментальной музыке этой помощи текста нет, и она не говорит ничего, если говорит неправильно то, что хочет сказать. Следовательно, здесь художник должен напрягать все свои силы; из сочетаний разных звуков, выражающих чувство, он должен выбрать только такие, которые особенно сильно выражают его. Мы должны слышать их чаще, чем другие. чаще сравнивать между собою, и, подмечая то, что постоянно между ними есть общего, мы постигнем тайну выражения»¹¹².

Важный конструктивный закон музыкальной композиции выражен в таком повороте мысли: «Кто хсчет говорить языком, понятным нашему сердцу, и вызвать в нас сочувствие, тот должен соблюдать постепенную последовательность, равно как и тот, кто желает обратиться к нашему уму и поучать нас. Без последовательности, без строгой внутренней связи всех частей между собою самая лучшая музыка — куча зыбкого песку: она не способна произвести глубокое впечатление. Только последовательная связь частей сообщает ей плотность мрамора, на котором рука художника может увековечить себя»¹¹³.

Надо признать, что в этом провозглашении организующей силы, структуры отражается картина мира просвещенного гуманизма. Благодаря тому, что Лессинг требует ясной, четкой, стройной архитектоники элементов формы, он ждет от музыки изображения мира чувств человека, богато развертывающегося, но тем не менее сконцентрированного в личности, т. е. такого изображения, которое в многообразии частей гарантирует моноцентрическое, подчиняющее себе это многообразие гармоническое единство.

Хотя выдвижение на первый план требования внутренней определенности формы способствовало дальнейшему развитию, все же оно в своих гносеологических основах оставалось проблематичным. Здесь мы могли бы вновь сослаться на Рейхардта. У него принцип мелоди-

ческого единства сопровождается запретом тематических контрастов: необходимо, утверждает он, отвергнуть то произведение, в котором одно предложение соединяется с противоположным в плане мелодически-эмоциональном. Подобную оговорку высказывает и Лессинг по отношению к музыке к спектаклям: «Одна симфония, выражающая одновременно разные страсти, противоположные одна другой, есть музыкальное чудовище; в одной симфонии должна выражаться только одна страсть, и каждая отдельная тема должна разрабатываться и возбуждать в нас одно и то же страстное настроение, только с разными измерениями, относительно ли степени его силы и энергии или разных сочетаний с другими сродными чувствами»¹¹⁴.

Встает вопрос: что означает это правило для современной музыкальной практики? Мы не должны закрывать глаза на тот факт, что выдающиеся композиторы XVIII века находились в достаточно благоприятных условиях для того, чтобы взорвать эту норму. Если мы задумаемся над сложностями перехода от одной характеристики чувства к противоположной, о новой оркестровой технике крещендо у маннгеймцев, о новом симфоническом стиле, известном в Берлине так же хорошо, как и в Гамбурге, о более свободном мире форм Филиппа Эммануила Баха, то станет очевидным, что теория здесь далеко отстает от богато развивающейся практики¹¹⁵. Идеи Рейхардта и Лессинга мешали развитию музыкального реализма в венской классике. Поразительно, что это отставание есть у того же Лессинга, который — как мы видели — в области поэтического искусства чувствовал новаторство буржуазного реализма с исключительной тонкостью. То же самое справедливо в отношении Рейхардта: в своих «Песнях Гёте» он преодолевает схематизм берлинской школы по направлению к свежему, свободному и мягкому песенному стилю, в то время как в качестве критика, задающего тон своей эпохе, остается на почве ранней берлинской школы и обнаруживает неспособность понять новый стиль маннгеймцев и венской школы.

Вполне правомерен вопрос: как объяснить этот отход с точки зрения диалектического решения теоретически поставленной проблемы, отход, который к тому же обнаружился тогда, когда сама практика уже указывала

путь к решению вопроса? Важно проанализировать ход мыслей Лессинга. «Я очень хорошо понимаю, — пишет он, — что поэт может и без неприятного принуждения привести нас от одной страсти к другой, ей противоположной, к ее полному контрасту; он делает это мало-помалу, незаметно, проходит целый ряд ощущений, восходя или нисходя от одной ступени к другой, нигде не допуская ни малейшего скачка. Может ли музыкант сделать то же самое?.. Вот мы предаемся трогательной меланхолии и вдруг приходим в озлобленное состояние. Как? Почему? Против кого? Всего этого музыка не может выяснить; она оставляет нас в этом отношении в неизвестности и в тумане; мы испытываем ощущение, но не воспринимаем последовательности наших ощущений; мы ощущаем как во сне; и все эти бессвязные ощущения больше утомляют слушателя, чем доставляют ему наслаждение. Поэзия же никогда не позволяет нам потерять нить наших ощущений; тут мы не только знаем, какое чувство мы испытываем, но также — и почему испытываем его, и только при этом условии внезапные переходы от одного настроения в другое не только терпимы, но даже приятны. Действительно, это мотивирование внезапных переходов есть одна из величайших выгод, может быть даже величайшая, какую извлекает музыка из своего сочетания с поэзией. Конечно, нет существенной необходимости, чтобы общие и неопределенные чувства, выражаемые музыкой, как, например, радость, приурочивались с помощью слов к определенному предмету радости, потому что нам весьма приятны и крайне неясные туманные ощущения. Но вполне необходимо, чтобы ощущения противоположные, противоречащие друг другу соединялись одно с другим при помощи отчетливых понятий, которые могут быть выражены только словами, — чтобы в силу такого соединения они составили целое, в котором заметно было бы не только многообразие, но и согласование этого многообразия»¹¹⁶.

Внимательный читатель может заметить, что автор «Гамбургской драматургии» пытается конкретизировать то, что в «Лаокооне» было лишь намечено. Вследствие этого он с огромной силой мысли пытается указать на вторичную пограничную линию, проходящую между обоими видами искусства — музыкой и поэзией. О его диалектической проницательности свидетельствует то

гениальное открытие, которое завершает этот ход мыслей. Лессинг ясно видит, что музыка может выражать только неопределенную предметность и что выраженные посредством музыки чувства становятся объектами созидания и восприятия вовсе не в их непосредственной реальности и не в их связанной с предметным миром конкретности. Благодаря этой особенности не только верно определяется отличие принципов формообразования в музыке и в изящной литературе, но совершенно справедливо подвергается сомнению механистическая ограниченность эстетического словаря. Окончательное решение мы могли бы получить только в том случае, если бы в плане гносеологии объясняли бы также и характеризующий музыку двойной мимесис. Иными словами, диалектическое решение проблемы однозначно требует материалистической точки зрения, которой Лессинг не мог достичь. Отвергая ту концепцию словаря в интонационной теории французов, которая утверждала непосредственно однозначное понятийное соответствие особой формы и единичного аффекта, он совершенно прав. Но когда он схватывает в выраженных благодаря музыке ощущениях только всеобщее, полностью игнорируя особенности объективного мира, его концепция становится идеалистически абсолютизированной и антидиалектической. Он отказывается от теории отражения и оказывается неспособным понять музыкальную форму в сфере эстетически плодотворного особенного и, таким образом, в ее собственной истинной сущности. Георг Лукач указал в этой связи на то, что отход от особенного наблюдается также и в лессинговской теории литературы, а именно в его понимании типичного¹¹⁷. Мы считаем даже, что в приведенном музыкально-теоретическом анализе эта слабость еще более заметна, так как критик, с гениальным осознанием и предчувствием, требующий развития литературы в плане буржуазного реализма, оказался неспособным, будучи верен самому себе, применить свою реалистическую концепцию к сфере музыкальной теории. Теоретические трудности обусловлены здесь не только дилетантизмом, в котором его упрекает Эрлих¹¹⁸. Напротив, первопричину следует искать в том, что философская теория музыки реагировала на неясность главной мировоззренческой установки гораздо более болезненно, чем эстетика прочих видов искусства.

То обстоятельство, что диалектический разбег Лессинга не достиг конечной цели, нисколько не умаляет, разумеется, заслуг передового борца. Инициативой Просвещения, освещающей путь далеко вперед, было то, что оно с боем захватило поле исследования закономерностей композиции, внутренней формы, здесь излишне проследживать судьбу этой инициативы, понимаемой обычно в узком смысле музыкально-теоретического исследования: это предполагает разработку истории отдельных музыкально-теоретических дисциплин. В данном случае достаточно указать на то, что первые «учения о формах» и «учения о композиции» в музыке смогли возникнуть на базе рассмотренных выше художественно-философских сочинений. Бернари, например, с полным правом указывал в приводившейся уже монографии ¹¹⁹ на то, что лишь во второй половине XVIII века понятие композиции в музыке получает свое собственное современное значение в качестве творения оригинального художника и, по меткому замечанию Эрнста Блоха, — как уравновешенное единство исследования (*trouver*) и конструирования (*konstruieren*) ¹²⁰. Гораздо важнее для нашего эстетико-исторического круга проблем оказывается рассмотрение тех отношений в музыкальной литературе нового типа, которые прокладывали путь дальнейшему развитию в данной мировоззренческой связи. Существенно новым было открытие принципа историзма. Не следует слишком акцентировать вопрос о том, что нового внес этот принцип в просветительское учение об аффектах, так как оно всегда склонно было видеть в музыкальном прошлом лишь варварскую извращенность разума. Мы, разумеется, знаем, что такой неисторический подход есть прямое следствие буржуазного классового сознания, стремившегося одержать победу в борьбе не на жизнь, а на смерть с феодальными порядками не только в эстетической и политической, но также и во всех других сферах идеологии. Из логики этой борьбы вытекало, что критика половинчатых решений, компромиссов была особенно беспощадной, и если она касалась также и борцов, сражавшихся в первых рядах, то клеймила их за отступничество, достаточно вспомнить об отношениях энциклопедистов к Рамо. Если однажды немецкие исследователи учения о музыкальных формах и теории композиции в последней трети XVIII ве-

ка «открыли» важнейшие конструктивные принципы композиционных методов барокко, если Гейнзе и Шубарт упоминают Баха и Генделя, а Рейхардт — Палестрину как тех музыкантов, которым принадлежит самое почетное место, то это уже само по себе указывает на некоторое изменение в их способе рассмотрения предмета. В дальнейшем мы еще увидим, почему речь не может идти просто о какой-то «реставрации церковной музыки», как представляли теоретики доромантической концепции. Новый способ рассмотрения был первым зародышем музыкально-исторического сознания, предугадавшего диалектическую противоречивость развития. Не следует забывать, что именно в это десятилетие было начато музыкально-историческое исследование, а именно в сочинении Форкеля, имеющем огромное музыкально-историческое и теоретическое значение ¹²¹.

Само собой разумеется, что медленно развивающееся историческое сознание не касалось главной линии развития учения об аффектах. В этом плане самым значительным новшеством было разрушение недialeктической жесткости эстетического словаря. Рассмотрим, например, в каком направлении Гердер развивает мысли Руссо относительно возникновения языка. Музыкальные объяснения «Каллигоны» приняли, по-видимому, без оговорок Руссо такую форму, когда музыка в ранней стадии своего развития признавалась органическим моментом всякого искусства вообще. Однако Гердер рассматривал это взаимодействие музыки, поэзии и танца в историческом плане как преходящее, в гносеологическом — как недостаточное; с его точки зрения, быть может, даже и самое правильное понимание вообще не могло быть основанием для утверждения о том, что музыка опирается на непосредственную понятность языка. Тем самым он ставит под сомнение правомерность вопроса Фонтенеля («Что ты хочешь от меня, соната?»). Логика его рассуждений вела к противоречивым выводам: «Музыка также должна быть свободной, говорить сама за себя... Музыка сложилась как искусство в своем роде...» ¹²². Вместе с тем Гердер увидел в расцвете чисто инструментальной музыки необходимое следствие длительного развития истории культуры. Тем самым он не только лишает силы тезис о превосходстве вокальной

музыки, но и формирует—развивая наследие Лессинга—мысль, предвосхищающую идею Гегеля, согласно которой музыку можно представить как мир чувств человека новой, буржуазной эпохи. Классическая немецкая эстетика развивает это гердеровское понимание, ибо она трактует музыку — искусство, наиболее пригодное к изображению внутреннего мира человека, задача которого решена совершенно автономно, — как специфически современное, культурно-историческое явление (сравни шиллеровское различие наивной и сентиментальной поэзии и эстетическую систему Гегеля, в которой главной формой существования современного искусства — в гегелевской терминологии «романтического» — является музыка).

Гердер должен был отстаивать свое понимание инструментальной музыки в жарких спорах с теми, кто, следуя здесь скорее за Кантом, чем за французами, видел в ней лишь прекрасную (целесообразную без цели) игру ощущений и ставил под сомнение ее эстетико-этическое гуманистическое влияние. Когда он горячо отстаивает гуманизирующее моральное воздействие музыки и страстно ищет путь к народному искусству, понятному для всех и выполняющему функции воспитания, в этом еще нет ничего принципиально нового. Известно, что защита и обоснование прав нового буржуазного искусства французами также включали признание просветительно-гуманизирующего влияния искусства; мысли об обновлении общественного воздействия искусства античности защищались как великими французскими просветителями, так и Гердером и лучшими представителями немецкого Просвещения. Однако общность классового содержания в этом случае тесно переплетается со специфической национальной проблематикой. «Нормальный характер французского развития — перед революцией — очевиден и в этой сфере; народность нового искусства выросла на базе влившегося в великую революцию антифеодалного движения, и лишь на этой основе она могла быть наиболее полно выражена. Совсем по-иному формировалось немецкое Просвещение; немецкое убожество абсолютизма князей, утвердившаяся вследствие филистерского образа жизни и мышления духовная апатия, одним словом, общая отсталость общественных культурных отношений

образует ту почву, на которой выросло немецкое Просвещение и которую оно должно было преобразовать. Народность нового искусства была не чем-то данным, а задачей, которую необходимо решить. Поэтому повышенная потребность в новом историческом способе рассмотрения не могла удовлетвориться простым указанием на античный пример: именно этим объясняются наблюдавшиеся от Гердера до молодого Гёте попытки противопоставить жалкое настоящее тем эпохам национальной истории, в которых публичная жизнь народа в политической и культурной сферах еще не пришла в упадок»¹²³. Подобное противопоставление волей-неволей привело к открытию противоречивого характера прогресса. Именно по этой причине этико-эстетическое обоснование новой инструментальной музыки было связано у Гердера с внимательным изучением истории музыки.

Все это — такие общие культурно-исторические связи, значение которых помогает нам понять развивающуюся внутри немецкого Просвещения интерпретацию истории и ее применение к музыкальной эстетике. Однако вплоть до сегодняшнего дня большое значение имеют те трактовки, которые возникли благодаря произвольному разрушению этих связей вследствие искаженного представления о мировоззрении Просвещения в целом и его понимании музыки в частности.

Неверная историческая картина возникает прежде всего как следствие противопоставления немецкого движения «Бури и натиска» и французского Просвещения. Остановимся на примере Гердера: его просвещенный гуманизм не только полемизирует с антиисторическими представлениями механистического материализма, но и стремится найти точку соприкосновения с зародышевой диалектикой, нередко характеризующей постановку проблем во французском движении. Мы имеем в виду исходную, руссоистскую точку зрения Гердера относительно первоначального единства музыки и поэтического слова и тесно связанную с этим эстетическую оценку народной песни. Еще более ясно сознание интернационального единства Просвещения у Шубарта, который, впрочем не без влияния Гердера, вообще сочетал резкую критику механистического направления в Просвещении с признанием безусловных заслуг композиторской и музыкально-

литературной деятельности великих французов и — ссылаясь на гамбургскую попытку Дидро — стремился превратить в своеобразный символ содружество французского философского духа и немецкого композиторского таланта ¹²⁴.

Действительные исторические связи были искажены в предромантической концепции вследствие того, что гердеровский историзм отождествлялся с культом средневековья в раннем романтизме. На этой базе конструируется неверная в своей основе теория «реставрации церковной музыки», которая, как утверждают, появляется у Гердера, Гамана и даже у Рейхардта. Восторженные похвалы старому стилю церковной музыки, расточаемые йенской романтической оппозицией, к которой мы позже еще вернемся и к которой следует отнести такие знаменитые имена, как Вакенродер и Тик, оказались чрезвычайно важными. Бесспорно, далее, что, открывая заново искусство Баха, Генделя или Палестрины, в течение десятилетий забытых, Гердер и Рейхардт не освободились полностью от уже неоднократно отмеченных слабостей немецкого Просвещения. Но несмотря на это, окрашенное религиозными настроениями их понимание музыки не является признаком реакции, не воплощает идеал эзотерического и иррационалистического искусства. Напротив, они видят в музыкальных творениях позднего средневековья и эпохи барокко ранние цветы народного распространения музыки и исследуют объективные закономерности его исторического развития в целях обновления. Если Гердер и удивляется эстетическому воздействию древнееврейских псалмодий или христианского грегорианства, все же для него духовное религиозное содержание — лишь подчиненный момент; в центре внимания оказывается осознание художественной силы фольклора и выявление содержащихся в народном искусстве шедевров. В этом же смысле высказался и Гёте: «Святость церковной музыки, веселье и задор народных мелодий являются теми двумя полюсами, вокруг которых вращается истинная музыка» ¹²⁵. Поэтому вовсе не удивительно, что та страсть, которая заставила исследователей последней трети века направить внимание на народную песню и которая выразилась, в частности, в широкой собирательской деятельно-

сти, была подготовлена не только музыкальной практикой, но также и теорией немецкой классической эстетики. Когда Рейхардт утверждает, что народная песня с эстетической точки зрения равноценна созданным на поздних ступенях развития культуры произведениям Палестрины и Генделя, то благодаря этому на первый план выступает искусство, обладающее народной и вместе с тем высокой конструктивной ценностью, в формах которого гармонично соединяются песенная мелодичность и симфоническая переработка, вновь пробудившая к жизни великую традицию контрапункта.

Здесь за особенным проглядывает то общее, которое объединяло выдающихся мыслителей эпохи. Гердеру принадлежит исключительная роль, но у него были предшественники и единомышленники: в союзе с Руссо и Гёте он боролся за эстетическое признание народной музыки и новую культуру композиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Р. Роллан. Музыканты прошлых дней.— Собр. соч., т. XVI. Л., 1935, с. 134.

² Ср. Ф. Рагуне. *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les operas*. Paris 1702 — *Lecert de la Ville. Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Bruxelles 1704. — Реплика Рагуне: *Défense de Parallèle des Italiens et des Français*. Paris, 1705. Париж, 1705.

³ Р. Роллан. Цит. соч., с. 163.

⁴ Ср. Миклаё Альмази. *A modern dráma útjain/Auf den Wegen* (На путях современной драмы). Будапешт, 1861, с. 7—68.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Святое семейство. Соч., т. 12, с. 140.

⁶ На связь антропологии и современной художественной практики впервые обратил внимание Вильгельм Дильтей, 1904. (Функции антропологии в культуре XVI и XVII вв.— Собрание сочинений, т. II. Штутгарт—Геттинген, 1957, с. 416—492.) Эрнст Кассирер указывает на то, что между драматургией Корнеля и философским учением об аффектах Декарта существует глубокая идеологическая связь (Декарт и Корнель. Стокгольм, 1939). Эта связь существует, разумеется, и между картезианской философией и классической эстетикой. Ср. Тереза Симона Фавара: *La filosofia della musica dall' Antichità Greca al Cartesianismo*. Mailand 1940. S. 128—133.

⁷ Письмо Декарта (к Марк.). Март или апрель 1648. Декарт. *Oeuvres. Publiées par Charles Adam et Paul Tannery*. BD. V. Paris o.J., S. 135.

⁸ Декарт. Избранные произведения. Госполитиздат, 1950, с. 595.

⁹ С. Л. Рубинштейн. Принципы и пути развития психологии. М., 1959, с. 16, 17, 144, 219, 220.

¹⁰ Декарт. Цит. соч., с. 623.

¹¹ Ср. Ганс Пишнер. Учение о гармонии Жана-Филиппа Рамо. Лейпциг, 1967, с.

¹² Жан-Филипп Рамо. *Traite de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Париж, 1722, с. 143.

¹³ Гуго Гольдшмидт. Музыкальная эстетика XVII в. и ее отношение к творчеству. Цюрих и Лейпциг, 1915, с. 117—118.

¹⁴ Баттё. *Les beaux arts réduits à un même principe*. Париж, 1946, с. 273 ф. Монография Гольдшмидта превращает Баттё, этого типичного представителя теории отражения XVIII в., в передового борца за характер кажимости, присущий эстетическому чувству. Не говоря уже о том историческом факте, что Баттё находился по эту, а не по ту сторону тщательно разработанного в Просвещении учения об аффектах, такое понимание в действительности фактически опровергнуто. С недвусмысленной ясностью Баттё делает ударение на том, что всякое искусство подражает природе; когда он отвергает рабское копирование, то он действует в духе Аристотеля, отличающего историческое описание от поэзии. Что же касается предмета музыкального подражания, то Баттё принимает формулировку механико-материалистического «Эстетического словаря»: «Слово — это орган разума, звук и дух — органы сердца... Слово есть институциональная речь, пригодная для точной передачи идей: жесты и звуки в известной мере образуют словарь простой природы». Цит. соч., с. 254.

¹⁵ Там же, с. 263.

¹⁶ Антал Мольнар. Музыкальная эстетика. I. Общая часть. Будапешт, 1938, с. 243.

¹⁷ Шарль Лало. *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*. Париж, 1908, с. 86, сноска (2).

¹⁸ Жан-Филипп Рамо. *Démonstration du principe de l'harmonie*. Париж, 1750, с. 11 ф.

¹⁹ Там же, с. 19 и 20.

²⁰ Етце. Цит. соч., с. 169.

²¹ Руссо. *Lettre sur la musique française*.

²² Руссо. Познание. Перевод Эрнста Хардта. Лейпциг, 1925, с. 505.

²³ Дидро. Племянник Рамо. Соч., т. IV. М. — Л., 1936, с. 87—88.

²⁴ Ж. д'Аламбер. *Sur la liberté de la musique*. Oeuvres. I. Париж, 1821, с. 520.

²⁵ Там же, с. 520.

²⁶ Гримм. *Le Petit Prophète de Boehmischbroda*. Цит. по: Р. Роллан. Цит. соч., с. 438—439. Гримм дал Иоганну Стамитцу, скрипачу-капельмейстеру Маннгейма, прозвище «пророка»; по парижскому изданию Соч. Стамитца в 1753.

²⁷ Хосе де-Вильнев. *Lettre sur le mécanisme de l'opera italienne*. 1756.

²⁸ Барна. Цит. соч., с. 241ф.

²⁹ Бенедетто Марчелло. *Il Teatro alla moda*, 1721.

³⁰ Барна. Цит. соч., с. 241ф.

³¹ Цит. по: Ганс Энгель. Музыка и общество. Строительный камень к социологии. Берлин, 1960, с. 267.

³² Р. Роллан. Цит. соч., с. 173.

³³ Там же, с. 173, 178.

³⁴ Из опубл. письма в «Меркур де Пари». Цит. по: Р. Роллан. Собр. соч., т. XVI, с. 201. Кристоф Виллибальд Глюк. Ольтен и Фрейбург в Брейсгау. 1951, с. 113.

³⁵ Из посвящения к партитуре «Альцесты», Теншерт. Цит. соч., с. 181—182.

³⁶ Дидро. Племянник Рамо. — Соч., т. IV, с. 90.

³⁷ Там же, с. 174.

³⁸ Гольбах. Система природы. М., 1940, с. 8.

³⁹ Как раз Гельвеций добавил, следуя за Баттё, что типизация и композиция «украшают» природу, отраженную в произведениях искусства. Это «приукрашивание» не означает все же у него ничего иного, кроме, с одной стороны, концентрации характерных черт («часто поэт концентрирует в получасовом разговоре все те характерные черты, которые отыскиваются, будучи разбросаны, у его героя в течение всей жизни»), с другой стороны, «нового порядка уже известных предметов», т. е. находящееся на службе у эстетического воздействия композиционное творчество. Ср. Гельвеций.

⁴⁰ Руссо. *Dictionnaire de musique*. Vgl. *Collection complète des oeuvres de J. J. Rousseau*. Geneve, 1782.

⁴¹ Д'Аламбер в своем знаменитом вводном наброске Энциклопедии (*Discours préliminaire*, 1751) уделяет также внимание эстетическим основаниям искусств. Всеобщая сущность всех видов искусства заключается в подражании природе. По его мнению, музыка также есть подражательное искусство, но все же в этом плане — и здесь он возрождает заслуживающую внимания критику от античной теории мимесиса! — на последнем месте среди всех видов искусства. Причина этого заключена, по д'Аламберу, не столько в предмете музыкального подражания, сколько в средствах, имеющихся до сих пор у композиторов. «Любая музыка, которая не изображает, является лишь шумом и без привычки, которая все изменяет, едва ли была бы большим удовольствием, нежели впечатление от гармоничных и благозвучных слов, лишенных порядка и связи» (вводная статья к Энциклопедии, Берлин, 1958, с. 48). Вследствие этого музыка должна вернуться к своему собственному художественному определению. «Музыка, которая, возможно, первоначально определялась только как перевод шума на другой язык, все более и более превращается в способ высказываний или даже речи, благодаря которому могут выражаться чувства души или, скорее, страсти» (там же, с. 47). Это выражение в строгом смысле слова не может ограничиваться страстями, скорее, напротив, распространяется на чувственное восприятие. «Я совершенно не понимаю, почему композитор, который должен изобразить вызывающий ужас объект, не может сделать этого с помощью нахождения природного шума того вида, который вызывает у нас такую же эмоцию, как и этот объект» (там же, с. 47ф.).

⁴² Руссо. Письмо к д'Аламберу 26 июня 1753 г. — В: Письма Руссо. Перевод Виганда, Вена, с. 15.

⁴³ Гретри. Мемуары. Эссе о музыке, т. I. Париж, 1797, с. 238ф.

⁴⁴ Спиноза. Этика. М. — Л., 1933, с. 146.

⁴⁵ Гольбах. Система природы. М., 1940, с. 89.

⁴⁶ Там же, с. 90.

⁴⁷ Агнес Геллер. Эстетические взгляды Чернышевского. Бу-
дапешт, 1956, с. 16—57.

⁴⁸ Гегель. Соч., т. IV, М. 1959, с. 282.

⁴⁹ Гёте. Фауст.

⁵⁰ Гретри. Цит. соч. Париж. 1797, с. 133. Цит. по: Р. Рол-
лан. Цит. соч., с. 322.

⁵¹ Гретри. Там же. Париж, 1797, с. 135ф.

⁵² Гретри. Там же, с. 127.

⁵³ Руссо: *Lettre sur la musique française*, p. 470.

⁵⁴ И. С. Бах. В мемуарах и картинах (образах). Изложенное
Люс-Андре Марселем. Гамбург, 1963, с. 118.

⁵⁵ Что касается причины появления на сцене Шейбе, то Йозеф
Уйфалуши отрицает важность того обстоятельства, которое нельзя
обойти, а именно, что критика Баха была как раз гамбургским му-
зыкантом, гражданином города, в котором впервые в Германии стал
возможным расцвет городской буржуазной музыкальной культуры,
связанный с драматической сценой.

⁵⁶ Маттесон. Совершенный капельмейстер. Гамбург, 1739,
с. 105.

⁵⁷ Эрнст Блох. Принцип надежды. — Цит. соч., с. 148ф.
Впрочем, Блох перенимает мысль Гальма о том, что соната и fuga
противоположны. В феноменологическом учении Гальма о формах
эта мысль выражена спекулятивно произвольно: тайной фуги при-
знается индивидуальность, тайной сонаты — государство. Ср.:
Август Гальм. О двух культурах в музыке. 3 изд. Штутгарт,
1947, с. 33.

⁵⁸ Ф. Энгельс. Анти-Дюринг. — К. Маркс и Ф. Энгельс.
Соч., т. 20, с. 643.

⁵⁹ К. Маркс. Подготовительные работы к «Капиталу». —
К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 46, ч. I, с. 476.

⁶⁰ Там же, с. 476.

⁶¹ Там же, с. 476.

⁶² Дидро. Цит. соч., т. IV, с. 176.

⁶³ Первоначально слово «герменевтика» обозначает теологиче-
скую дисциплину, исследующую философско-методологические вопро-
сы значения библейских текстов. Герман Кречмер применил фило-
софский термин «герменевтика» в отличие от теологии для учения
о музыкальной интерпретации и музыкальном значении (музыкаль-
ное искусство истолкования). Современный представитель герменев-
тики — Арнольд Шеринг. По его мнению, любая музыка обязательно
говорит нечто о том, что не является музыкой, но благодаря музыке
приобретает символический характер. Это теория музыкальных сим-
волов (искусство символов). Мы можем использовать это понятие,
относя его к материалистической эстетике Просвещения, только в
переносном смысле, очистив его от следов мистики в том смысле,
в котором Йозеф Уйфалуши говорит об эстетике музыкальных зна-
чений.

⁶⁴ Гельвеций. Цит. соч.

⁶⁵ Баттё. Введение в науку о прекрасном (Курс лекций о прекрасном. 1747). Перевод К. В. Рамлер. Лейпциг, 1762, с. 218.

⁶⁶ Ср.: Г. Лукач. Эстетическая проблема особенного в Просвещении и у Гёте. Издание к 70-летию Э. Блоха. Берлин, 1955, с. 210 ф.

⁶⁷ Маттесон. Совершенный капельмейстер. Гамбург, 1739, Предисловие, VI, с. 17. Цит. по: «Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII вв.», 1971, с. 244.

⁶⁸ Цит. по: Р. Роллан. Жизнь Г. Ф. Генделя. Перевод Л. Ланг-незе-Гуг. Цюрих. 1922, с. 38—39.

⁶⁹ Шубарт. Идеи к эстетике музыкального искусства. Вена. 1806, с. 39.

⁷⁰ Маттесон. Цит. соч., Предисловие, VI, с. 20.

⁷¹ Там же, цит. по: «Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII вв.», 1971, с. 252.

⁷² Арнольд Шеринг. Учение о музыкальном воспитании. Ср.: Шеринг. Символ в музыке. Лейпциг, 1941, с. 9ф.

⁷³ Ср.: Тихамер Немес. Кибернетические машины. Будапешт, 1962, с. 233—240.

⁷⁴ Основательное — позитивистское — понимание этого комплекса вопросов дается в монографии Ганса Генриха Цигера «Отношения между музыкой и риторикой в XVI—XVIII вв.», Вюрцбург, 1941.

⁷⁵ Баттё. Цит. соч., с. 209.

⁷⁶ Дидро. Соч., т. IV, с. 166.

⁷⁷ Маттесон. Новейшее исследование пения. 1744. Цит. по: Р. Роллан. Музыкальное путешествие в страну прошлого. Перевод Л. Андро. Франкфурт-на-Майне, 1927, с. 84.

⁷⁸ Гретри. Цит. соч., т. III, с. 272

⁷⁹ Там же, т. I, с. 78.

⁸⁰ Там же, с. 244.

⁸¹ Дидро. Соч., т. IV, с. 169.

⁸² Барна. Цит. соч., с. 157.

⁸³ Там же, с. 159.

⁸⁴ Там же, с. 159. Термин «связь» относится здесь, конечно, не к вокальной полифонии, но к тональной гармонической композиции.

⁸⁵ Иоганн Иоахим Кванц. Опыт обучения игры на флейте. Бреслау, 1789, с. 296.

⁸⁶ Карл Филипп Эммануэл Бах. Опыт истинного искусства игры на клавире (первая часть). Берлин, 1753, с. 74.

⁸⁷ Бенце Саболеши. (Фундамент истории мелодии). Будапешт, 1957, с. 138—145. Вопрос в том, верно ли обозначать категорией «рококо» сущность нового буржуазного идеала. Нежный характер выражается, например, в первой половине XVIII в. в мягкой, чувствительной мелодии, однако начавшейся революционной бурей разрушается также и мир мелодичности. «Чувство не является больше только нежным, а мелодия — симметричной пульсацией, она может теперь бунтовать; она неправильна, и в ней слышится беспокойство нового типа», — пишет Саболеши (цит. соч., с. 159). Этим заканчивается последний предреволюционный период Просвещения по отношению к музыкальным средствам прошлого и настоящего.

Именно в понятии «мелодии рококо», как кажется, этот исторический характер утрачивается.

⁸⁸ Шефке. Цит. соч., с. 321.

⁸⁹ Там же, с. 322.

⁹⁰ Дидро. Соч., т. IV, с. 182.

⁹¹ Цит. по: Барна. Цит. соч., с. 161ф.

⁹² Там же, с. 162.

⁹³ «Инвенция», «диспозиция», «декорация» — традиционные риторически-стилистические обороты речи; они указывают на правила, связанные с содержанием риторического произведения, доказательного разбора, орнаментации стиля речи. Термины эти закрепляются в музыкальной теории XVIII и XIX вв. прежде всего у Маттесона и Форкеля. Ср.: Ганс Генрих Унгер. Цит. соч.,

⁹⁴ Шефке. Цит. соч., с. 315.

⁹⁵ Саболеш. Художник и его публика. Будапешт, 1964, с. 50ф.

⁹⁶ Его же. Распутье. Будапешт, 1963, с. 28—35.

⁹⁷ Цит. по: Б. Саболеш. Цит. соч., с. 29.

⁹⁸ По Кунау, было бы ошибочным утверждать, что он (композитор) имеет одинаковую власть над слушателями и может быстро побуждать каждого к радости, печали, милосердию, ненависти, жестокости и вновь — к чему-то иному. Для нас не может быть ничего сомнительнее, чем наличие этого единственного, по причине того, что организация людей совершенно различна. Слушатель может обнаруживать чувство юмора после того, как композитору более или менее удалось осуществить свои порывы». Цит. по: Шефке. Цит. соч., с. 297.

⁹⁹ Цит. по: Есцее. Цит. соч., с. 180.

¹⁰⁰ Там же, с. 180.

¹⁰¹ Джеймс Хэррис. Three Treatises concerning Art. London, 1744. Вопросы музыки он обсуждает во втором издании.

¹⁰² Чарльз Ависон. Эссе о музыкальной выразительности. Лондон, 1752. Карл Х. Даренберг (Изучение английской музыкальной эстетики XVIII в. Гамбург, 1960) не придает значения тому обстоятельству, что появление книги Ависона по времени совпало с переходом эпохи генерал-баса к эпохе музыкальной «восприимчивости».

¹⁰³ Джеймс Бетти. Essays on Poetry and Music, as they affect the mind. Edinburg, 1776.

¹⁰⁴ Т. Твиннинг. Two Dissertations on Poetical and Musical Imitation. 1789.

¹⁰⁵ Эдвард Юнг. Conjectures on Original Composition. London, 1759. Таким диалектическим предчувствием является известное требование Дидро, высказанное в «Племяннике Рамо», что композитор должен подражать не актерской декламации, а «животному крику страсти». Эта идеализация недостатка артикуляции вытекает вовсе не из какого-то доромантического иррационализма, а из новой буржуазной концепции оригинальности.

¹⁰⁶ Георг Гнеплер. История музыки XIX в., т. I. Берлин, 1961, с. 345ф.

¹⁰⁷ Лессинг. Лаокоон. М., 1957, с. 70.

¹⁰⁸ Ср. замечание Грильпарцера, 1819: «Контраст тому, что на-

писано Лессингом в «Лаокооне»: Россини, или О границах музыки и поэзии», изложено Ф. М. Гатцем. — «Музыкальная эстетика в ее основных направлениях», Штутгарт, 1929, с. 461.

¹⁰⁹ Мы могли бы здесь указать на известный анализ «Лаокоона», в котором на основе принципа структурной трансформации поясняется описание Гомером щита Ахилла. Лессинг признает, что эпический поэт изобразил знаменитое оружие не готовым, не в его окончательной форме, а в процессе изготовления. Благодаря этому он «превращает сосуществующее в пространстве в существующее во времени и из скучного живописания предмета создает живое изображение действия». — Лессинг. Цит. соч., с. 218.

¹¹⁰ Лессинг. Гамбургская драматургия. М. — Л., 1936, с. 258.

¹¹¹ Петер Бенари. Немецкое учение о композиции XVIII в. Лейпциг, 1961. По поводу учения о мелодии Маттесона и Рипеля — с. 81—89, о гармоническом учении Даубе — с. 132—140.

¹¹² Лессинг. Гамбургская драматургия, с. 103.

¹¹³ Там же, с. 106—107.

¹¹⁴ Там же, с. 106.

¹¹⁵ К подобному выводу склоняется Арнольд Шеринг в своей работе «Карл Филипп Эммануэл Бах и «речевой принцип в музыке». Особенно он подчеркивает гениальную мысль Лессинга относительно того, что в музыке мы открываем то, что скрыто в тайне выражений. Вместе с тем, по Шерингу, Лессинг вводит ограничение, с помощью которого делается возможным музыкальное изображение двух или более чувств внутри одного предложения; в результате этого оспаривается композиция Э. Блоха точно так же, как с помощью Маннгейма или великого венца. Ср.: Арнольд Шеринг. О музыкальном произведении искусства. 2-е изд. Лейпциг, 1951, с. 230ф.

¹¹⁶ Лессинг. Гамбургская драматургия, с. 105—106.

¹¹⁷ Георг Лукач. Эстетическая проблема особенного в Просвещении и у Гёте. К 70-летию Э. Блоха. Берлин, 1955, с. 207ф.

¹¹⁸ Ср.: Х. Эрлих. Музыкальная эстетика в ее развитии от Канта до современности. Лейпциг, 1882, с. 9, 10.

¹¹⁹ Бенари. Цит. соч., с. 39.

¹²⁰ Характеристика Э. Блохом Орландо: «Дух утопии», Берлин, 1923, с. 51.

¹²¹ Иоганн Николас Форкель. Всеобщая история музыки. Геттинген, 1788.

¹²³ Цит. по Гатцу. Цит. соч., с. 297.

¹²⁴ Ср.: Георг Лукач. набросок истории новой немецкой литературы. Нойвид/Рейн и Берлин, 1963, с. 85ф.

¹²⁵ Мы могли бы дословно привести строку, свидетельствующую о внимательном и критическом анализе «Эстетики музыки» Дидро. «Этот замечательный литератор и поэт на рояле играет очень хорошо, но излагает теорию игры на клавире. Он глубоко постиг дух этого инструмента, как француз. Великий Бах — его учитель. Из энтузиазма он посетил его в Гамбурге, много беседовал с ним об искусстве и понял его систему. Его теория клавира — это не что иное, как французское переложение баховской школы клавира. Дидро — восторженный почитатель великого немца и ставит наш народ выше всех народов» (Х. Ф. Д. Шубарт. Идея к эстетике музы-

кального искусства. Вена, 1806, с. 269ф). «Великий Бах» во всем остальном — стереотипный атрибут Шубарта, который он многократно использует, когда идет речь об Иоганне Себастьяне. Несмотря на это, бесспорно, что здесь речь идет об Ф. Э. Бахе, авторе известной школы клавира.

¹²⁶ И. В. Гёте. Годы учения Вильгельма Мейстера. — Собрание сочинений в 13 т., т. 7, М. — Л., 1935—1937, с. 135.

5 КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА, КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ

История учения об аффектах — это история борьбы за свободу художественного изображения нового мира чувств, за признание нового, буржуазного гуманизма и реализма. Ее ранние, незрелые и противоречивые, формулировки датируются тем временем, когда третье сословие формируется как класс. Ко времени подготовки буржуазной революции учение об аффектах уже превратилось во всесторонне развитую, систематически изложенную музыкальную эстетику, обусловленную идеологией буржуазии, которая стояла во главе антифеодальной борьбы масс. Поэтому ее дальнейшая судьба определялась буржуазной революцией и теми результатами исторического движения Нового времени, которые привели к победе идеи революционного развития и открыли дорогу новому обществу. С идеологической точки зрения 1789 год был решающим поворотом, который на многие годы вперед приобрел международное влияние, исключительное по своей силе. Созданное после революции буржуазное общество осуществляло идеи Просвещения таким образом, что со временем это привело к безжалостному устраниению содержавшихся в них героических иллюзий. Хотя прогрессивные просветители объявили будущее общество царством свободы, равенства, естественности и права, все же, по меткому замечанию Энгельса, «это царство разума было не чем иным, как идеализированным царством буржуазии»¹. В облике «гражданина» скрывался представитель господствующего класса нового буржуазного общества.

Музыкальная теория аффектов разделила судьбу идеологии Просвещения. В течение полувека она была одушевлена иллюзиями Просвещения, но вскоре после наступления буржуазной эры и последовавшего за этим великого процесса разрушения иллюзий не могла уже больше скрывать свою внутреннюю противоречивость. Это — начало кризиса и дальнейшего ее падения.

В первой фазе процесса разрушения происходит изменение содержания понятия аффекта. Передовые философы нового времени, начиная с Декарта и Спинозы и кончая Дидро, Руссо и Лессингом, боролись за освобождение человеческих чувств, но эта борьба была лишь моментом в той борьбе, которая велась за всестороннее, гармоничное развитие личности и которая черпала свой пафос из предполагаемого совпадения индивидуальных и общественных интересов. В лозунге чувственного переживания пропагандировалось не какое-то индивидуальное «искусство жизни», но гуманное содержание новой нравственности.

Великие создатели учения об аффектах вплоть до Дидро не сомневались в том, что освобождение страстей будет иметь своим следствием гармоничное развитие личности и приведет к общественному порядку, характеризующемуся гармоничной, устраняющей всякие коллизии, живой деятельностью свободных индивидов. Но в один прекрасный момент эта наивная самоуверенность буржуазного гуманизма была поколеблена. В обществе, которое основывается на противоречии общественного производства и индивидуального присвоения и которое доходит до высшей стадии классового антагонизма, противоречие общих и частных интересов не может долго оставаться скрытым. Понятие аффекта претерпевает постепенное переосмысление и все больше включает в себя то, что романтики обозначают словом «настроение». Но в отличие от переживания аффекта, вызываемого объективной действительностью, настроение означает здесь нечто чисто субъективное, в отличие от этически-содержательного — нечто необходимое чисто эстетически, в отличие от общественного — нечто чисто индивидуальное. «Племянник Рамо» уже предвосхитил такой поворот. Теперь предчувствие превратилось в уверенность: программа освобождения и развития страстей была либо обречена на провал — благодаря существующим буржуаз-

ным отношениям, либо — по этой же причине — искажалась в общественном и этическом плане. Естественно, что новая ситуация оказала глубокое воздействие также и на художественно-практические основы музыкальной эстетики, на содержащиеся в их общественных формах исходные моменты музыкальной деятельности. Мы имеем в виду развитие французской музыкальной культуры после термидора — прежде всего то, что умолкла гражданская музыка революционного периода и ее место с молниеносной быстротой заняла ставшая «народной» банальная музыкальная «индустрия удовольствия».

Подобное преобразование общественной практики и музыкальной жизни делает понятным, почему французская музыкальная эстетика, которая имела возможность оглянуться на прошлое, должна была тем не менее с каждым днем принимать все более искаженную форму. В философском смысле — и вследствие этого также и в музыкальном — теория аффектов смогла возродиться снова только в критике культуры, данной великими утопистами, прежде всего Фурье, который уже с антибуржуазных позиций охарактеризовал буржуазный мир как препятствующий развитию личности.

Это явилось той общей исторической ситуацией, в которой немецкая философия получает мощный импульс для дальнейшего развития музыкальной эстетики аффектов и приобретает идейную мастерскую для разработки новой диалектической теории музыки.

Было бы лишним повторять здесь то, что сказал Маркс об особых общественных основах немецкой классической философии, о ее буржуазном классовом содержании и ее идеологической роли. Вполне достаточно вместо подробного разбора ограничиться констатацией важнейших связей.

Немецкое Просвещение отличалось от пронизывающего всю толщу общественной жизни французского идеологического движения; буржуазная революция в Германии следовала французскому образцу с опозданием на полстолетия и осуществлялась в обусловленной немецким убожеством форме. Такая трагическая утрата темпа и отставание общественно-политических отношений были причиной того, что немецкая философия вплоть до Фейербаха и Гейне осталась идеалистической

и развивала свой идеализм в ожесточенной борьбе с материалистическими течениями, иногда даже используя мистику. С другой стороны, благодаря такой исторической особенности ее видные представители смогли оценить явления, выходявшие за рамки Просвещения, — новую буржуазную действительность вместе с ее противоречиями, а также наметить путь для разработки диалектического метода в его высшей форме, насколько это вообще было возможно внутри буржуазного мировоззрения.

КАНТ

Сложность развития, запутанное переплетение прогрессивных и регрессивных идей характеризуют эстетические взгляды кантовской «Критики способности суждения». Здесь следует искать объяснение тому факту, что эстетика Канта вообще, его музыкальная эстетика в частности, стала основой прямо противоположных толкований. Поэтому едва ли удивительно то, что господствовавший во второй половине XIX в. формализм Гербарта-Ганслика использовал в своей борьбе с классической эстетикой как кантовские аргументы, так и критические замечания Пауля Мооса, который, впрочем, был плоским и бездарным последователем иррационализма Эдуарда Гартмана. Не случайно у него вызывают беспокойство сохранившиеся у Канта элементы материалистического наследия Просвещения — в частности, интонационная теория, основывающаяся на учении об аффектах.

Перейдем к сути дела и сразу начнем со скрытого в очень сложной форме связи философской и эстетической систем кантовского понимания музыки. Музыкально-эстетические воззрения Канта, бесспорно, связаны с просветительским учением об аффектах; музыка оценивается им как «язык аффектов», т. е. как имеющая значение коммуникация, специфику которой можно вскрыть, только уподобив ее речи. Он исходит из аналогии, что «данный звук в большей или меньшей степени обозначает аффект говорящих и ответно вызывается у слушателей», «что модуляция (у Канта — изменение высоты тона и его окраски. — Д. З.) есть как бы всеобщий и всем людям понятный язык ощущение-

ний»². Музыка вследствие этого становится для него выражением аффектов, чтобы превратиться в элемент речи, который подчеркивает и делает самостоятельной модуляцию, понятую в вышеупомянутом смысле, и, таким образом, «по закону ассоциации сообщает всем связанным естественным образом эстетическим идеям»³. Но это пока едва ли представляет собой нечто большее, чем простое повторение основного принципа интонационной просветительской теории Руссо. Однако Кант расширяет круг этих идей. Следствием концепции «языка аффектов» для него оказывается не согласие с «эстетическим словарем», но обоснование и, как мы увидим, дальнейшее развитие известного положения о ведущем аффекте. Понимание музыки обусловлено здесь общими эстетическими принципами «Критики способности суждения» и формируется на основе попыток Канта найти диалектическое решение, которое помогло бы понять самостоятельность эстетического по отношению к понятийно-научному познанию и нравственно-практической деятельности. Это стремление весьма осязательно на фоне общего эстетического контекста, данного уже в первых параграфах сочинения при анализе прекрасного: так, это видно в характеристике прекрасного как предмета незаинтересованного и не связанного с понятием удовольствия. В понимаемой в качестве языка аффектов музыке последний момент, а именно непонятная форма, приобретает, по Канту, исключительное значение: «...так как эти эстетические идеи (т. е. те, которые в состоянии передать музыку вообще как мир аффектов. — Д. З.) не понятия и не определенные мысли, то форма сочетания этих ощущений (гармония и мелодия) служит лишь для того, чтобы посредством соразмеренного строя их...⁴ выразить эстетическую идею связного целого, неизреченное богатство мыслей в соответствии с определенной темой, которая составляет преобладающий аффект в музыкальном произведении»⁵. В качестве объяснения к выражению «соразмеренного строя» Кант добавляет следующее: «который, так как в тонах он основывается на соотношении числа вибраций воздуха в одно и то же время, поскольку тона соединяются одновременно или же последовательно, может математически быть подведен под определенное правило»⁶,

Внимание к математическим элементам уже указывает на то, что Кант вышел за рамки Просвещения. Разумеется, при этом он не возвращается к тем музыкально-математическим фантасмагориям пифагорейцев, страстная критика которых, как мы могли видеть, велась на протяжении всей истории существования учения об аффектах. Конечно, только в результате случайного недоразумения Кант сделал ударение на том, что математическое расположение является неперменным условием, *line conditio sine qua* поп, для выражения аффектов в музыке, необходимым условием, но все же не предметом самим по себе: он служит только для правильно рассчитанного (*proportionierte*) изображения чувств, непрерывно концентрирующихся, но не препятствующих изображению различных движений души. Кантовская коррекция не затрагивает, таким образом, по крайней мере в исследуемой связи, основ учения об аффектах. Тезис о непонятности эстетического, с одной стороны, не стирает границу между речью и музыкальным языком аффектов, с другой же стороны, устраняет опасность абсолютизации математических закономерностей. Кант, по-видимому, придает особое значение принципу композиции, содержащемуся в утверждении о ведущем аффекте, что было намечено уже в немецком Просвещении. В дальнейшем отношение Канта к Просвещению не остается таким однозначным. Хотя Лессинг и Рейхардт дополнили основное направление идей Просвещения множеством диалектических положений и провозгласили принцип единства мелодии, все же их определениям была свойственна антидиалектическая жесткость. Связанная с «ведущим» аффектом концепция дополнила традиционную систему рассуждений теории аффектов гораздо раньше, чем появилась возможность радикального преобразования его на единой основе. Кантовское понимание композиции было гораздо более зрелым; ему удалось однозначно представить в качестве центра исследования правильно построенное произведение искусства, произведение как органическое целое. С музыкально-эстетической точки зрения это выражается прежде всего в обобщении принципа «ведущего» аффекта, вследствие чего становится понятным, почему внимание Канта концентрируется на способе «образования» изображаемого аффекта, почему констигуирующая порядок отдельных

элементов формы пропорциональность органического единства (структуры), характеризующаяся математическими закономерностями, все же не сводится в своем эстетическом качестве к этим закономерностям как главному требованию музыкальной композиции. Кантовская эстетика развивает прогрессивные тенденции Просвещения, а также развивает ее, исходя из той установки герменевтики, согласно которой музыка является особой, выражающей аффекты, речью. Ее «понимание» не сводится к разгадке индивидуального значения изолированных «слов», но, напротив, претендует на адекватное восприятие содержащегося в музыке как целом эстетического смысла. Нет нужды особо подчеркивать, что это новое значение композиционной целостности формы оказывает влияние и на теорию творческой оригинальной субъективности композитора. Музыкант становится композитором в собственном смысле слова, когда он создает из имеющих значение элементов формы приобретающую значение композицию. Тем более удивительно, что Кант, предугадавший учение о значении композиционной формы произведения искусства, по сути дела, беспомощно и бессмысленно выступил против просветительской концепции гуманистической ценности музыки. Конечно, анализ прекрасного предполагает основу для отличия эстетического и этического, но в сфере музыкальной эстетики при этом выявились особые трудности, так что это различие углубилось до неразрешимого противоречия.

По Канту, музыка говорит «посредством соответствующих ощущений, без понятий» и, стало быть, «в отличие от поэзии ничего не оставляет для размышления»; «она все же волнует душу многостороннее и при всей мимолетности глубже, но она, конечно, в большей мере наслаждение, чем культура; она имеет меньше ценности, чем всякое другое изящное искусство»⁷. Поэтому по сравнению с поэзией, имеющей более высокий ранг, музыка может занять лишь второе место, и то только потому, что она очаровывает и трогает душу. Но если все же оценить достоинство каждого искусства по уровню «культуры», т. е. согласно рангу гуманистической моральной ценности, то музыке, способной оказать на человека лишь преходящее воздействие, отводится последнее место.

Нетрудно найти ахиллесову пяту в этом методологическом объяснении, пронизывающем всю концепцию доктринерской спекуляции: недостаточная связь с конкретным музыкальным материалом проявляется здесь прежде всего в характеристике музыкального воздействия; Шубарт верно указал на то, что «воздействие изобразительных искусств не менее «преходяще», чем воздействие музыки»⁸, а Гердер охарактеризовал кантовское представление о неполноценности музыкального воздействия просто как антимузыкальное. Шагом назад является, далее, тот разрыв душевных способностей, который сводит сознание, по меткому выражению Гегеля, к бездушному «вместилищу» души, к внешнему покрову гетерогенных выражений сознания и препятствует пониманию действительной связи ощущений и взаимодействия чувственности и ощущения, ощущения и разума. Именно это — основа для понимания Кантом ощущений, которые выполняют в его системе очень важную, но вместе с тем несколько неопределенную функцию; они могут означать как чувственное восприятие, так и собственно чувство, но в обоих случаях приобретают форму сенсуалистически окрашенной противоположности по отношению к интеллектуальной деятельности. Эта запутанная двусмысленность, конечно, лишь симптом: в ней выражена главная слабость кантовской гносеологии — концепция вещи в себе, — колеблющаяся между материализмом и субъективным идеализмом, концепция, которая — говоря о всей системе в целом — в конечном счете жертвует материалистической теорией отражения Просвещения и вводит в теорию познания новую разновидность идеалистического агностицизма. Кант определяет гуманистическую ценность искусств по тому вкладу, который они приносят в культуру, что в принципе, по его мнению, не имеет отношения ни к какому познанию объективной действительности. Если использовать здесь понятия античности, то предпосылкой катарсиса оказывается как раз то, что художественное творчество не является мимесисом. Это радикальный — в негативном смысле слова — разрыв с Просвещением; принцип непонятийности прекрасного обнаруживает здесь свое отрицательное значение. Такое разделение искусств, которое принципиально отделяет от них познавательную функцию, принимая за основу проблематично определенную

«в себе» эстетическую ценность, вновь превращается в схему, в спекулятивное и доктринерское выделение «преимуществ» и «недостатков», в преобразование сосуществующих друг с другом видов искусства в надуманную, идеалистическую иерархию. При этом такая систематизация остается двусмысленной; поскольку агностицизм просто отрицает единую реальную основу разделения, так же как сам факт художественного отражения, то мерило эстетической ценности в действительности оказывается не чем иным, как эклектическим, релятивистским смешением различных точек зрения («чувства удовольствия», «культуры» и т. п.). В этом и кроется причина смущения и нерешительности Канта, когда он отыскивает место, «ранг» для музыки. Здесь опять-таки выявляются отрицательные стороны того принципа эстетической систематизации, который был гениально предугадан Аристотелем и Лессингом: к научной дифференциации различных видов искусства и пониманию их в единой идеализированной системе способна только такая теория, которая принимает во внимание их тождество, то есть специфический эстетический характер отражения, одинаково присущий всем видам искусства, и выделяет особенность данного вида искусства по отношению к эстетически всеобщему, с одной стороны, с другой стороны — по отношению к качеству средства коммуникации индивидуально данного произведения искусства.

Из-за отрицания теории отражения учение с незаинтересованности искусства, примененное, в частности, к музыке, становится особенно противоречивым, однако это не означает, что такой анализ прекрасного не содержит в себе ничего положительного. Как и при определении непонятности искусства, анализ прекрасного в качестве незаинтересованности связан с разработкой независимости и автономности категории эстетического; именно поэтому Кант ограничивает прекрасное, с одной стороны, благом, моралью, с другой — удовольствием (всем тем, что в обычном понимании доставляет удовольствие и пробуждает чувственное удовлетворение). Что, однако, может означать такое размежевание, если музыка является языком аффекта?

Известно, что кантовская этика строится на основе дуализма сущего и должного и стремится, вновь вступая в резкое противоречие с Просвещением и его фи-

лософско-этическим учением об аффектах, отыскать сущность этического поведения только в утверждении господства морального долга, в радикальной борьбе со страстями и склонностями. Кажется, однако, что принцип незаинтересованности освобождает изящные искусства от воздействия этой моральной суровости.

Действительную антиномию прекрасного можно понять лишь в том случае, если исходить из реального содержания, выраженного в нем. Здесь как раз и обнаруживаются недостатки концепции, игнорирующей отражающую функцию искусства: если принцип незаинтересованности мыслится субъективно-идеалистически, то следствием этого с неизбежностью оказывается формализм, не отрицающий морального формализма категорического императива, но дополняющий его.

В кантовской эстетике на первом плане всегда оказывается стремление превратить отделенное от морального блага прекрасное в буквальном смысле в «чистое», т. е. освободить его от всякого — морального, мыслительного, чувственного — содержания. Отсюда — принципиальное различие между свободным и зависимым прекрасным.

Если мораль связана преимущественно с мышлением, подчиняющимся долгу, а прекрасное в музыке, напротив, в соответствии с оригинальной трактовкой Канта совпадает с выражением аффектов, то вовсе не случайно, что образом чисто прекрасного наряду с определенной красотой природы и ничего не выражающим орнаментом становится то, что в «музыке называется фантазиями без темы», «да и вообще всякая музыка без текста»⁹. «Чисто инструментальная музыка вследствие этого есть в действительности не что иное, как «прекрасная игра ощущений». Здесь мы попадаем в лабиринт новых противоречий: во-первых, ощущение теперь больше не может обозначать человеческий аффект в первоначальном смысле, так как даже принцип аффекта обладает определенным жизненным, моральным содержанием. «Чистая красота» в результате этого рассматривается только как «прекрасная» — т. е. бессодержательная — «игра ощущений», а не как форма выражения аффектов.

Во-вторых, если, таким образом, и удастся отделить прекрасное в музыке от морального содержания, то все же возникает вопрос о гарантиях этой независимости и

несвязанности с удовольствием. Наш ответ будет однозначным: чем полнее красота «очищена» от блага, тем больше содержит она чистого удовольствия в кантовском смысле слова. Здесь еще раз обнаруживается шаткость кантовской мыслительной конструкции. Для Канта нет никакой загадки в том, что музыка в качестве прекрасной игры ощущений, поднимаемых в анализе прекрасного на вершину «чистой красоты», будучи только приятной, несмотря на формальную видимую самостоятельность, не может все же быть названа прекрасным искусством¹⁰.

Конечно, это внутреннее раздвоение оказывает влияние на действительно диалектическое и плодотворное понимание музыки Кантом, особенно при формулировке им структурных закономерностей композиции. Что касается анализа кантовского понятия композиции, то мы обращаем особое внимание на ту новую интерпретацию, которая усматривает значение музыкальной формы не в изолированных элементах, а в целостности. Однако и здесь налицо парадокс, состоящий в том, что конкретизации и детальной разработке этой гениальной догадки препятствует рассмотренная выше формалистическая тенденция, в частности утверждение, что «во всяком изящном искусстве ведь главное — форма, которая для наблюдения и оценки целесообразна»¹¹. Но что это может значить для выражения, в котором «выражается» лишь чистая форма, а вовсе не «несущественное» с художественной точки зрения содержание человеческой жизни? Тайна музыкальной формы именно в том и состоит, что в ее расчлененности, так же как и в ее органическом построении и в собственном порядке ее «атомов», отчетливо выражена структура общественно-го содержания жизни человека.

В формалистической опустошенности формы волея-неволей выразилось осознание того факта, что попытка понять язык аффектов и разработать высший музыкальный порядок значения оказалась неудачной.

ГЕРДЕР И КРИТИКА КРИТИЦИЗМА

Выявленная здесь противоречивость кантовской музыкальной эстетики, конечно, не осталась незамеченной

его современниками. На спорность утверждений «Критики способности суждения» также и в отношении музыки первым указал Гердер, хотя он и не разделял мнения о превосходстве вокальной музыки (по Канту, нечистого, зависимого музыкального прекрасного), широко распространенного в Просвещении. Гердеровская метакритика ценна в двояком смысле: она разделяет принципиальные убеждения Просвещения, но вместе с тем воспринимает содержащиеся в немецкой классике диалектические черты.

С необычайной прозорливостью Гердер ставит в центр полемики вопрос об оценке «чистой» инструментальной музыки. Ему, в частности, было ясно, что признание Кантом ее самостоятельности — противоречие, так как видимая самостоятельность «чистой» красоты оборачивается у Канта отрицанием культурной и гуманистической функции искусства. В этом Гердер также стоит на позициях Просвещения: он хочет доказать право на существование и охарактеризовать вклад в гуманистическое воспитание музыки нового типа. Тогда как Кант в иерархической системе искусств низводит музыку на самый низкий уровень, Гердер, ссылаясь на то, что каждый вид искусства обладает собственной реальностью, возражает против такого упорядочения по ранжиру, и особенно против такого отведенного Кантом музыке места. Особое понимание приводит его к возрождению традиций Лессинга: «Впрочем, этот спор о ценности искусств по отношению друг к другу или по отношению к природе человека всегда пуст и ничтожен. Пространство не может быть временем, а время — пространством; видимое неслышно, а слышимое нельзя увидеть; ни одно из них не проникает в чужую сферу, тем сильнее, определеннее, благороднее господствуя в своей собственной. По той причине, что искусства в интуиции своего средства общения исключают друг друга, они приобретают собственное царство»¹². Что же касается гуманистического воздействия искусства, то для Гердера этическая серьезность и воспитательная сила инструментальной музыки — бесспорный, основополагающий факт; именно потому он характеризует как немзыкальную ту точку зрения, согласно которой в музыке следует наслаждаться только прекрасной, точнее, приятной «игрой ощущений».

Нетрудно увидеть, что Гердер осмысливает взгляды Канта как представитель просвещенного гуманизма. Можно также указать здесь на то, что это превосходство становится особенно заметным при историческом понимании явлений искусства, в то время как историческая позиция совершенно недоступна кантовскому субъективизму и формализму. Тем не менее Гердер остался — и для доказательства этого можно сослаться на уже приведенный анализ гегелевской «Феноменологии духа», — подобно философу в «Племяннике Рамо», типичным представителем «честного сознания», которое, будучи полно иллюзий, защищает неизменную мораль и которое беспомощно противостоит «разорванному» сознанию, релятивизирующему все абсолютное.

Противоречивость, делающая кантовское понимание музыки таким двусмысленным, отражает не только недостаток силы мысли или музыкального чувства, но выражает объективный кризис учения об аффектах, причины которого коренятся в общественных отношениях и художественном отражении этих отношений, т. е. кризис, означающий разложение понятия аффекта. Гердеровское признание автономности инструментальной музыки, что отстаивает в Просвещении практически он один, также свидетельствует о том, что он заметил признаки кризиса: его исторический анализ с большой силой указывает на то, что в историю музыки входит нечто принципиально новое по сравнению с музыкой, утратившей свой преобладающий вокальный характер. Однако когда в ходе обсуждения этого нового он, в качестве представителя «честного сознания», рассматривает безусловный примат этической точки зрения в духе просвещенного гуманизма как нечто само собой разумеющееся, то эта уверенность обнаруживает как силу, так и слабость: в ней проявляется непонимание сущности кризиса.

Этому можно противопоставить уже подробно разобранный комментарий Гёте¹³ к работам Дидро относительно двусторонней нити Ариадны, с помощью которой исключительная в немецкой классической литературе фигура пытается ориентироваться в истории музыки. Гётевское различие между «автономной музыкой» и «музыкой аффектов», несмотря на упомянутые трудности терминологии, отчетливее, чем анализ Гердера или даже Дидро,

указывает на нечто новое, вливающееся в музыкальную культуру.

Когда Гёте реабилитирует так называемый мир «чисто музыкальных форм», охарактеризованный в Просвещении как формалистическая опера-серия, то этим он не только способствует утверждению исторического метода в музыке, эстетике, но и вскрывает существенные черты новой музыки: ту возможность, что в новых формах выражения внутреннего мира предметность утрачивает свою непосредственность и однозначность, разумеется в разной мере в отдельных видах искусства в разные эпохи и у разных народов, и приобретает неопределенный характер. Такое понимание, формированию которого не в последнюю очередь способствовали нововведения Палестрины и Баха, так же, как интерпретация человеческого содержания, фигурирующего в так называемом чистом мире музыкальных форм итальянской оперы-серия, находит у Гегеля свое точное выражение: «Правда, композитор также не абстрагируется от всякого содержания, но находит его в тексте, перекладываемом им на музыку, или, действуя более независимо, облакает какое-нибудь настроение в форму музыкальной темы, которую он далее разрабатывает, однако подлинной сферой его творчества остается формальная внутренняя жизнь, чистое звучание, и его углубление в содержание не переходит во внешний образ, а приводит к возвращению в собственную свободу внутреннего мира, к растворению в себе самом, а в некоторых областях музыки даже к осознанию того, что композитор как художник свободен от содержания.

Если мы в общем деятельность в сфере прекрасного можем рассмотреть как освобождение души, как отказ от принуждения и ограниченности, причем само искусство теоретическим формированием смягчает грозную трагическую судьбу и превращает ее в предмет наслаждения, то музыка доводит эту свободу до последнего предела»¹⁴.

С этим признанием совпадает гегелевское определение специфического предмета музыкального изображения: «Поэтому для музыкального выражения подходит только внутренний мир, совершенно лишенный объектов, абстрактная субъективность, как таковая. Это — наше совершенно пустое «Я», самобытие без какого-либо

дальнейшего содержания. Поэтому главная задача музыки будет состоять в том, чтобы в звуках выразилась не сама предметность, а, наоборот, тот способ, каким движется внутри себя сокровеннейшее самобытие в его субъективности и идеальной душе»¹⁵.

Несмотря на это, Гёте и Гегелю было ясно, что структурное изменение значения, осуществившееся в новой инструментальной музыке, — в высшей степени противоречивый процесс. Поэтому они безоговорочно отстаивают ту экспрессию субъективного внутреннего мира, которая особенно ощутима в искусстве Баха и которая субстанционально, содержательно представлена индивидуальностью, отражающей в своих страстях проблематику эпохи. Одновременно они осознают эстетическую и этическую опасность углубления в себя, вследствие чего решительно выступают против скрытой в романтизме того времени «болезни» — субъективистского настроения, возмещающего опустошенность личности губительным экстазом. В дальнейшем мы еще уделим внимание такому двойственному размежеванию; в данной же связи лишь укажем на то, что открытие Гегелем вытекающей из сущности музыки субъективности и неопределенной предметности вовсе не означало кантовского подчинения формализму, когда он писал: «Среди всех других искусств музыка заключает в себе наибольшие возможности освободиться не только от любого реального текста, но и вообще от выражения какого-либо определенного содержания... Но в таком случае музыка остается пустой, лишенной смысла и не может считаться собственно искусством, поскольку в ней отсутствует основной момент всякого искусства — духовное содержание и выражение; когда в чувственной стихии звуков и их многочисленных фигурациях выражается духовное начало в соразмерной ему форме, музыка возвышается до уровня подлинного искусства независимо от того, раскрывается ли это содержание само по себе более конкретно в словах или не дается столь определенно и должно восприниматься в звуках, их гармонических соотношениях и мелодическом одушевлении»¹⁶.

Это и есть решительный ответ на вопрос, который Кант не смог решить, хотя он его по праву поставил. Гердер же остался в данном случае типичным представителем Просвещения, снимая самое постановку

проблемы. В отличие от Канта он не почувствовал остроты проблематики в современных ему явлениях буржуазной музыкальной культуры. На гердеровский анализ, в котором великий немецкий просветитель предпринял попытку до конца осмыслить свои критические замечания, связанные с кантовским пониманием музыки, оказали влияние идеологические иллюзии Просвещения, а именно: он хотел в «Каллигоне» найти то абсолютное, которое непреходяще во всех исторических формах музыки и которое делает искусство прежних эпох и иных народов таким же понятным всем, как современная инструментальная музыка. Бесспорно, что успех такого предприятия был бы подобающим ответом на сомнения относительно действенного характера музыки, обусловленные формализмом и субъективизмом кантовской музыкальной эстетики. Однако немецкое убожество здесь внезапно оборачивается преимуществом: гердеровское понимание истории в своей основе было идеалистическим и потому непоследовательным; хотя он и признавал историческое изменение музыкального вкуса, но был неспособен тем не менее обсуждать эту изменчивость как необходимое следствие отражения в музыке изменившихся общественных отношений: «Кажется, что правила соглашения заложены как в материале искусства, так и в субъекте, который наслаждается этим искусством всегда посредством своих ощущений; гармонические отношения у всех народов одни и те же; восприимчивость нашего органа может компенсироваться и направляться упражнением постепенно, следовательно, возможен всеобщий масштаб соглашения»¹⁷. Гердер был вынужден ограничить принцип историзма, который вводился им по отношению к образованию музыкальных форм, лишь мелодией. Он рассматривает гармонические отношения — и это обусловлено влиянием на его натурфилософские взгляды понятия Спинозовской субстанции — как обнаружение таинственной природной энергии, проявляющейся как в космосе, так и в эмоциональной восприимчивости человека, а также в колебаниях звучащих тел. Каким бы субъективным ни было такое откровенно отрицательное отношение Гердера к математике музыки, однако его неудачный онтологический взгляд не обнаруживает здесь никакого заметного пифагорейского вывода: «Таким образом, все, что звучит в природе, является музыкой»¹⁸.

В отличие от этого Кант, как мы уже видели, понимает мелодическую последовательность и гармоническую одновременность музыкального процесса в одинаковой мере как результат субъективности, собственно продуктивной деятельности композитора, и если нельзя согласиться с идеалистической тенденцией в понимании общественного исторического содержания субъективности, то все же кантовская эстетика, несмотря на всю ее неисторичность, подготовила дальнейший расцвет глубоко последовательного, диалектического историзма.

ДЕБАТЫ О МИНОРЕ МЕЖДУ ГЁТЕ И ЦЕЛЬТЕРОМ

Огромную творческую работу в этой области проделал Гёте. Часто его изображают как немзыкального художника и мыслителя, и до сих пор жива романтическая легенда о недоверии, которое питал олимпиец к «хаотическому» миру инструментальной музыки¹⁹. Не имея возможности детально разобрать эту легенду, мы хотим лишь показать, какое место занимала музыка в его картине мира. Мы хотим проанализировать тот до сих пор недостаточно оцененный круг тем переписки, которую Гёте вел со своим музыкальным советчиком и старым другом, берлинским композитором Карлом Фридрихом Цельтером. Естественнонаучные и философские интересы Гёте простираются и на такую важную для дальнейшего развития просветительского понимания сферу, как учение о гармонии.

Речь идет здесь не о каком-то случайном интересе. Автор «Учения о цветах», горячо критиковавший ньютоновскую оптику и создавший теорию, согласно которой цвета антропологизируются, поскольку они наделяются чувственным воздействием, уже во время своей дружбы с Рейхардтом в 1790—1791 гг. намечал разработку музыкальной акустики, внутри которой учение о цвете должно было быть применено также и к области музыкальной теории. Уже при изучении работ Дидро музыкально-теоретический интерес Гёте был направлен на установление особой связи с критикой «естественной», механико-материалистической теории искусства и раскрытие соотношения природы и искусства.

Ощутимым результатом такого изучения было приведенное выше высказывание Гёте против описания природы в музыке, в котором он не просто повторяет типичные для немецкого Просвещения идеи, но и — с точки зрения немецкой классики — конкретизирует относящиеся к этому же предмету объяснения Бетховена. Как известно, Бетховен характеризовал так называемое описание природы в Шестой симфонии афоризмом: «Больше выражения ощущению, чем живописи» и отмечал при этом, что он изображает не столько определенные явления природы, сколько вызванные ими субъективные ощущения. В таком же духе Гёте объясняет диалектическое взаимодействие подражания природе и истины искусства в музыкальном произведении: «На ваш вопрос... что может изображать музыкант, я должен ответить парадоксом: ничто и все. Ничто! Так как он подражает тому, что воспринял с помощью внешних чувств и все то, что он ощутил с помощью воздействия этих внешних чувств. Подражать грому в музыке вовсе не является искусством, но музыкант, вызывающий у меня такое же ощущение, как будто бы я слышу гром, был бы неоценим. Таким образом, мы имеем для фиксации полного покоя, полной тишины и даже отрицания точное выражение, для доказательства которого у нас есть масса примеров»²⁰.

В переписке с Цельтером рассматривается гармоническая сторона этой проблематики с точки зрения музыкальной теории²¹. Поводом для дискуссии послужила особенность минора, который особенно интересовал Гёте после того, как он услышал византийскую церковную музыку (конечно, неверно утверждать, что Гёте на самом деле вывел из византийских мелодий «всеобщую тенденцию минора»; к сожалению, литература о Гёте до нынешнего времени занималась этим вопросом недостаточно основательно). Цельтер, музыкальный советник, Царлино — Рамо. Только большая терция может — либо с точки зрения заключенных в естественном ряду обертонов связей интервалов, либо на основе пифагорейского канона распределения — быть представлена как нечто существующее в природе, тогда как малая терция является «не непосредственным порождением природы, но созданием нового в искусстве»²². Минор, по его мнению,

возникает искусственным образом; он базируется на замене большой терции малой; следствием этого являются подчеркнутая мягкость, выражающая характер минора, тоскливое звучание, характерное для музыки фольклора северных народов.

Как с теоретической, так и с музыкально-исторической точки зрения Гёте решительно отвергает это неудачное, на его взгляд, объяснение. Ведь природа — как это следует из его учения о цветах — никогда не бывает абсолютно самостоятельной, не зависящей от человека и чуждой для него физической давностью, она всегда, с точки зрения Гёте, одухотворена человеческой природой, человеческим живым организмом. Поэтому он ловит Цельтера на слове: если бы минор господствовал у северных народов, то возможные северные теории музыки с необходимостью должны были бы рассматривать этот лад в качестве первичного и непосредственно природного. Но это не так. Из этого вытекает, что ни один лад непосредственно не является продуктом природы. Отрицание Гёте пифагорейских воззрений, возродившихся в акустике того времени, совпадает с общей критикой деантропологизирующей математической теории музыки. «Перед нами — рассмотренное уже выше при анализе природы и в высшей степени важное наблюдение. Человек в себе самом, поскольку он руководствуется своими собственными нормальными чувствами, является величайшим и точнейшим физическим аппаратом, который только может быть дан. Величайшая беда современной физики состоит в том, что она отделяет эксперимент от человека и только в таком искусственном отрыве инструмента от человека хочет найти и познать природу человека. Точно так же обстоит дело с вычислением. Много истиннее то, что не поддается счету, точно так же, как много больше то, что не становится предметом решающего эксперимента. Человек стоит так высоко, что в нем выражается невыразимое. Что значат все струны и все механические расчленения по сравнению с ушами музыканта? Можно было бы даже сказать так: что значат все элементарные явления природы по сравнению с человеком, который должен их связать и модифицировать, чтобы иметь возможность их ассимилировать?»²³

Когда Гёте выступает здесь против современной ему физики Ньютона, прежде всего против ее методологических основ, то с научной точки зрения он переходит из арьергардного боя к защите антропологического воззрения на природу. Тем не менее Георг Лукач справедливо отметил, что опередившие свое время высказывания Гёте переплетаются в этом случае с критикой механико-материалистического понимания природы и с инстинктивным предвосхищением диалектики органического развития, что именно поэтому спорная с точки зрения науки интуиция привела к величайшему открытию в области истории эстетики, к пониманию антропоцентричности, содержащейся внутри структуры эстетического²⁴. То же самое мы видим в дискуссии о миноре. Здесь мы являемся свидетелями того могучего духовного усилия, благодаря которому автор «учения о цветах» разрушает метафизические границы понимания, направленного непосредственно на «естественное», и хочет воспроизвести тот процесс развития, скрытый от поверхностного взора, в котором благодаря человеку элементарные явления природы очеловечиваются и становятся в качестве гомогенизированного медиума искусств пригодными для чувственного выражения человеческого жизненного содержания и человеческих чувств. Следовательно, характер минора нельзя понять только на основе изменчивости терции, скорее наоборот, сама эта изменчивость является результатом последовательных усилий изобразить определенный тип чувств. Старый Гёте в 1831 г. так оценил результаты дискуссии 1808 г.: «Вероятно, струна из кишок или металлическая струна стоят не так высоко, чтобы природа доверила выразить свою гармонию исключительно им. Человек более ценен, и лишь ему природа доверяет малую терцию для того, чтобы дать возможность выразить невыразимое страстное стремление и искреннее удовлетворение. Человек принадлежит природе, он то, что принимает в себя нежную оболочку всех элементарных явлений, которые требуется упорядочить и модифицировать»²⁵.

Дебаты о миноре вышли далеко за собственные рамки: на вставшие перед ним вначале вопросы акустики Гёте отвечает эстетическим осмыслением художественно-философской сферы в целом. Было бы поучительно

внимательным образом проследить здесь главные стороны гётевского решения вопроса и разобрать те следствия, которые вытекают из его диалектико-органического понимания. Некоторые из них совершенно определенно остаются еще спорными: в диалектической картине мира у Гёте преобладает момент органического развития, но — и на это указывает Георг Лукач в ранее приведенном отрывке — отсутствует скачок, качественное изменение. Верным оказывается то, что мыслитель даже величины Гёте не мог полностью преодолеть немецкое убожество и приспособившееся к нему филистерство. Именно это накладывает печать ограниченности на значительную часть его музыкально-эстетических взглядов. Мы имеем в виду получившую признание оценку «элементарного», которое Гёте нашел в музыке Бетховена. Хотя в исполнении на фортепьяно Мендельсоном V симфонии Гёте воспринял ее революционный пафос («это слишком грандиозно, слишком шумно, можно опасаться, что рухнет дом»²⁶), но он не понял ни здесь, ни в фортепьянных сонатах, с которыми познакомился благодаря Олива, того могучего композиционного целого, которое благодаря борьбе противоположностей, стремящейся к разрешению, наполняется у Бетховена революционной динамикой и жизнью. («Хочешь охватить все, но оно исчезает в элементарном, хотя и с бесконечной красотой в частностях»²⁷.)

Нет никакого сомнения в том, что исходная точка зрения Гёте может заслужить упрек из-за его убеждения, что музыка меньше нуждается в новшествах, чем другие виды искусства²⁸. Здесь перед нами та же диалектика, ограниченная лишь пониманием органической жизни, которая неспособна была проникнуть в объективные общественные отношения, не смогла также и усомниться в признанном определении ритма («Все органические движения утверждаются посредством диастолы и систолы»)²⁹.

Однако все это вовсе не уменьшает ценности предложенного в спорах о миноре решения. Важнейший вывод Гёте формулирует в заключение своего письма от 22 июня 1808 г. следующим образом: «Все виды искусства, созданные благодаря применению и размышлению, благодаря науке и практике, встречаются нам, как города, основание и почва которых не могут боль-

ше быть расшифрованы. Скалы разрушают как раз для того, чтобы отколоть камни, из которых строят дома. В них делают углубления для погребов. Откуда берется эта прочная, крепкая, «каменная» основа; может быть, рядом существуют «первоисточник скалы» и лишенное почвы болото там, где нужно обрабатывать сваи и забивать решетки? Если все уже готово и пригодно к употреблению, то что является природой и что — искусством? Где основа и где подспорье? Что такое вещество и что — форма? Как трудно было бы доказать утверждение, что с самого начала, когда не утратили еще картину целого, могли сделать все человеческие задатки более сообразными природе, искусству и цели. Если рассмотреть клавиш или орган, можно увидеть город моей мечты, и, если бы бог захотел этого, я построил бы на его месте свое жилище и мог бы получить от жизни истинное удовольствие, охотно отказавшись при этом от всех вопросов о природе и искусстве, теории и практике»³⁰. Благодаря чувственному пафосу поэзии великий гуманист раскрывает человеческое эстетическое содержание, овеществленное в материальном субстрате и в данных «естественных» форм искусства, в картине своего рода музыкальной аналогии «Метаморфозы растений». Это рациональное зерно до сих пор представляет известную ценность для программы любого философского исследования, имеющего своим предметом музыку.

ГЕГЕЛЬ. РЕЗЮМЕ

Величайшая попытка немецкой классики извлечь из сложной связи человеческих действий и страстей общие закономерности музыкального материала и музыкальной формы получает свое высшее, насколько это возможно на базе буржуазного мировоззрения, и вместе с тем крайне противоречивое воплощение в соответствующих разделах гегелевских «Лекций по эстетике». Просветительская трактовка и здесь остается той плодотворной точкой зрения, к которой сознательно присоединяется Гегель. В продолжение к своим уже ранее приведенным объяснениям о специфике музыкального содержания и способа понимания музыки он устанавливает, что изображающая внутренний мир музыка находит наиболее

соответствующий себе объект как раз в области человеческих ощущений. Ощущение, скорее, является «естественным» в жизни (*Lebensäußerung*) человека; «естественным образом» оно выражается уже в эмоциональной речи, и прежде всего в междометиях. «Уже за пределами искусства звук в качестве междометия, в качестве крика боли, вздоха, смеха является непосредственным живым проявлением душевных состояний и чувств, «ах» и «уву» души»³¹. Однако «чисто естественное выражение междометий еще не является музыкой. Музыка должна заключить чувства в определенные звуковые соотношения, лишить естественное выражение дикости и грубости и смягчить его»³². Это касается и особого характера материального субстрата, и основного принципа формообразования музыки. «Хотя междометия и составляют исходный пункт музыки, однако сама она является искусством только лишь как междометие, получившее форму каданса. В этом отношении музыка в большей мере, чем живопись или поэзия, должна художественно разработать свой чувственный материал, прежде чем он сможет выразить духовное содержание в адекватной искусству форме»³³.

В этом ходе рассуждения и выражено характерное для всей гегелевской философии понятие «снятие», принцип диалектического синтеза; интонационная теория Просвещения сохраняется здесь в снятом виде, поэтому ее мировоззренческое содержание, т. е. учение об аффектах, возводится на качественно новую ступень. Мы имеем в виду связанное с «животным криком» страсти и уже разобранное со многих сторон требование Дидро, так как если Гегель и отрицает принцип непосредственной естественности, органически вытекающий из эстетической концепции Дидро, расценивая его как вызов искусству классицизма и теории искусства абсолютистского режима, то это отрицание вовсе не означает простого возврата к идеалу вкуса раннего учения об аффектах, развивавшегося от Декарта до Рамо, к придворному классицизму, идеализирующему соблюдение меры и сдержанность. Иными словами, это никакая не «аристократическая реакция» на «французское Просвещение и революцию»³⁴. Тем не менее, как мы попытаемся позже подробно показать, принцип «каденцированного междометия» является теоретическим обобщением художественной прак-

тики буржуазного классицизма, продуктом классического буржуазного гуманизма. Это обобщение можно органически увязать с лучшими традициями Просвещения, представленными Лессингом и Гердером: оно «схватывает» данного преднайденного медиума музыкального выражения в его гомогенном, органически созданном логическом порядке для того, чтобы на этом пути указать на содержащиеся в нем выразительные возможности. «Ибо чувство, как таковое, имеет содержание, звук же в качестве просто звука лишен его; поэтому сначала он должен благодаря художественной обработке вобрать в себя выражение внутренней жизни»³⁵.

Гегелевский гуманизм наследован от Винкельмана, Лессинга и Гердера; так же, как великие просветители, он рассматривает, как выявить скрытые во внутренних, воспринимаемых как естественные конструктивных законах материи и формы раскрываются возможности изображения человека. С другой стороны, такая связь вовсе не означает прямого продолжения этих взглядов; здесь налицо диалектическое развитие, включающее в себя момент отрицания, а именно: «естественность» музыкальных средств общения характеризуется как обманчивая видимость. Хотя материальный субстрат музыки, система звуков и аккордов и обладают определенными природными физико-акустическими основаниями, но все же ее внутренний логический порядок, ее «каденцированная» структура кристаллизуется на базе человеческой активности и пассивности. Расшифровать овеществленную объективность этой системы, реконструировать заключенное внутри нее человеческое содержание, определить действительный смысл значений, скрытых в материале объективно-субъективных выразительных возможностей, — вот главная задача философской музыкальной эстетики.

Здесь мы вновь переступаем порог герменевтического исследования. Но теперь уже учение о значении приобретает радикально новый смысл. Оно не нуждается больше в том, чтобы открывать виды этоса из типов законов, как это было у Аристотеля, или изучать типичные повороты мелодии в связи с содержанием аффектов, как это было у Маттесона и Гретри. Музыка, впервые понятая в своей целостности, становится предметом семантической реконструкции, Гегель предсказывает

реальную возможность преодолеть постоянно воспроизводившийся до сих пор разрыв музыкальной теории и музыкальной эстетики. Его программа была намечена уже в «Феноменологии духа» как требование субъективно оживить опредмеченные продукты духа и пробудить к новой жизни скрытую внутри считавшейся мертвой субстанции активную субъективность. Гегелевская музыкальная эстетика и ставит своей целью осуществление этой программы. Ее главное теоретическое требование состоит в том, чтобы оживить в кажущихся естественными средствах общения музыки деятельность субъективности — движение духа — и таким образом устранить отчуждение теории музыки от музыкальной эстетики.

Благодаря этим предварительным объяснениям уже не вызывает удивления тот факт, что такого рода диалектическое «оживление» музыки Гегеля оказалось лишь подчиненным моментом общей объективно-идеалистической концепции. Вполне достаточно, если мы укажем на главный принцип этой концепции — на принцип тождества субъекта-объекта, который, как идеалистическое прокрустово ложе, искажает самые основы теории отчуждения, намеченной в «Феноменологии духа». Гегель не только обнаружил симптом отчуждения в действительных вещественных продуктах человеческой деятельности, в «объектах культуры», но и самое действительное — в силу идеалистического тождества объекта-субъекта — определил как отчужденное инобытие духа. Характерное для Гегеля соединение гениальных открытий и идеалистических конструкций видно и в гегелевском анализе музыки. Противоречив уже сам исходный пункт; с полным правом Гегель уделяет особое внимание тому обстоятельству, что квант, имеющий важное значение в системе аккордов, т. е. естественное число звуковых отношений, может быть рассмотрен как естественный продукт лишь относительно своих физико-акустических свойств. Вопрос состоит в том, что образует собственную меру расчлененности музыкальных процессов, «каденцированной» формы; что, собственно, представляет собой принцип упорядоченности диалектического движения средств музыкального общения. Отвечая на этот вопрос, классическая немецкая философия с самого начала отрицает механистическое понимание. Характерно то, что молодой Шеллинг, как и Гёте, замысливший акустическую анало-

гию «учению о цветах», увидел в системе звуков определенный вид органической целостности, существующей благодаря взаимодействию центробежной и центростремительной сил. Хотя этот взгляд и представляет собой значительный прогресс по сравнению с механистическим пониманием теории музыки в XVIII веке, он все же является спорным. В конце концов Гёте остановился, как мы видели, на аналогии человеческой природы и ритмики, а Шеллинг в философии искусства пытался во внутренних законах структуры выявить аналогию движению «мирового организма» и тем самым вернулся к крайней иррационалистической форме пифагореизма. Мистика с неизбежностью завела диалектическое движение мысли Шеллинга в тупик: «необходимая форма музыки», музыкальный «прафеномен» превращается у него по аналогии с точно так же мистифицированным космическим процессом в чистую «последовательность»³⁶. Не случайно романтическая философия музыки, как мы еще увидим, связана с выявившимся здесь иррационалистическим толкованием музыкальных закономерностей; в порядке гармонии и мире форм музыки, понятой в качестве чистой последовательности, как единственное мерило она оценивает лишь «творческую гениальность», субъективистский иррационалистический произвол, причем это скрывается, да и то плохо, с помощью космической псевдообъективности. Точно таким же образом характеризует последовательные ряды в музыке Фридрих Шлегель, определяя иронию как «ясное осознание вечной подвижности, бесконечно полного хаоса»³⁷.

Идеалистическая установка мешает Гегелю найти путь для решения поставленного вопроса. На место принципа естественности Гегель выдвигает свое понимание, обусловленное всей системой в целом и вытекающее из принципа тождества субъекта-объекта, но тем не менее Гегель категорически отвергает шеллинговский иррационализм. Изложенная в «Феноменологии духа» программа побудила его признать все отчужденные продукты человеческой деятельности принадлежностью духа; вследствие этого его не удовлетворяют космические аналогии: он хотел бы понять музыку в ее антропоцентрической сущности, почему он и следует за Гёте, а не за Шеллингом. Так становится понятным его главный музыкально-теоретический тезис о том, что неограниченный поток

звуков, шеллинговская чистая последовательность, вытекающая из внутреннего содержания Я, ограничивается этим Я, самостью, которое у Гегеля является не чем иным, как содержанием жизни переработанного субъективного духа, способного формировать по своему собственному подобию хаотически текущие звуки, которые делятся на артикулированные выражения благодаря высшему порядку и ритму. «Я... же не является неопределенной продолжительностью существования, а становится самобытием лишь в его сосредоточенности и возвращении к себе. Оно преобразует снятие себя, через которое становится объектом, в для себя-бытие и только через это становится самоощущением, самосознанием и т. д. В этой сосредоточенности заключен перерыв чисто неопределенного изменения, каковым первоначально было время, поскольку возникновение и конец, исчезновение и возобновление временных точек было лишь совершенно формальным выходом из каждого данного «теперь» в другое однородное «теперь» и, следовательно, непрерывным движением вперед. В отличие от этого пустого движения самобытие есть нечто у-себя-сущее, его сосредоточенность в себе прерывает неопределенную последовательность точек времени, разбивая паузами абстрактную непрерывность единства. «Я, вспоминая в этой дискретности о самом себе и находящее в ней себя, освобождается от чисто внешнего движения и изменения»³⁸.

Таким образом, музыкальный процесс с необходимостью содержит расчлененность отраженной и непрерывной во времени последовательности; она наполняется жизнью и смыслом с помощью внутреннего содержания Я.

Как мы видим, Гегель в полном противоречии с Шеллингом раскрывает всеобщую определенность необходимого для выражения внутренней музыкальной жизни медиума — не в чистой а в артикулированной, расчлененной последовательности, соответствующей внутреннему содержанию Я.

Принцип «каденции» в этой связи получает новый законченный смысл: он означает требование расчлененности музыкального явления, расчлененности самого звучания.

«Каденция» создается не только благодаря субъективному и личному произволу композитора; у Гегеля

расчлененность формы совпадает с внутренним содержанием и самочувствованием Я, т. е. содержательного, субстанционального внутреннего мира. В плане музыкально-эстетической теории это нацеливает на дифференциацию порядка, значения зрелой классической тональности. Определяя сущность каденцированной расчлененности как тождество от тождества и нетождества, он указывает на существенную, характерную черту тональности. Он понимает, что тональная композиция упорядочивает все элементы музыкального процесса, т. е. темп, ритм, гармонию, форму, мелодию и даже инструментовку, иначе говоря — музыкальную обработку поэтического текста в структурное единство, в котором проявляется моноцентрическая — а именно антропоцентрическая, эгоцентрическая — временная перспектива. С формальной точки зрения ритм является таким примером одинаковых и неодинаковых моментов времени; если в этом единстве решающим в конечном счете, т. е. не непосредственно, становится равноправие, то Гегель мотивирует это посредством требования внимания самосознающего бытия к себе самому и с помощью содержательного единства, образующего само себя. В том же духе он говорит о гармонии как диалектической связи консонанса и диссонанса, о мелодии как окончательном примирении в борьбе свободы и необходимости (формирующей мелодию идеи и гармонического фундирования) и т. д.

Одно из величайших теоретических достижений гегелевского объяснения музыки состоит в том, что он открыл понятий в вышеупомянутом смысле антропоцентрический порядок последовательных звуков и аккордов в движущейся целостности общих элементов формы. Здесь приоткрывается возможность единого объяснения различных дисциплин, казавшихся прежде независимыми, но существующими независимо обычно только в педагогической практике (ритмика, учение о гармонии, мелодии и даже учение об инструментовке). В этом случае мы имеем дело с глубинным анализом развивающейся целостности, с анализом тональной системы, использовавшейся для изображения гармонически и всесторонне развитого человека и всего прекрасного венским классицизмом, и прежде всего Гайдном и Моцартом. Однако, хотя Гегель выразил основные фор-

мулы ритмики и учения о гармонии с помощью обычной для него конструкции триады, это вовсе не было игрой мысли; заимствованные из диалектической логики категории конституируют явления музыкальной практики, основные ритмические фигуры, равновесие между статическими и динамическими элементами функционального тонального порядка и т. д., а за чисто формальной по видимости триадой всегда скрывается определяющее форму Я объективное живое содержание. Мы могли бы в качестве одного из прекрасных примеров упомянуть анализ содержательной определенности обращения аккордов трезвучий. Гегель усматривает в главных трезвучиях абстрактное тождество, консонансную структуру аккордов, излучающую нерасторжимую и безупречную гармонию. На самом же деле живое содержание, особенно содержание послереволюционного буржуазного порядка, разумеется, расшатывает эту абстрактную гармонию. «Это составляет собственную глубину звучания, переходящего к существенным противоположностям и не пугающегося их резкой разорванности, ибо истинное понятие является единством внутри себя, но не непосредственным, а существенно различающимся в себе единством, распадающимся на противоположности. Так, хотя в своей «Логике» я и развил понятие как нечто субъективное, но эта субъективность в качестве идеального, духовного прозрачного единства снимается в своей противоположности, в объективности. Как нечто только идеальное, субъективность сама представляет собой односторонность и особенность, имеющую перед собой нечто иное, противоположное. Она становится подлинной субъективностью лишь тогда, когда вступает в эту противоположность, преодолевает и разрешает ее. Таковыми же являются в реальном мире высшие натуры, способные вынести в себе всю боль противоречия и победить ее. И если музыка должна выразить в художественной форме внутренний смысл и субъективное переживание глубочайшего содержания, то она должна обладать в своем звуковом материале средствами, способными передать эту борьбу противоположностей. Таким средством являются диссонирующие септим- и нонаккорды»³⁹. Гармоническое звучание требует разрешения этого диссонанса.

Несомненно, здесь мы видим стремление — на основе выявления закономерностей музыкального материа-

ла в рамках развивающейся тональности — истолковать заключенное внутри этого материала содержание, но этот взлет диалектической мысли все время сдерживается идеалистическими рамками. Мы уже говорили о том, что диалектическое развитие музыкального материала с точки зрения тождества субъекта-объекта есть не что иное, как абстрактное отражение во внутренней структуре системы звука основных тенденций развития отражающего свою собственную сущность и погруженного в себя Я. Разумеется, нельзя полностью освободить эту концепцию от субъективистских элементов; субъективизм остается неустранимой до конца главной чертой во всякой буржуазной идеалистической картине мира; однако его постоянное присутствие в известной мере может быть скрыто благодаря объективно-идеалистической мистификации. Совершенно ясно, что у Гегеля на втором плане за объяснениями пластики, эпоса или трагедии эта черта всегда присутствует. С другой стороны, в отдельных видах искусства существует двойной мимесис. История музыки и лирики ошутимо реагирует — на это мы уже указали в другой связи — на ослабление или исчезновение материалистической теории отражения точно так же, как теория прочих видов искусства. Достаточно будет, если мы задумаемся над определением «самости» (Selbst); сконцентрированное в нем Я остается насквозь идеалистической и двусмысленной категорией, так как концентрация может означать как присвоение содержания объективного мира, так и формальную устойчивость и внутреннюю сосредоточенность Я, относящегося только к самому себе. Хотя Гегель был несогласен с шеллинговским иррационализмом, рассматривая музыку в целом не как «чистую последовательность», и, как мы уже отмечали в связи с его определением меры в музыке, понял самость (Selbst) более в первом смысле, как в наполнении Я объективным содержанием, все же в гегелевском анализе музыки можно найти определения, в конечном счете откровенно свидетельствующие в пользу субъективистского толкования. В одном месте Гегель приводит, например, схоластический тезис, согласно которому слух в идеальном плане является наиболее сильным из чувств, превосходя даже зрение, а голос, следовательно, в наибольшей степени выражает внутреннюю субъективность. Из этого следует:

«Поэтому для музыкального выражения подходит только внутренний мир, совершенно лишенный объекта, абстрактная субъективность, как таковая. Это — наше совершенно пустое «Я», самобытие без какого бы то ни было дальнейшего содержания. Поэтому главная задача музыки будет состоять в том, чтобы в звуках выразилась не сама предметность, а, наоборот, тот способ, каким движется внутри себя сокровеннейшее самобытие в его субъективности и идеальной душе»⁴⁰. Если же, напротив, «Я» «совершенно чистое», то оно может быть лишь чистым временем того медиума, в котором оно существует и движется. Из такой предпосылки совершенно естественно вытекает утверждение, что в музыкальном материале действующей мерой может быть исключительно темп, вследствие чего музыка находит свой жизненный элемент в сфере чистого времени.

Если мы вспомним о трактовке композиции Лессингом, то согласимся с тем, что гегелевское понимание времени в музыке не только ставит под вопрос возможность познания художественного отражения действительности, но и закрывает путь дальнейшему развитию диалектики, зарождающейся в мышлении Просвещения. Пространственность или временность у Лессинга — лишь главный момент, не исключающий противоположного момента трансформированного, снятого в целостной композиции настоящего. В конечном счете Гегель не в состоянии осмыслить до конца диалектику, предполагающую материалистическую картину мира. «Правда, каждое движение тела происходит также в пространстве, и, хотя образы живописи и скульптуры в действительности находятся в покое, эти искусства все же имеют право изображать видимость движения. Музыка же не воспринимает движения в его пространственности, поэтому для формирования ей остается только время, в котором происходит колебание тела»⁴¹. Сомнительно, чтобы на этой основе можно было преодолеть не только кантовский субъективизм и формализм, но даже успешно осуществить критику Шеллинга; представление о сфере чистой музыки неизбежно связано с представлением о чистой последовательности. «Каденцирование» в музыке при таких предпосылках было бы только продуктом субъективного произвола, который обосновывается Фихте, Шеллингом и особенно в раннем романтизме.

Величайшая заслуга Гегеля состоит в том, что он не соблазнился подобным иррационализмом и попытался согласовать принцип своей идеалистической системы, тождество субъекта-объекта с диалектическими основами своего метода. И поэтому в его музыкально-эстетическом анализе усиливается внутренняя противоречивость всего способа рассуждения в целом. Но при этом — в результате духовного усилия Гегеля — развивается единственный в своем роде богатый и глубокий философско-эстетический анализ венской классики, причем и здесь эстетика Гегеля с музыкально-теоретической точки зрения является высшим достижением буржуазного мышления.

Мы могли бы вновь указать на круг вопросов, связанных с дальнейшим развитием учения об аффектах. Известно двойственное отношение Гегеля к Просвещению. Тот факт, что его эстетическая концепция в уже охарактеризованных общественных и идеологических условиях послереволюционного общества вела к созданию значительной и зрелой в философском плане системы, разумеется, оказал решающее воздействие на дальнейшее развитие учения об аффектах. Самым важным моментом в этой связи оказалось влияние установившегося после Французской революции буржуазного порядка, разрушившего ранние буржуазные иллюзии и раскрывшего нереальность ожидавшегося единства и соответствия общественных и личных интересов. Формирование гражданской идеологии затрагивает, в частности, основы понятия аффекта, охарактеризованного как непосредственное единство единичного и всеобщего, объективного и субъективного: универсальность аффектов, относительное единство и «общепонятность» чувств только в устойчивом обществе могут стать формообразующим фактором. Эстетические взгляды Гегеля, причем относящиеся не только к музыке, основываются на тех правильных в своей основе предпосылках, что буржуазное общество не способствует развитию искусства. Одной из центральных мыслей «Эстетики» является утверждение, что пластическое единство идеи и формы, субстанционального и индивидуального, которое касается сущности искусства, «идеала», отрицается современной действительностью, и это приводит в конце концов к господству прозаически-философской рефлексии. Такое призна-

ние — результат глубокого мировоззренческого кризиса не только в историко-идеологическом плане, но и в плане развития личных взглядов Гегеля. Мы можем в данном случае сослаться на связь мировоззрения с пониманием музыки. Молодой Гегель еще воодушевлялся народной музыкой великих античных празднеств, пробужденных к новой жизни революцией, он угадал в них один из величайших признаков обновления античной политической и художественной общности, тот образ идеологически-эстетического индивидуализма, который нельзя было устранить из христианской религии и который он сам сурово осудил в своих ранних работах. «Феноменология духа», напротив, олицетворяет в этом отношении кризис послетермидорианского периода, т. е. является величайшим философским документом, в котором выражено послереволюционное уничтожение иллюзии. Крушение надежд на обновление античного искусства (и античной демократии полиса) в ней уже совершенно очевидно. «Статуи теперь — трупы, покинутые оживотворяющей душой, как гимны — слова, вера в которые прошла; на трапезах богов нет духовной пищи и питья, а их игры и празднества не возвращают сознанию радостного единства его с сущностью. Произведениям музы недостает силы духа, для которого достоверность себя самого происходила из истребления богов и людей... Таким образом, с произведением этого искусства судьба не дает нам их мира, не дает весны и лета нравственной жизни, в которой они цвели и зрели, а дает лишь туманное воспоминание об этой действительности»⁴². Пафос эстетического, обусловленный обобщением эстетического в античности на основе отражения содержания этоса, таким образом, безвозвратно уходит в прошлое: эстетическое сознание способно теперь лишь к одному — достичь пантеона великих образцов. В «Эстетике» этот элегический тон совершенно отсутствует. Гегель констатирует уничтожение наглядного единства субстанциального и индивидуального и возникновение рефлексии — тот, бесспорный, с его точки зрения, факт, что с помощью искусства человек не может больше осознать свою собственную ценность и свои интересы. С этих позиций он критикует среди прочих и очень древнее и возрожденное революцией представление — о так называемом всемогуществе, мировой силе музыки. «Нельзя отрицать роль «Мар-

сельезы», *desçaira*. Но в наше время мы не считаем музыку самое по себе способной вызвать подобное настроение мужества и презрения к смерти»⁴³. «В наше время это достигается только «воодушевлением мысли, пушками, гением полководца», которые могут повести на штурм стен Иерихона, а не музыкой»⁴⁴.

Рассмотренная нами здесь концепция «конца искусства» должна быть понята, конечно, как противоречивая. С одной стороны, она делает возможным познание буржуазного общества, которое враждебно искусству; с другой стороны, Гегель противопоставляет ее не только буржуазной эстетике Просвещения, но также и лучшим стремлениям тогдашних немецких поэтов. Однако письма Шиллера об эстетическом воспитании, поэтическая и философская борьба Гёте в защиту античного идеала формы и её применение для выражения нового содержания, якобинские надежды Бетховена, которые он возлагал на столкновение античного и современного мира, надежды, от которых он не отказался до конца жизни, — одним словом, вся художественная практика немецкого классического искусства ставит под вопрос это разочарование.

Но тем не менее за идеалистической оболочкой системы скрываются ценные диалектические идеи. Во-первых, античный идеал для Гегеля означает совершенное взаимопроникновение формы и содержания, осуществленное единство идеи и чувственной формы. Таким образом, Гегель получает архимедову точку опоры, благодаря которой появляется возможность не только бороться с кантовским формализмом, но и распространить искусство прошлого, исторический способ рассмотрения. Согласно Гегелю, единство идеи и формы осуществляется в античном искусстве в его форме «классически» прекрасного; понятое как «символическое», ориенталистское искусство, предшествующее античности, еще не достигает такого единства, и лишь в следующем за античностью средневековом искусстве и искусстве Нового времени — в гегелевской терминологии, так называемом «романтизме», — оно возрождается вновь. Античный эстетический идеал, по Гегелю, — в чем он согласен с Гёте и Шиллером — обусловлен свободным, гармоническим развитием личности, целостностью и автономностью человеческого характера. В этом отношении концепции «конца искусства» также присуще верное понимание

трудностей развития современного буржуазного искусства, ранее уже упомянутой тенденции развенчания искусства в буржуазном обществе. Гегель был буржуазным мыслителем, он не вышел за рамки буржуазного общества и не мог выйти из них, но эта бесперспективность развития искусства в капиталистическом мире у него не стала еще помехой для объективного изучения различных направлений в культуре настоящего. Его исследования, в частности, являются основой для той критики современных — не в гегелевском, а в нашем смысле слова — романтических художественных попыток, той критики, которая, как мы увидим, в музыкально-эстетическом плане обусловила союз Гёте и Гегеля.

Во-вторых, постановка в центр внимания на античный идеал формы и разработка исторически-конкретной диалектики содержания и формы образуют возможный центр здания общей эстетики. Так, классическое единство идеи и формы, по мысли Гегеля, является прежде всего особенностью античной пластики; «символическая» форма искусства наиболее полно развивается в архитектуре, а романтическая — в живописи, музыке и поэзии. Сама по себе эта связь типов форм и отдельных видов искусства — идеалистическая конструкция, но и здесь нельзя сомневаться в том, что за этой систематизирующей конструкцией скрывается мысль, прокладывающая путь диалектической истине. Такое понимание развития искусства становится историчным, ибо принимает во внимание неравномерность развития и исходит из того, что определенные эпохи фактически испытывают потребность только в известных видах искусства, в других же нуждаются меньше или вообще не нуждаются. Если это открытие и имеет своих предшественников, то все же его значение неоспоримо.

«Эстетика» Гегеля находится на высшем уровне домарксистской философской мысли. Укажем здесь вновь только на проблематику понимания музыки. В этой системе отстаивающая свою самостоятельность музыка понимается как определенно современное (в гегелевской терминологии — «романтическое») искусство. Для разумного объяснения находится еще и то важное историческое обстоятельство, что расцвет музыки, автономность музыкальной деятельности, так же как ее «способность конкурировать» с другими видами искусства,

иногда даже ее ведущая роль в культуре может осуществляться лишь параллельно с начавшимся с Нового времени освобождением мира чувств. Здесь не может быть никакой речи о застывшей концепции «конца искусства». Гегель отказывается от того богатого фантазмагориями прославления античной музыки, которое было характерно для героических иллюзий в области понимания музыки в эпоху Ренессанса и Просвещения и которое сохранилось еще у Шиллера⁴⁵. Напротив, по его мнению, музыка достигает своей вершины в искусстве Палестрины, И.-С. Баха, Глюка, Гайдна и прежде всего — Моцарта, как и в великих творениях итальянской оперной музыки вплоть до Россини.

Нет необходимости останавливаться здесь на открытиях великих мастеров барокко. Исторический подход приобретает теперь особый музыкальный акцент; Гегель порывает с ограниченной антиполифоничностью Просвещения. Очень вероятно, что Гегель, так же как Гёте, с помощью их общего друга, берлинского музыканта и композитора Цельтера, включился в победоносное движение баховского ренессанса только после исполнения Мендельсоном «Страстей по Матфею» в 1829 г. Однако несомненно, что Гегель — может быть, уже в 1820/21 учебном году, но совершенно точно — в 1828/29 году — в большом воодушевлении от своего открытия и с величайшей настойчивостью обращает внимание своих слушателей на музыкально-историческое значение Баха («мастер, чью величайшую, истинно протестантскую, здоровую и вместе с тем образованную гениальность можно вновь в полной мере оценить только начиная с недавнего времени»). И пожалуй, он на несколько лет опередил эстетическое признание Юстусом Тибаутом внутреннего мира, нашедшего свое выражение в музыке Палестрины, и его сочинение «О чистоте музыки» (1825 г.), с которого начинается культ Палестрины в Германии⁴⁶.

Это признание — нечто большее, чем просто придворный поклон в сторону памятников застывшего величия в истории музыки. Гегелевская историчность «реабилитирует» также принципы формообразования Баха и даже Палестрины, точнее: он показывает, каким образом полифоническая, или контрапунктическая, конструкция может превратиться в необходимый элемент музыкальной

практики буржуазного общества. Только один пример. Раздел, в котором рассматриваются средства музыкального изображения, анализирует сначала ритм, затем учение о гармонии и, наконец, теорию мелодии. Эта мысленная конструкция свидетельствует о том, что Гегель понимал мелодию как высшую, синтезирующую функцию заполняющего всю музыкальную композицию элемента. Применение этого типичного для Просвещения приоритета мелодии интерпретируется при этом диалектически с позиций немецкой классики: «свобода» мелодии наполняется содержательной определенностью благодаря «необходимости» гармонического порядка. Гегель указывает на Баха и полифоническую обработку хоралов, он даже признает в старом принципе Рамо истину, забытую в эпоху Просвещения: «...одновременное звучание определенных тонов этих мелодий будет всегда составлять гармонию»⁴⁷.

Итак, принцип расчлененности обретает новый смысл в теории мелодии. Мелодия «в качестве целостности... должна быть завершенным внутри себя и потому нуждается в известном начале и конце, так что середина лишь опосредствует их»⁴⁸. Мы позже увидим, что разработанная таким образом диалектика мелодии и гармонии требует философского понимания принципов конструирования тогдашней музыки настолько же, насколько она требует справедливого к отброшенной и презируемой энциклопедистами полифонической форме и к учению о гармонии Рамо.

Выявление современного, неантичного характера автономной музыки все же определяет только исходный пункт, начиная от которого можно двигаться вперед от Гегеля к выявлению противоречия, содержащегося в изображении аффектов в музыке. Здесь мы должны указать на тот кажущийся парадокс, что, хотя, согласно систематической схеме «Эстетики», музыка объявляется типично романтическим, т. е. характерным для нового времени искусством, в котором на первом плане всегда находится духовное содержание в противоположность чувственному материалу и форме, все же в рамках музыки классическая художественная форма представляет собой эстетический идеал, представляет собой систематизирующий центр и высшее достижение всей истории музыки. Мы имеем в виду ранний структурный анализ

музыкального средства общения, ставящий в центр внимания Я (самость — Selbst). Там мы могли видеть, что Гегель — разумеется, с колебаниями и противоречиями, обусловленными тождеством объекта-субъекта, — обходит подводные камни субъективизма и формирующегося формализма и стремится понять сохранение самости, создающей меру музыкальной временной расчлененности как содержательный внутренний мир. Более очевидно это стремление в объяснениях, относящихся к всеобщим принципам формообразования в музыке. Здесь музыка также признается «искусством души», а сущность музыкального выражения сводится к «полному погружению в субъективность»⁴⁹, так что специфическая природа музыкального содержания определяется преимущественно этим. «Правда, композитор также не абстрагируется от всякого содержания, но находит его в тексте, перекладываемом им на музыку, или, действуя более независимо, облачает какое-нибудь настроение в форму музыкальной темы, которую он далее разрабатывает. Однако подлинной сферой его творчества остается формальная внутренняя жизнь, чистое звучание, и его углубление в содержание не переходит во внешний образ, а приводит к возвращению в собственную свободу внутреннего мира, к растворению его в себе самом, а в некоторых областях музыки даже к осознанию того, что композитор, как художник, свободен от содержания. Если мы деятельность в сфере прекрасного можем рассматривать как освобождение души, как отказ от принуждения и ограниченности, причем само искусство теоретическим формированием смягчает грозную трагическую судьбу и превращает ее в предмет наслаждения, то музыка доводит эту свободу до последнего предела»⁵⁰.

Конечно, музыка всегда остается чувственным воплощением какого-либо содержания, но все же она не может распространить свою свободу, благодаря которой она возвышается над всякой действительностью, за крайние полюсы: в конечном счете она не может освободиться от своей содержательной определенности, если хочет остаться искусством. Здесь Гегель устанавливает тонкое различие между вокальной и чисто инструментальной музыкой. Первая (так называемый «аккомпанемент»⁵¹), сопроводительная музыка — Begleitmusik — отсылается в сторону формирования самости (Selbststän-

digwerden); в композиции песни можно, к примеру, отказать от педантичного следования специфическому содержанию каждого слова текста и с блаженным спокойствием возвыситься над частностями. Целостность и всеобщая расчлененность структуры и в этом случае не может тем не менее отрицать диалектически содержательную определенность: конечно, общая направленность чувства песенного текста в качестве содержания определяет структуру формы; форма в свою очередь активна, она оказывает обратное воздействие на данное в тексте содержание и в музыкальном смысле выражает его по-иному, по-новому. В чисто инструментальной музыке воплощается высшая фаза самостоятельности. Кажется, будто автономное движение музыкальной структуры сможет достигнуть такого уровня, что она откажется от всякого значения и станет абсолютно беспредметной. Гегель решительно отрицает такую музыку как пустой формализм. «Более глубокий переход следует поэтому видеть и в том, что в инструментальной музыке композитор уделяет равное внимание обеим сторонам — выражению сравнительно неопределенного содержания и музыкальной структуре»⁵².

Эта последняя формулировка, как мы увидим позже, не свободна от известной мировоззренческой и — что касается способа понимания музыки — личной ограниченности Гегеля. Несмотря на это, она имеет огромное значение; Гегель отрицает здесь релятивистский псевдоисторизм — признание современного (типа Нового времени) характера музыки у него означает не просто предположение и мысленное подтверждение этого. Из этого вытекают два следствия. Первое: развитие современной (не античной, а начинающейся с Нового времени) музыки означает не только значительный расцвет прекрасного в музыке, но в то же время это ставит под вопрос музыку как искусство. Во-вторых: идеал прекрасного представляющей «романтическое искусство» музыки не может быть в принципе чем-то иным, кроме как принципом всеобщего искусства, единством идеи и чувственного содержания, содержания и формы. Субъективная «самость» может стать истинным содержанием и истинным формообразующим принципом музыки только в том случае, если в своей индивидуальности она воплощает нечто всеобщее, в своей субъективности — нечто челове-

ски объективное. Имеющая значение в музыке «самость» является миром замкнутого в себя индивида.

Отсюда музыкально-эстетическая проблематика движется к открытию, имеющему огромное историческое значение: перед нами открывается объективная определенность созидающей форму музыкальной субъективности, того богатого взаимодействием опосредования, которое раскрывает свой смысл в диалектике индивидуальной страсти и общественно-исторической объективности. В этом случае мы должны подчеркнуть не просто единство индивида и мира, индивида и человеческого общества, но диалектический характер этого единства, обусловленного противоречиями.

Гегелю совершенно несвойствен как механический детерминизм Просвещения, так и недialeктическое, не-проблемное понимание прогресса. С одной стороны, объективная определенность музыкального субъекта сохраняет у него свою подчеркнута абстрактную природу, свой неопределенный характер; с другой стороны, выражение самости, вступившей в конфликт с внешним миром и вследствие этого углубленной в себя и оторвавшейся от внешнего мира, становится отражением внешнего мира, выражением глубочайшей человеческой проблематики той эпохи именно по той причине, что она — если и не в качестве решающего в конечном счете принципа формообразования, то все же в качестве одного из существенных моментов — включает в себе представление отчуждения, одиночества. Мы имеем здесь в виду лишь приведенную уже характеристику септим- и нонаккордов.

Величайшее открытие является таковым в двояком смысле слова: оно отвечает как на основной вопрос музыкальной эстетики, так и на великие, имеющие всемирно-историческое значение запросы эпохи. Изучение «Фауста» Георгом Лукачем позволило открыть связь между «Феноменологией духа» и поэтическим миром Гёте: в качестве мировоззренчески-художественного достижения немецкой классики оба произведения выражают то диалектическое соотношение, которое превращает судьбу отдельного человека в сжатое концентрированное выражение сущности полной противоречий судьбы человечества, проходящей через бесконечное число индивидуальных трагедий. Этот анализ следует распространить на творения Бетховена, в которых отразилась

взаимосвязь индивидуальных трагедий и исторического развития человечества. Мы имеем в виду «Фиделио», «Missa Solemnis», IX симфонию, поздние квартеты, а также сочинения, выражающие отчуждение личности, которые бывший представитель якобинцев 1801 г. охарактеризовал полностью в духе гегелевской «Феноменологии» так: «Отдельный человек представляет в своей жизни всю жизнь общества, так же как общество представляет собой лишь большего индивида»⁵³.

Это дает ключ к пониманию не только моцартовской «Волшебной флейты», в которой наполнение индивидуального чувства равнозначно просвещению всего человечества, и не только к бетховенскому «Фиделио», где побеждающая все препятствия супружеская любовь благодаря перспективе освобождения народа наполняется героическим пафосом, возвышающим индивидуальную судьбу. Диалектика индивида и рода выражается также в абстрактных инструментальных произведениях немецкой классики. Выраженное в мелодии и конструкции последних бетховенских струнных квартетов чувство одиночества и трагизма погруженной в себя субъективности обладает мерой, понимаемой не только в классицистском плане, но и в классическом гуманистическом духе, именно с точки зрения последнего изображение изолированности погибающей человеческой ценности и того внешнего мира, который обрекает эту индивидуальность на гибель, приобретает особую выразительность. Инстинкт самосохранения вызывает к жизни и ту силу, благодаря которой в поздних произведениях Бетховена отчужденное состояние человека не только познается, но преодолевается в борьбе за то, чтобы вернуть утраченное единство человека и общества.

Точно так же определяется композиция, в которой индивид остается в трагической изоляции от мира. В этом пункте Гегелю также удастся добиться грандиозного теоретического обобщения, какое только возможно в после-революционной классической философии. Документально подтвердив «содержание» поздней камерной музыки Бетховена, Эрнст Фишер с полным правом ссылается на имеющие чрезвычайно важное значение объяснения «Эстетики»: «Если в мелодии должны прозвучать скорбь, радость, тоска и т. д., то каждая душа переживает подобные настроения в действительной жизни лишь в связи

с реальным содержанием, при определенных обстоятельствах, особых ситуациях, событиях, поступках и т. п. Если пение пробуждает в нас, например, чувство скорби, сожаление по поводу какой-либо утраты, то сразу же возникает вопрос: что утрачено? Жизнь ли с богатством ее интересов, юность, счастье, жена, возлюбленная, дети, родители, друзья и т. д.?»⁵⁵ Ясен вывод: «Ибо музыка имеет дело не с внутренним миром, как таковым, а с наполненным внутренним миром, определенное содержание которого тесно связано с определенностью чувств»⁵⁶.

Эта диалектическая интерпретация музыкального субъекта на первый план выносит новую проблему музыкальной практики: проблему характеристики. Сама постановка вопроса на этот раз имеет двойственный смысл: теоретический и практический. Что касается теоретико-эстетической стороны дела, то в немецкой классике связь прекрасного и характерной выразительности является темой, вызывающей споры со времен Винкельмана. Хирт был первым, кто с помощью Винкельмана — а отчасти полемизируя с Лессингом — объяснил, что античный идеал красоты характеризует не ослабление выразительности, но как раз наоборот — что для античности только специфически прекрасное было эстетически значимым и содержательным. В эстетических сочинениях Гёте и Шиллера, особенно в их переписке по этому поводу, видно, что постановка проблемы Хиртом не только неплодотворна и абстрактна в художественно-исторической области, но что она относится по преимуществу к тому объяснению взаимосвязи жизни и искусства, которое формирует и развивает эту связь на почве новой буржуазной действительности в условиях буржуазного общества. В частности, немецкая классическая поэзия противостоит тем буржуазным отношениям, которые не создают никаких возможностей для поэтического творчества, когда художественное выражение в духе классического гуманизма становится все труднее при условии сохранения формальных законов прекрасного. Поэтому хотя Гёте и Шиллер включили характерное в качестве органического момента в прекрасное, но все же только в качестве момента, который, по их мнению, не может разрушить живую органичность формы, осуществляющейся под знаком прекрасного.

Особенно поучительны с собственно музыкально-эсте-

тической точки зрения высказывания, относящиеся к определению специфики музыкального характера, содержащиеся в переписке Шиллера и Кернера. Остроумно и убедительно последний применяет к области музыки разработанные Гёте и Шиллером поэтические закономерности (опасность педантичного описания в песне, слабости способа интерпретации у Цельтера и в Берлинской школе и т. д.). Кернер резюмирует свои размышления по поводу изображения характеров в музыке в превосходных трудах, опубликованных в изданном Шиллером журнале «*Ноген*».

В этом сочинении разъясняется прежде всего то, что музыкальная характеристика неотделима от главного требования всякого искусства — изобразить человека; Кернер высказывает мнение, что музыка в отличие от поэзии и изобразительного искусства обладает возможностью наглядно представить волнение души, рассмотренное автономно вследствие того, что она абстрагирует этот взрыв от характера единой внутри себя личности. В этом случае музыка не является истинным искусством, но представляет собой простое подражание природе. Искусством она становится только там, где композиция в состоянии представить в многообразии какое-либо единство, основывающееся на внутренней сосредоточенности созданного посредством идеализации человеческого характера. В этом плане композиция выступает также и как идеализация. Однако сам идеализованный характер не может быть изображен художественно наглядно, если отсутствует собственная характеристика личности. Именно поэтому изображение человека в музыке осуществляется благодаря взаимодействию характеристики и идеализации. Кернеру почти удается при анализе этого диалектического отношения подойти к открытию неопределенной предметности музыкального изображения... По его мнению, хотя музыкальное изображение характера и обусловлено определенными эмоционально окрашенными чертами характера, однако о других чертах можно говорить только как о воображаемых. Только таким образом может быть создана музыкальная характеристика истинно прекрасного в искусстве ⁵⁸.

«Эстетика» Гегеля разделяет идеи концепции Кернера: она интерпретирует характерное как снятый в прекрасном момент и по этой причине отрицает разрушаю-

щую композицию и утрирующую индивидуальное характеристику как антихудожественную попытку, как витающую в абстракциях бесхарактерного крайнюю идеализацию. Иными словами, художественное выявление особенных черт характера личности предполагает понимание единства и полноты характера. Гегелю совершенно ясно, что буржуазная действительность не может быть почвой для развертывания и художественного раскрытия таких характеров, в которых богатство их особенностей связано с сохранением и устойчивостью понятого в античном смысле этоса. Разумеется, он удивляется тому, что в современных ему творениях Гёте и Шиллера в противоречии с уже рассмотренной концепцией «конца искусства» их созидатели успешно справляются с этой необыкновенно трудной задачей и предпринимают попытку «внутри этих имеющихся в наличности отношений Нового времени вновь обрести утраченную самостоятельность личностей»⁵⁹. Эта «попытка» свидетельствует об огромном художественном успехе в музыке Нового времени: возникает та «идеальная» музыка, в которой благодаря ее особым средствам даже в тех условиях складывается взаимодействие индивидуального и субстанциального, богатства души и внутреннего единства характера. «Подлинно музыкальная красота заключается с этой стороны в том, что хотя и происходит движение от чисто мелодического к характерному, но внутри этого обособления сохраняется мелодическое начало в качестве основы и объединяющей души»⁶⁰. Вместе с тем отношение прекрасного и характерного в музыке снова становится проблемой. Мы хотим только указать на оперную драматургию Моцарта, которая создала, базируясь на классических законах прекрасного при драматическом изображении характеров, создала такие «чисто музыкальные» образы, которые вплоть до сегодняшнего дня имеют огромное значение в плане развития гармонии. Такое соответствие, ассоциирующееся у нас с действием спонтанно органического в природе, является результатом совершенно сознательного замысла. Моцарт высказывается следующим образом в связи с отрицательным характером Осмина в «Похищении...»: «...страсти, сильны они или нет, никогда не должны быть доведены до грубости, а музыка в самых ужасных ситуациях никогда не должна оскорблять слух, но должна довольствоваться

ся тем, чтобы, следовательно, всегда сохранять меру»⁶¹. Хотя Гегелю было неизвестно это письменное признание, он, конечно, знал мир форм моцартовской оперной поэзии и признавал его огромное эстетическое значение. Поэтому не удивительно, что в его музыкальной эстетике отношение между прекрасным и характерным проанализировано так же тщательно, как было сделано Моцартом в устных и письменных высказываниях.

Особенно ценна эта согласованность в вопросах, относящихся к связи текста и музыки. Возможно, небезынтересно будет подробнее рассмотреть взгляды Моцарта на драматургию. Он изложил их в письме к отцу, написанном во время сочинения им «Похищения...»: «В опере поэзия, безусловно, должна быть послушной дочерью музыки. — Почему комические оперы Вельше нравятся всем, даже со всеми их недостатками? И даже в Париже — чему я сам был свидетель. Потому что в них всюду царит музыка, а обо всем другом забывают. Опера должна нравиться тем больше, чем лучше разработан ее план. Слова в ней пишутся только для музыки, а не для того, чтобы нравились их рифмы, которые — бог свидетель — ценны только для театральной постановки, что бы они собой ни представляли, если они даже повредят самому спектаклю и даже режут слух. Слова, а также целые строфы сочиняются в опере не рифмы ради, которая может испортить всю идею композитора; стихи для музыки, конечно, незаменимы, но рифма ради самой рифмы — самое последнее дело. Господа, которые так педантичны в своем деле, — да пропади они вместе со своей музыкой! — Лучше всего получается, когда сходятся вместе хороший композитор, который понимает толк в театре и сам понимает, что к чему, и скромный поэт, подобный истинному Фениксу, — тогда можно ожидать аплодисментов даже от непонимающих людей»⁶².

Если рассматривать положение дел абстрактно и формально, то едва ли можно представить противоречие в более острой форме, чем то, какое выявилось в отношении к тексту между Глюком и Моцартом; один — типичный представитель Просвещения, во время сочинения «совершенно забывает о том, что он музыкант», так как художественное самосознание побуждает его к

тому, чтобы превратить музыку в «образ» или аутентичное изображение драматическо-поэтических явлений; в то время как другой является типичным представителем классики и подчиняет текст целостной музыкальной композиции, так как его художественное самосознание побуждает его к тому, чтобы сделать музыкальную композицию определяющим элементом в опере. Но в основе своей это противоречие — мнимое. Художественное самосознание Моцарта и Глюка проявляется одинаково по отношению к основному вопросу драматургии: оба стремятся к тому, чтобы представить конфликт с помощью определенного музыкально-драматического образа и характера, оба развивают реализм в драматической музыке.

В гегелевской «Эстетике» имена Глюка и Моцарта уже стоят рядом: их сочинения свидетельствуют об одном и том же способе характеристики; их творения отличаются друг от друга и даже противоположны друг другу только внешне, так как у обоих можно наблюдать совершенное равновесие арий и драматической декламации, а текст играет подчиненную роль. Гегель пишет о том, что у Глюка и Моцарта «сопровождающее текст мелодическое пение обращается также и к особенной характеристике. Оно не просто предоставляет возможность наряду с собой существовать и принципу, господствующему в речитативе, но делает его своим принципом, чтобы сообщить себе недостающую определенность, а характеризующей декламации — органическое расчленение и единообразную завершенность»⁶³. Разумеется, исходя из тех же основ, которые характеризуют драматургию Глюка, Гегель считает, что было бы «вредным предрассудком думать, будто особенности текста безразличны для музыкального произведения. Напротив, в основе великих произведений лежит превосходный текст, избранный композитором или написанный им с величайшей серьезностью. Ибо ни один художник не может остаться безразличным к обрабатываемому им материалу»⁶⁴. Но, с другой стороны, «это содержание не может быть слишком трудным и философски глубоким», так как в этом случае «музыке уже не остается ничего прибавить и здесь как бы нет места для внутреннего мира, чтобы он мог играть с этим содержанием и раскрывать его в новых движениях»⁶⁵. Вывод,

который оправдывается Моцартом и который не противоречит точке зрения Глюка, таков: «Наиболее подходящим для музыки является известный средний род поэзии, который у нас, немцев, едва ли считается еще поэзией, тогда как итальянцы и французы вкладывают в него много смысла и искусства: поэзия, лирически правдивая, необычайно простая, немногими словами обозначающая ситуацию и чувство. В драматической сфере она не стремится к запутанным перипетиям и остается ясной и живой, не разрабатывает деталей и вообще старается набросать лишь общие контуры, а не создать поэтически завершенное произведение»⁶⁶. Поэтому, по Гегелю, «несовершенство» и «жалкий текст» «Волшебной флейты» «все же дают в целом оперный текст, заслуживающий похвалы»⁶⁷.

Воплощенная с помощью текста характеристика не подавляет необходимого элемента прекрасного в музыке — мелодию.

Гегель удивляется также единству характерного и мелодического в современной ему итальянской опере, прежде всего в произведениях Россини. Глокнер справедливо обращает внимание на тот редкий для Гегеля энтузиазм, которым проникнуты его впечатления от путешествия, в «Эстетике», где он излагает свои переживания в связи с посещением итальянской оперы (сравни впечатление от поездки в Вену в письме к жене от 1824 г.)⁶⁸. Эти небезынтересные факты биографии Гегеля Глокнер стремится использовать для того, чтобы иррационалистически, в духе неогегельянства истолковать личность Гегеля и его мировоззрение. Он пытается интерпретировать то воодушевление по поводу элементарного, которое вызвала у философа музыка Россини, как романтическое музыкальное опьянение. Подобная интерпретация не имеет под собой почвы, так как, хотя Гегель и удивлен «Парящей над текстом мелодией как у Россини, так и у Моцарта, речь не идет о некоем растворении музыки в так называемом иррационально прекрасном, которое не имело бы никакого отношения к реальному характерному. Совсем наоборот, артикулятивная расчлененность и конструктивность формы, изображение характеров, достигнутое с помощью автономных средств мелодии, пленили воображение Гегеля и побудили его к вдохновенным словам,

Таким образом, не полное отсутствие характера, но наличие характеристики нового типа благодаря созданию новой музыки заставило Гегеля поставить Россини рядом с Моцартом.

Наша музыкально-теоретическая оценка, конечно, во многих отношениях противоречит этому суждению: оперная драматургия Россини, по нашему мнению, в существенных моментах значительно уступает творческому методу Моцарта. Однако в данном случае правильность или неправильность суждения вкуса и даже исторической оценки — не главный вопрос. С точки зрения истории музыкально-эстетического мышления главная проблема состоит в том, каким образом субъективное, по видимости, суждение вкуса превращается в эстетическое убеждение своей эпохи, в особую формулировку классической точки зрения.

Прежде всего мы должны понять, что гегелевская оценка не является каким-то особым мнением: Моцарт и эстетические особенности итальянской оперы были одинаково высоко оценены многими, начиная от Гёте и Шиллера и кончая Шопенгауэром, — это была победа над практикой и теорией подражания природе⁶⁹. Однако такое совпадение в оценке основ эстетического понимания лишь видимость, в чем мы убедимся позже, когда познакомимся с идеологическими мотивами шопенгауэровского культа Россини. Это следует признать также и по отношению к Гёте и Шиллеру. Совсем в духе Гегеля они делают решительный акцент на насыщенной аффектами мелодической особенности итальянского бельканто и обусловленной им моцартовской музыкальной драматургии, так же как на таком соотношении текста и музыки, в котором преобладает мелодическое начало, а момент характеристичности снижается. Шиллер, например, так писал об имеющем большое значение страстном, а не просто подражающем внешним воздействиям характере музыки: «Я всегда возлагал известные надежды на оперу, считая, что из нее, как из хоров древнего вакхического праздника, разовьется в облагороженном виде трагедия. В самом деле, в опере не придерживаются такого рабского подражания природе, и этим путем идеальное, пусть даже под знаком индульгенции, получило бы возможность пробраться на сцену. Мощью музыки и более свободным

гармоническим возбуждением чувств опера настраивает душу на более совершенное восприятие; здесь, действительно, даже в патетических местах возможна более свободная игра, так как ее сопровождает музыка, и чудесное, допускаемое здесь, неизбежно влечет за собой более безразличное отношение к содержанию»⁷⁰. Само собой разумеется, что в этом высказывании следует учесть и ту ограниченность ориентирующей на Канта шиллеровской эстетики, которая была категорически отвергнута как Гёте, так и Гердером: Шиллер здесь также склоняется к тому, чтобы рассматривать предмет изображения как эстетически безразличный и лишь в способе оформления открыть единственный источник эстетического. Но несмотря на это, как Гёте, так и Гегель интерпретируют представленный в действии с помощью текста характер в соответствии с пониманием Шиллера: с этой точки зрения он также момент содержания, эмоционально отмечающий границы движения и конфликтов, хотя сам он не может быть непосредственно однозначно определен и не охарактеризован.

В античном учении об этосе музыкальный «характер», изображенный с помощью музыкальных средств характеристики, понимался принципиально по-иному. Но так как мы не обладаем достаточным количеством необходимых аутентичных указаний, необходимых для реконструкции принципов формообразования античной греческой музыки, то на современном уровне нашего знания у нас возникает уверенность в том, что эллинистическая мелодичность классической древности характеризовалась прямым соответствием действию; она приспособляется к ритмическим интонациям драматического, эпического и т. п. текста, а ее эстетически релевантная свобода, т. е. развертывающее прекрасное в музыке свободное движение, подчиняется данной в тексте поэтической (драматической и т. д.) характеристике, понятой под знаком калокагатии содержательности и блага. Такое данное в непосредственной характеристике безусловное единство прекрасного и блага принимает в «науке музыки» раннего средневековья такую форму, в которой принцип удовольствия признается имеющим право на существование в качестве «утонченного элемента» «священной любви», т. е. в рамках теологического морализирования, подчиненного религиозному осмыслению жизни. Подобно тому

как в знаменитых французских эстетических дебатах, «спорах старого и нового»⁷¹, разгоревшихся в последние десятилетия XVII в., был поставлен вопрос о том, является ли новое буржуазное искусство низшим по сравнению со старым, равноценно ли оно ему или превосходит античные образцы, так совсем не случайно разновидность новой буржуазной музыки, опера, стала главным аргументом «современного искусства». В частности, уже тогда был провозглашен тезис о том огромном музыкально-эстетическом значении новой оперы, согласно которому она приобретает в своем музыкальном развитии известную автономию и поэтому, несмотря на все слабости ее действия, благодаря свободному развитию ее мелодийного мира достигает уровня античной *Musikè* и даже превосходит ее, хотя та всегда рассматривается в качестве удивительного образца.

Такова хорошо известная судьба характера этоса в Новое время: он постигается для того, чтобы затем быть измененным. Но это оборачивается утратой музыкальным характером его поэтически-этической конкретности, его подчеркнутой однозначности, и в результате этого добившаяся на практике своей автономии современная буржуазная музыка приобретает «страстный» эмоциональный характер. Эстетика Гегеля благодаря удачной формулировке подчеркивает эту метаморфозу сознания в буржуазной идеологии.

Исходя из этой теоретической основы и только благодаря своей исключительной — вплоть до наших дней — проницательности Гегель и смог оценить мелодию Моцарта, «это неповторимое чудо западной музыки» (Б. Сабољчи)⁷². Центральная идея его характеристики состоит в том, что Моцарт сохранил художественный идеал античной классики, отведя в мире современной автономной музыки первое место пафосу — тому идеальному пафосу, который основывается на единстве индивида и рода, индивидуального и субстанциального. В этой связи классическая мелодия в той форме, в какой она достигла своего расцвета у Моцарта, представляет собой адекватное художественное выражение мира «каденцированного» аффекта: она обладает мерой, не нанося ущерба своему эстетическому гуманизирующему воздействию. «Музыка — это дух, душа, звучащая непосредственно для себя самой и удовлетворяющаяся соб-

ственным слушанием. В качестве искусства о прекрасном содержит она со стороны духа требование, каким образом так сдерживать выражение аффекта, чтобы не увлечь страсти к вакхическим буйствам и клубящемуся столпотворению или оставить их в отчаянном раздвоении, но в том, чтобы освободить их как в ликующем веселье, так и в высшей боли и одушевить в их излиянии. Существует подлинно идеальная музыка такого рода: мелодическая выразительность Палестрины, Дюранта, Лотти, Перголезе, Глюка, Гайдна, Моцарта»⁷³. Совершенно очевидно, что даже сам Моцарт сделал принцип соразмерности в духе классического гуманизма центром своего реалистического *ars poetica*. Изменение тональности арии фа мажор Осмина обосновывается им в упомянутом выше письме следующим образом: «Если человек в ярости, то он не обращает внимания ни на какой порядок, меру и цель, кажется, что музыка также должна забыть себя, но, будь она яростной и страстной или нет, она никогда не должна доходить до изображения чего-то отвратительного и в самых ужасных ситуациях не должна оскорблять слух, а, напротив, должна довольствоваться тем, чтобы все время сохранять меру, поэтому я выбрал не какой-то чуждый тон для звука фа (тона арии), но родственный, хотя и не ближайший, не ре минор, но более далекий ля минор»⁷⁴.

Само собой разумеется, что Гегель рассмотрел этот классический принцип формообразования эстетической меры не только относительно характеристики тональностей, но также — на что мы уже указали в другой связи — относительно того равновесия, которое устанавливается в сочинениях Моцарта между мелодией и гармонией, выражением чувств и формальным исполнением, или открывается в «исполненной драматизма» разработке темы у инструментов различного характера звучания⁷⁵. Тайной музыки Моцарта оказывается пластическая многосторонность, богатство измерений, создающие целостность жизни благодаря интенсивному и артикулированному способу изображения. Но гегелевский анализ все же возвращается к «Введению» в «Эстетику», в котором он связывает сущность эстетически прекрасного, воплощение идеи в чувственной форме, с той спокойной «ясностью» и «устойчивостью», которые не могут исчезнуть в душе трагически погибающих героев и

которые даже в момент гибели свидетельствуют о несокрушимой силе человеческого характера.

Именно в этом состоит та целостность и та сосредоточившаяся в себе самой сила характера, признание которых, по Гегелю, означает отказ от романтической драматической музыки той эпохи. В этом ключ к тому, почему Гегель отрицательно относился к операм Вебера. По его мнению, в «Обероне» и «Волшебном стрелке» безвозвратно утеряна субстанциальная содержательность индивидуальной страсти, устойчивость и пафос, связывающие индивидуальную страсть и присущее человеческому роду всеобщее, вследствие чего сам аффект, «эмоциональный» музыкальный характер раскалывается на полярные противоположности. Нет больше никакой моцартовской «ясности» и «спокойствия»: «Смех и плач могут отделиться друг от друга, и в этом абстрактном виде их иногда можно использовать в качестве художественного мотива, как, например, в смеющемся хоре «Вольного стрелка» Вебера. Смех вообще представляет собой внезапный взрыв, но он не должен быть безудержным, чтобы не исчез идеал. Такой же абстрактный характер носит смех и в дуэте из «Оберона» Вебера... Совершенно иначе действует на нас непрерывный смех богов у Гомера, выражающий их блаженное спокойствие, а не абстрактную распущенность. Точно так же в идеальном художественном произведении не должно быть плача как выражения безутешного горя. С такой абстрактной безутешностью мы встречаемся, например, в том же «Вольном стрелке» Вебера. В музыке пение является радостью и удовольствием, слушать себя, подобно свободному пению жаворонка. Выкрикивание своей радости и печали еще не составляет музыки; даже в страдании сладостный тон жалобы должен проникать и просветлять, и нам должно казаться, что стоит так страдать, чтобы выразить скорбь в этой жалобе. Такова сладостная мелодия, которая слышится во всяком искусстве»⁷⁶.

Бесспорно, что в этих строках расшифрована одна из важных характеристик романтической оперы. Гегель, так сказать, признал уже во взгляде на зарождение романтической музыки то обстоятельство, что отказ от классических форм — это не просто признак технической внеисторичности, не просто субъективное и формальное

отрицание эстетической «завершенности»⁷⁷, но обусловленность его новой картиной мира в новых условиях, все более экстаичным переживанием индивидуальной страсти, ослаблением субстанциальной устойчивости характера (наполненная страстной ненавистью критика Вагнера Ницше может быть рассмотрена как возрождение этой гегелевской оппозиции). Отрицание конструктивных принципов в романтической опере Вебера вовсе не означает какой-то ограниченности личного вкуса Гегеля. Независимо от Гегеля, но на этой же основе Гёте выступил с критикой «удручающей (*dergriemigende*) в целом» музыки Вебера: в качестве важнейшего аргумента Гёте также прибегает к аналогии музыкально однородного, эмоционального характера: «Я не могу закончить, не остановившись еще раз на этой перегруженной музыке; все самое дорогое для меня здесь оказывается чем-то чрезмерным, все безудержно трансцендирует как в мышление, так и в действие, но никто не признается больше в том, что не понимает того духа, в котором он витает и действует, того вещества, которое он перерабатывает. О чистой наивности не может быть и речи; наивного свидетельства оказывается достаточно»⁷⁸.

Итак, внутренняя расщепленность и предстоящее разрушение автономного характера музыки образуют тот пункт, в котором взгляды Гёте и Гегеля совпадают в критике романтизма. Мы можем вновь указать здесь на ту часть переписки между Шиллером и Кернером, где Кернер признает одной из самых сильных опасностей, грозящих музыке Нового времени, поляризацию, по поводу которой Гегель выражал свое недовольство Вебером, и вместе с тем, как и Гегель, отмечает проблематичную противоречивость современной буржуазной музыки и ее понимания. «Конечно, в современной музыке есть известная мягкость, могучее стремление пощекотать слух, но вовсе не для того, чтобы удовлетворить дух и сердце, в чем состоит первая обязанность музыки; однако если нас ограничивают лишь ради голой и грубой северной силы, то это другой тип крайности. Возвышенное в музыке также обнаруживается не просто в сфере трудного (*fes Schwierigen*); существуют формы прекрасного, которые нельзя выразить только с помощью верного, но сухого обозначения»⁷⁹.

После всего сказанного становится совершенно очевидным, что сформулированное в гегелевской «Эстетике» классическое понимание музыки представляет собой такое же уникальное и несравнимое ни с чем культурное явление, как и все немецкое классическое искусство. С одной стороны, классическое понимание музыки — в связи с особенностями ее развития — отличается от просветительских взглядов тем, что оно трактует содержание аффекта, эмоциональный характер музыкального изображения не на основе механической, метафизической теории XVIII в., а стремится вместо однозначного, конкретного, «лексикографического» значения музыкальных элементов формы определить возможные сферы значения эмоционального характера — так, как они вообще были найдены во всеобщей форме установившихся отношений тональных систем и развиты с помощью специфического формального построения музыкального произведения. С другой стороны, это понимание музыки вследствие противоречивого развития буржуазного искусства после революции отличается также и от романтизма, так как оно противостоит тенденциям буржуазного общества, разрушающим личность, растворяющим музыкальный характер в чем-то бесформенном и совершенно неопределенном и уничтожающим уверенность как в моноцентричности тональной ориентации, так и в самих пластически многосторонних, наполненных различными изменениями классических формах. Прогрессивное развитие буржуазного общества превращает это диалектическое понимание музыки в переходный этап, или, говоря словами Георга Лукача, в классическое интермеццо. Ее понятый в историческом смысле переходный характер ни в коей мере не ставит под сомнение величие этой попытки и ее ценность. В этом смысле классическую музыкальную эстетику следует оценить на уровне искусства Гёте, Шиллера, Моцарта и Бетховена. Это эстетика классической музыки.

Столкновение музыкальной практики и музыкальной теории создает новые проблемы. По своему диалектическому обоснованию гегелевская «Эстетика» была философским явлением, равнозначным музыке Моцарта: однако противоречивость ее мировоззренческой установки, ее идеалистический характер, из-за которого диалектический метод оказывался втиснутым в прокрустово

ложе системы, основывающейся на тождестве мышления и бытия, поставили под сомнение ее решение как в теоретическом, так и в историческом плане.

Мы могли бы здесь указать вкратце на проблематику исторической ориентации. Из всего вышесказанного здесь следует, что критики гегелевского понимания музыки, так же как и Гегель, ставят музыку Моцарта в центр своего рассмотрения, но оценивают ее с консервативной или прямо с антипросветительской, аристократической точки зрения, и поэтому каждый раз эта критика оказывается поверхностной, неверной и несостоятельной. За идеализацией музыки Моцарта скрывается представление о мире и человеке эпохи того классического буржуазного гуманизма, который определяет принцип гегелевской теории музыки, касающейся, в частности, представления о «каденцированных» междометиях⁸⁰. Именно поэтому критика Гегелем принципов формообразования романтической оперы во многих отношениях справедлива; она основывается на признании того, что разложение мира форм классической музыки не свидетельствует о недостатке индивидуального таланта, но характеризует буржуазный период, в котором термином «конец искусства» называют новый этап, точнее — противоречивое эстетическое представление об этом новом этапе. Когда это связывают с безусловным признанием итальянской оперы россиниевского типа, то по отношению к самому этому факту открывается спорность исторической оценки.

Так обстоит дело тогда, когда Гегель отказывается от всех тех верных утверждений, которые он высказывал в связи с внутренней проблематикой автономной инструментальной музыки, в частности с противоречивостью ставшего самостоятельным характера удовольствия. Во-вторых, хотя Гегель не видит трудностей развития россиниевской итальянской романтической оперы, он оказывается неспособным понять дальнейшее развитие классической моцартовской формы композиции у Бетховена. Речь здесь идет не просто о биографических сведениях. Тот факт, что мы ни в «Эстетике» Гегеля, ни в его письмах, касающихся музыкальных впечатлений, не встречаем имени Бетховена, еще ни о чем не говорит. В конце концов до сегодняшнего дня остается неясным, что Гегель — возможно, благодаря Цельтеру — знал о Бетховене и что ему было известно из его произве-

дений. Решающее значение для нас имеет то обстоятельство, что гегелевские объяснения музыкальной теории всегда остаются в рамках того воззрения, которое идеализировало равновесие различных — статико-динамических, мелодически-гармонических и т. д. — элементов лада и формы, тем более в том, что относится к Моцарту, и в результате он не в состоянии понять бетховенские методы композиции. Бесспорно, например, что гегелевская интерпретация системы аккордов близка бетховенскому формообразованию, основывающемуся на принципе «через страдания к радости»; мы имеем в виду уже упоминавшееся ранее рассуждение о диссонантных септим- и нонаккордах⁸¹. Но все же теоретический акцент в гегелевской философии и эстетике вообще, в музыкальной эстетике в частности переносится на принцип единства противоположностей, точнее — на принцип примирения противоположных моментов; теоретически это суживает понимание ведущих свое начало от Моцарта способов формирования материала, в частности, у Бетховена. Мы имеем в виду лишь дуализм тем бетховенской сонаты оп. 14 № 2, который сам композитор охарактеризовал как «борьбу двух принципов»⁸². Зрелые композиции Бетховена производят впечатление концентрированности, несущей глубокую и мощную энергию⁸³, так как они в состоянии в ходе потрясающего своей силой изображения внешней сферы представить единство формы в вечном разрушении и изменении статического равновесия.

К сожалению, за недостатком места мы не можем показать, как этот бетховенский тип классической музыкальной формы связан с послетермидорианским революционным якобинством и каким образом вообще это, т. е. формирование классического буржуазного искусства плебейского оттенка, полностью воплотилось лишь в музыке, и лишь в музыке Бетховена. Мы могли бы здесь указать лишь на то, что в классическом искусстве Гёте и Шиллера никуда не годные и обострившиеся из-за немецкого убожества буржуазные отношения могли защищаться лишь благодаря отказу от революционно-плебейской точки зрения, конечно, — особенно у Шиллера — в связи с художественной проблематикой. Чрезвычайно противоречивым остается также и то теоретико-философское усилие немецкой классики, с помощью

которого она стремится понять послетермидорианский период. Здесь мы имеем в виду ту связь Гёте и Бетховена, то противоречие, которое выявилось как в их личных отношениях, так и в их политико-мировоззренческих установках. «Изобретательный» (а, возможно, вымышленный) «случай в Теплитце»⁸⁴ не только проливает свет на различные индивидуальные черты характера, но и создает с помощью легенды верный образ художественных возможностей великого поэта и великого композитора той эпохи.

По этой причине как важный симптом обнаруживает себя гегелевское отступление перед новым классицизмом, перед реализмом и гуманизмом плебейского оттенка в той мере, в какой последний выражен в искусстве Бетховена. С одной стороны, оказывается, что буржуазная музыка и буржуазная философия развиваются параллельно лишь до определенного пункта. Тогда как в буржуазной музыке—в частности, в произведениях Бетховена—наследие художественной практики Просвещения и моцартовской классики смогло быть поднято на более высокий уровень художественного сознания эпохи; развивающаяся после термидорианского переворота буржуазная философия, как это следует из сочинений Гегеля, способна внутри определенных границ, в известных рамках идеалистической системы осознать противоречивую диалектику развития своего времени.

С другой стороны, что особенно важно по отношению к музыкальной эстетике, оказывается, что эстетическая разработка высшего достижения той эпохи, бетховенского стиля, не могла быть до конца завершена на этой основе. Ибо Гегель возражает: «Например, современная драматическая музыка часто стремится вызвать эффект резкими контрастами, искусственно изображая столкновение противоборствующих страстей, соединенных в одном и том же музыкальном движении»⁸⁵. И далее: «Подобные контрасты разорванности... в тем большей мере нарушают гармонию красоты, чем в более резкой форме они непосредственно соединяют противоположные начала, и здесь уже не может быть речи о наслаждении и возвращении внутреннего к себе в мелодии»⁸⁶.

Эти критические замечания, выходя за рамки романтической музыкальной драматургии и веберовской

реформы оперы, также и Бетховена, имеют отношение к упомянутым уже среди других «двум принципам», что решает спор, конечно, не в пользу Гегеля. Благодаря логике вещей эта мировоззренческая ограниченность Гегеля, а именно его понимание прекрасного, обусловленное идеалистическим характером системы, содержащей в себе идеализацию момента примирения, естественно, оказывает воздействие на само по себе верное суждение о моцартовском и веберовском мире форм. Первое: Гегель не смог — в отличие от Гердера — должным образом оценить роль народной музыки в процессе формирования классической музыки; народная песня осталась вне сферы его интересов, хотя он оценил инициативу Гердера и признал его заслуги в научном исследовании фольклора⁸⁷. Это привело не только к тому, что намеченный Гегелем «образ» музыки Моцарта был в значительной мере обесцвечен и обеднен, и не только к тому, что Гегель отнесся пренебрежительно к народному характеру классической музыки; это также в значительной мере осложняет оценку внутреннего содержания и формы романтической музыки. Остановимся лишь на Вебере: созданная им немецкая национальная опера XIX в. — не только сам факт ее возникновения, но и ее духовно-эстетическое содержание — связана с переживанием освободительной борьбы против Наполеона. Мы должны видеть в этом переживании, так же как и в освободительной борьбе, говоря языком Маркса, форму «связанного с реакцией возрождения», а именно возрождения в той мере, в какой веберовская романтическая опера относится к первым художественным формам выросшего на немецкой почве классового сознания; отсюда ее поворот к немецкому фольклору, в равной мере прогрессивный и регрессивный — что было отмечено вначале Гердером, а затем романтиками. Впрочем, этот противоречивый комплекс явлений народной направленности остался вне круга интересов гегелевской «Эстетики».

Во-вторых: оперная драматургия Вебера, особенно в «Эврианте», фактически представляет собой отказ от классической драматургии; мы имеем в виду только ту связь ариозо и декламации нового типа, которые прямо предвосхищают речитатив вагнеровской музыкальной драмы. Однако подобное смягчение жанра — опять-таки явление в двух направлениях; оно подготавливает

великий буржуазный и народный реализм этой эпохи точно так же, как и принципы формообразования, влияющего в декадентство и иррационалистические жизненные настроения направления романтизма. Иначе говоря: Гегель замечает у Вебера лишь те тенденции, которые прокладывают путь вагнеровскому «Тристану», причем концепция «конца искусства» скрывает от него зарождающийся у Вебера музыкально-драматический синтез, выходящий за рамки россиниевской традиции.

Вследствие того, что музыкальная эстетика романтизма отрицает эту ограниченность историзма, свойственного классическому эстетическому пониманию, она определенно выступает как «критика справа». В раннем романтизме диалектическая связь исторического и эстетического методов, к которой стремился Гегель, уже разлагается, а диалектика Гегеля подменяется одним из видов релятивистского эстетического скепсиса. Сущность его совершенно точно сформулировал Вакенродер: «Для него (бога. — Д. З.), — пишет он, — готический храм так же желанен, как храм греков, а яростный военный клич дикарей так же приятен, как искусные хоры и церковное пение...»⁸⁸. Вакенродер стремится принять этот релятивистский эклектизм как принцип «терпимости», вырастающий на базе истинной любви к искусству; по его мнению, невозможно сравнивать музыкальные стили различных эпох, каждая эпоха, каждая творческая индивидуальность видит и слышит мир по-своему, дискуссия о художественной ценности форм бессмысленна.

Насколько глубже, теоретичнее по сравнению с этим взглядом было понимание классической эстетики! У Вакенродера, вообще в раннем романтизме, а также в связанном с ним современном декадентстве исчезает принципиальное различие между эпохами подъема, расцвета и упадка, так как с этой точки зрения любое художественное направление якобы вырастает из некоторых иррациональных глубин выражения.

У Гегеля и вообще в классической эстетике, напротив, за различиями стиля скрываются «различные состояния мира», определяющие как само представление о мире у композитора, так и способ его художественного выражения. Если мы подвергнем критике ограниченность

музыкально-исторической позиции гегелевской «Эстетики», то мы можем выразить недовольство не основной концепцией, т. е. не представлением, связанным с неравномерностью развития, диалектикой абсолютного и относительного, но действительно отрицательными чертами, определенными идеалистической концепцией «конца искусства» и обусловленной этим оценкой направлений развития настоящего и будущего.

Выявление этого противоречия в музыкально-исторической сфере проливает новый свет на нерешенные проблемы гегелевской теории музыки. Ранее мы уже указали на то, что оценка сонатной формы Бетховена с эстетической точки зрения сомнительна также и у Гёте, так как она схватывает лишь «элементарное», вследствие этого Гёте оказывается не в состоянии понять содержание целостности композиции, несмотря на изумление бесконечной красотой деталей⁸⁹. С такой же неопределенностью мы сталкиваемся и тогда, когда читаем гегелевские объяснения внутренней формы, т. е. музыкальной конструкции. Мы могли бы вновь подчеркнуть уже сказанное: то, что Гегель понял сокровенную проблематику отвоевавшей себе самостоятельность инструментальной музыки, т. е. возможность того, что самостоятельность может обернуться отрицанием содержания и значения, является признаком силы, а не слабости гегелевской позиции. В этой связи мы соглашаемся с уже приведенными строками, но в ином смысле: «Более глубокий подход следует поэтому видеть в том, что в инструментальной музыке композитор уделяет равное внимание обеим сторонам — выражению сравнительно неопределенного содержания и музыкальной структуре»⁹⁰.

Но основной вопрос всякого музыкального порядка значения состоит в том, выражает ли композитор содержание в самой композиции, в процессе конструктивного созидания произведения. Разумеется, бесспорно, что тематический материал в музыке Бетховена имел относительно однозначное содержание. Это не в последнюю очередь объяснялось и тем, что завоевавшая автономию инструментальная музыка не может совершенно затухать перенесенный в текст и в сферу самой музыки и более или менее сохранивший свое первоначальное значение интонационный характер. В поздних произведе-

ниях Моцарта и особенно Бетховена сам тематический элемент лишь в незначительной степени передает важное значение, самовыражение произведения. Расшифровка рунической письменности музыкальной формы отныне неотделима от понимания аналитической и синтетической разработки тем и приобретающих все большее значение в семантическом плане конструктивных методов. Мы могли бы коснуться здесь частного вопроса учения о форме, который должен был стать центром обсуждения в музыкальной практике и теории XX века, — Формообразующей функции так называемой «разработки» сонаты. Визенгрунд-Адорно, исходя из установок учения о гармонии Шенберга, весьма поучительно анализирует судьбу традиционной «разработки». В начале XVIII в. она была лишь незначительной стороной, подчиненным моментом сонаты; значение формы еще не было связано с точно определенным содержанием тематического материала. У Бетховена дело обстоит уже по-другому. «Разработка» в качестве субъективной рефлексии темы, данная в соответствии с формой дальнейшего содержания темы, превращается в центр конструктивной формы и определяет содержание произведения благодаря новой драматической динамике»⁹¹. И действительно, Бетховен положил конец независимости «разработки» от темы. Конечно, это не означает никакого слияния, никакой «тотальной» разработки, которое Визенгрунд-Адорно обнаруживает в зрелых формах Шенберга. Значение тем произведения продолжает сохраняться в качестве круга значений, предполагая все же для адекватного восприятия произведения дешифровку самих конструктивных принципов, выявление самой сути скрытого в глубинных слоях структуры содержания значения.

Именно поэтому непосредственная задача композитора состоит не только в том, чтобы «уделять одинаковое внимание содержанию и конструкции», но в том, что он должен сконцентрировать свое внимание на создании структуры, имеющей огромное значение и выражающей коммуникативное содержание глубоким и всесторонним образом. Целостная и законченная структура не может выполнять в музыкальном творчестве никакой иной функции, кроме того, чтобы усиливать воздействие отдельных частей, сплавлять эти части друг с другом и

согласовывать их с данным содержанием. Это и есть специфический, во многих отношениях совершенно новый метод музыкальной типизации, причем тематический характер реализма и катарсическое воздействие музыкального изображения действительности и человека гарантируются не только более или менее условными «общезыковыми» формулами мелодии и ритмики, но прежде всего самым методом композиции, а именно способностью к комбинации, к формообразованиям, к вариациям, а также благодаря рационалистической обработке материала и развивающейся на основе этого новой форме, каждый элемент которой может быть выведен из чего-то единого, и т. д.

Действительно, выступление Бетховена на арене музыкальной истории ошеломляющим образом свидетельствует о том, что эстетическая герменевтика музыки все в меньшей мере может удовлетворяться перечислением вероятного или фактического круга значений «слов» так называемой музыкальной речи посредством традиционной характеристики темы и лада, так как единство содержания и формы не может быть достигнуто иначе, чем в единой структуре, обладающей эстетической ценностью и продуцирующей мир человека, т. к. она является действительно человеческой. Все большее значение понятий в широком смысле «разработки», новые взаимосвязи темы и оформленной переработки, без сомнения, создают новые возможности для дальнейшего развития музыкального учения об аффектах. Мы уже видели, что Гегель предпринял этот шаг в очень важной области: в его понятии «каденцированного междометия» достигает своей высшей точки то величайшее теоретическое усилие немецкой классики, в котором должна быть преодолена метафизическая ограниченность учения об аффектах, характеризующая эстетический словарь, а именно слишком жесткая связь изолированных элементов и изолированных аффектов. Но несмотря на это, Гегеля можно обвинить в попытке дать окончательное решение вопроса. Не может быть простой случайностью то, что он некритично включил в свое толкование музыки характеристику тональности, предполагающую однозначную непосредственную связь между ладом и конкретным чувством, которая была развита в так на-

зывается высоким барокко и получила систематическое изложение в Просвещении.

Еще в меньшей мере случайностью является то, что его герменевтика остановилась перед дифференцированным учением о значении музыкальной структуры и — как мы уже видели — терминологически и по существу склонялась к тому, чтобы понять отношение содержания и структуры как простое сосуществование. Без сомнения, как Гёте, так и Гегель не смогли понять новые принципы формообразования, вышедшие за рамки моцартовской композиции в их истинной сущности и противоречивости, ни в бетховенской классической форме, ни в веберовском романтизме. Гегель сам неоднократно указывал на источник своих ошибок: в искусстве он считал себя дилетантом и полагал, что недостаточно компетентен в художественной оценке. Но это лишь поверхностный ответ на главный вопрос, принимающий теперь более сложную форму: можно ли вообще отделить друг от друга эстетическое наслаждение и познание в искусстве? Какое новое культурное разделение труда открывается нам здесь? Эта более глубокая постановка вопроса уже присуща Гегелю, он понимает, что самостоятельность инструментальной музыки не может не оказать влияния на ранее упомянутое эстетическое требование общепонятности музыкального произведения.

Различие между «дилетантом» и «знатоком» он характеризует так: «Дилетант любит в музыке преимущественно понятное выражение чувств и представлений, материал, содержание, и потому он обращается главным образом к сопровождающей музыке. Напротив, знаток, которому доступны внутренние музыкальные соотношения звуков и инструментов, любит в инструментальной музыке художественную разработку гармонии, мелодических переплетений и сменяющихся форм. Он полностью наполнен самой музыкой...»⁹². Эта поляризация гораздо более существенна, чем известное с давних пор разделение творческой активности и получающей наслаждение восприимчивости: Гегель ясно видит, что здесь друг от друга отделяются понимание музыки и эстетическая оценка. На одной стороне выступают техницизм и формализм «круга специалистов»; знаток «стремится лишь сравнить услышанное с известными ему правилами и законами, чтобы в совершенстве

оценить достигнутое и наслаждаться им. Правда, творческая гениальность часто может привести в смущение даже знатока, не привыкшего к тому или иному развитию, переходам и т. п.»⁹³. На другой стороне — «такая совершенная наполненность музыкой редко удовлетворяет простого любителя, и им тотчас же овладевает желание наполнить чем-то это как бы беспредметное желание в звуках, обрести духовные точки опоры для этого развития, вообще найти более определенные представления и более конкретное содержание для всего того, что звучит у него в душе. В этой связи музыка становится для него символической, но в своей попытке ухватить ее смысл он стоит перед неуловимой и мудреной задачей, которая не всегда поддается расшифровке»⁹⁴.

Эти строки можно назвать пророческими. Гегель с необычайной для своего времени прозорливостью предугадал кризис дальнейшего развития буржуазной музыки и теории музыки, а именно то раздвоение, которое начинается с отделения «абсолютной музыки» от «программной» и, по-видимому, достигает своей кульминационной точки в музыкальном творчестве наших дней. Но он оказался не способен теоретически понять и обобщить его в бетховенском смысле, поскольку в его время это раздвоение только намечалось. Поэтому волей-неволей он исключает путь, единственно возможный для решения музыкальной проблемы формы. После гениального старта он попал в плен мнимой альтернативы формы и содержания, темы и структуры, текстуального значения содержания и автономной культуры формы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20, с. 17.

² И. Кант. Критика способности суждения. Соч. в 6-ти томах, т. V, с. 347.

³ Там же.

⁴ Слово «соразмеренный строй» в соответствии с терминологией «Критики способности суждения» можно понимать как «настройку» в смысле — «натяжение струны».

⁵ Кант. Собр. соч., т. V, с. 347.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Следует все же отметить, что Пауль Моос не без основания ставит под сомнение аутентичность текста Шубарга; вполне воз-

можно, что обсуждавшиеся едва ли не со времен Канта объяснения были прибавлены к тексту только благодаря сыну Шубарта, благодаря первоначальной рукописи, изданной в 1806 г. Людвигом Шубартом. Ср.: Моос. *Философия музыки от Канта к Эдуарду Гартману*. Второе дополненное издание. Штутгарт — Берлин — Лейпциг, 1922, с. 605.

¹⁰ Там же, с. 343.

¹¹ Там же, с. 344.

¹² Herder: *Kalligone. Sämtliche Werke*. Hrsg. von B. Supan. Berlin, 1877—1909, Bd. 22, S. 187—188.

¹³ В этой книге, с. 141—142.

¹⁴ Гегель. *Эстетика*, т. 3, с. 283.

¹⁵ Там же, с. 279.

¹⁶ Там же, с. 289.

¹⁷ Ср.: П. Моос. *Цит. работа*, с. 47.

¹⁸ Herder: *Kalligone. A. a. O.*, Bd. 22. S. 180.

¹⁹ Vgl. Johannes Mittenzwei: *Das Musikalische in der Literatur*. Halle (Saale), 1962, S. 189.

²⁰ Goethe an A. Schöpke am 16. Februar 1818. *Werke* (Sophien — Ausgabe). IV. Abteilung. Bd. 29. S. 53—54.

²¹ В обсуждаемой связи важнейшие документы: письмо Гёте к Цельтеру от 20 апр. 1808, ответ Цельтера; Начато 6 апреля 1808, продолжено 12 мая, ответ Гёте от 22 июня 1808.

²² Там же, с. 198.

²³ Там же, с. 206—207.

²⁴ Georg Lukacs: *Das ästhetische Problem des Besonderen in der Aufklärung und bei Goethe*. In: *Festeschrift. Ernst Bloch zum 70 Geburtstag*. Berlin, 1955, S. 213 f.

²⁵ Zitirt von Moser, A. a. O., S. 60.

²⁶ Zitirt von Mittenzwei, A. a. O., S. 190.

²⁷ Zitirt von Moser, A. a. O., S. 35.

²⁸ Vgl. Mittenzwei, S. 522.

²⁹ Там же, с. 517.

³⁰ Переписка Гёте с Цельтером.

³¹ Гегель. *Эстетика*, т. 3, с. 290.

³² Там же.

³³ Там же. Ср.: Heinz Heimsoeth: *Hegels, Philosophie der Musik*. Hegel — Studien. Bd. II. Bonn, 1963, S. 161—201.

³⁴ Маркус смог в форме каденцирования междометий и вообще в концепции, отрицающей свободное от опосредствования представление страстей, с самого начала угадать возрождение аристократического классицизма у противостоящих энциклопедистам Лагарпа и Мармонтеля. О гегелевском понимании оперной драматургии мы позже будем говорить очень подробно. Мы могли бы опровергнуть аргументацию Маркуса лишь одним вопросом: как могло получиться, что гегелевская «аристократическая реакция» возвела на самую высокую ступень драматической музыки именно оперную форму Моцарта?

³⁵ Гегель. *Эстетика*, т. 3, с. 296.

³⁶ Шеллинг. *Философия искусства*. М., 1966, с. 342.

³⁷ Friedrich Schlegel *Prosaische Jugendschriften*. Bd. I. Wien, 1882, S. 296.

³⁸ Гегель. *Эстетика*, т. 3, с. 300.

³⁹ Там же, с. 313.

⁴⁰ Там же, с. 279.

⁴¹ Там же, с. 299.

⁴² Гегель. Соч., т. IV, с. 401.

⁴³ Гегель. Эстетика, т. 3, с. 295.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Смотри известную формулировку «Писем об эстетическом воспитании человека»: «Наиболее высокая и благородная музыка должна стать образом и действовать на нас со спокойной силою произведения античной древности». — Шиллер. Статьи по эстетике. Гослитиздат, 1950, с. 357.

⁴⁶ Гегель. Эстетика, т. 3, с. 333. Доказательство нашего предположения затрудняется тем обстоятельством, что изучение Гегеля до сих пор не может удовлетворительно объяснить время возникновения отдельных моментов лекций по эстетике. В 1817 и в 1819 гг. в Гейдельберге и в 1820—1821, 1823, 1826 и 1828—1829 гг. в Берлине Гегель прочел лекции по эстетике; Готто, издатель этих лекций, объединил материал отдельных семестров в целях унификации и для более легкого их усвоения. Георг Лукач, опираясь на замечания Готто, по праву предполагает, что в создании этого цикла их решающим поворотом был 1820 г. Но это оставляет открытым вопрос о том, когда Гегель впервые познакомился с искусством Баха и Палестрины. Кое-что мы узнаем из письма Гегеля к Крейцеру от 29 июля 1825 г. Там он хвалит появившееся незадолго перед тем сочинение Тибаута «О чистоте музыки» с уверенностью мыслителя, которому из прочитанной книги совершенно ясно музыкальное значение Палестрины. Можно было бы также предположить, что в воссоздании образа Палестрины у Гегеля определенную роль сыграл также Рейхардт. Со времени выхода в свет монографии Залмана стало известно, что Рейхардт во многих отношениях опередил и подготовил новооткрытие Палестрины в Германии.

⁴⁷ Гегель. Эстетика, т. 3, с. 316.

⁴⁸ Там же, с. 317.

⁴⁹ Там же, с. 278.

⁵⁰ Там же, с. 283.

⁵¹ Для любой вокальной композиции Гегель применяет не очень удачно выбранное слово «сопровождение» (*Begleitmusik*), так как музыка здесь связана с каким-либо текстом.

⁵² Гегель. Эстетика, т. 3, с. 338.

⁵³ Zitiert von Theodor Frimmel: Beethoven — Handbuch. Bd. I. Leipzig, 1926.

⁵⁴ Ernst Fischer: Von der Notwendigkeit der Kunst. Dresden, o. J., S. 147.

⁵⁵ Гегель. Эстетика, т. 3, с. 325.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Vgl. Mittenzwei: A. o. O., S. 532.

⁵⁸ Christian Gottfried Über Charakterdarstellung in der Musik. Horen. Jahrgang, 1795. S. 67—118. Новая публикация Köfner Studie в дополнение к монографии Вольфганга Зейферта.

⁵⁹ Гегель. Эстетика. т. 3, стр. 316.

⁶⁰ Там же, т. 3, с. 332.

⁶³ Там же, т. 3, с. 328.

⁶⁴ Там же, с. 329.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же, с. 330.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Briefe von und an Hegel. A.o.O., S. 53—72. Мы могли бы в качестве выбранного примера процитировать высказывание Гегеля о Россини: «...это не музыка, как таковая, но пение для себя, для всего; музыка, имеющая значение для себя, может быть проиграна на скрипке, на рояле и т. д., но музыка Россини имеет смысл, только будучи пропета» (S. 64). Этот энтузиазм мы обнаруживаем и в характеристике итальянского способа пения в одном из писем из Вены, датированном 4. XI. 1824 г.: «У итальянцев (в отличие от уничтожающих страсти «писка, крика и шепота», что, по Гегелю, характеризует немецких певцов «французской лирической оперы Обера»), в то же время это — бесстрастное звучание, и чистый металл в голосе зажигает с первого момента и на протяжении всего пения; первый звук — это свобода и страсть, он пропевадается свободно, душевно и священно! Этот божественный восторг льется из мелодического потока, который освещает, пронизывает все и освобождает любую ситуацию» (S. 71).

⁶⁹ В этой связи можно было бы использовать лишь анализ Бальзака, который в ряде романов раскрыл культурно-исторические и общественные основы музыки Россини, его связь с трагической разорванностью искусства буржуазной эпохи (Гамбара, Массимиλλα Дони). Так как анализ Бальзака выходит далеко за рамки эстетической проблематики классической эпохи, мы можем пользоваться им только при разборе романтического понимания музыки.

⁷⁰ Шиллер. Собрание сочинений, т. VII. Госполитиздат, 1950, с. 688—690. Шиллер развивает эту мысль в своем письме от 26 января 1789 года.

⁷¹ Еще Сент-Эвремон отрицал оперу, называя ее демифологизированным атеистическим образом мира и классицистским пониманием искусства; его объяснения с богатой «чудесными» элементами фантастикой и структурной гетерогенностью гораздо ближе к антично-мифологической трагедии, чем к современной драме корнелевско-мольеровского типа; в опере объединяются поэты и музыканты, чтобы ценой огромных усилий создать плохое произведение (Сент-Эвремон. *Dissertation sur l'opéra*. Paris, 1678). Такие выдающиеся личности того времени, как Перро и Фонтенель, напротив, видели в формальной законченности нового типа, в «чудесных» элементах терпимой в опере фантастики доказательство более высокого уровня развития буржуазного искусства по сравнению с античностью. По мнению Фонтенеля, эпоха утверждает «новое», и это доказывает, что опера — более высокая форма по сравнению с античной трагедией.

⁷³ Гегель. Эстетика, т. 3, с. 323.

⁷⁴ Там же, с. 323.

⁷⁵ Там же, с. 308.

⁷⁶ Там же, т. 1, с. 167—168

⁷⁷ «Ибо на известных ступенях художественного сознания и воплощения неверная и карикатурная передача природных форм не является неискусностью, обусловленной отсутствием технических средств, а представляет собой намеренное изменение, которого требует содержание сознания. Таким образом, существует несовершенное искусство, которое в техническом и прочем отношениях может быть вполне законченным, но которое при сопоставлении с поня-

тием искусства и с идеалом представляется неудовлетворительным». (Гегель. Эстетика, т. 1, с. 80).

⁷⁸ Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. A.a.O., Bd. II. S. 305. Выявляющий особенности эстетической формы, Гёте уже в своем письме от 30 октября 1808 г. говорит, что «добрых полдюжины юных поэтических талантов приводят меня в отчаяние»; у Арнима Брентано, Оленшлегера все «непрерывно движется к бесформенному и лишенному характера». Отсюда просьба к Цельтеру: «Если будет случай, милый друг, охарактеризуйте заблуждения музыкальной молодежи несколькими чертами» (A.a.O., Bd. I. S. 221.). Ответ Цельтера от 12 ноября 1808 г. усиливает эту догадку Гёте, согласно которой и в музыке также перестают обращать внимание на эстетические требования, связанные со спецификой формы и характера, хотя, по мнению Цельтера, это требование в музыке, возможно, не имеет такого большого значения, как в сфере изобразительного искусства или поэзии (ebd., S. 226). Ср. с объяснениями Гёте в 1826 г. по поводу выраженной в музыке Вебера напыщенности: «Такие мягкие, сентиментальные звуки удручают меня; для того чтобы собраться с силами и сосредоточиться, мне нужны более сильные, свежие звуки...» (Zitiert von Mittenzwei, A.a.O., S. 184.)

⁷⁹ Кернер к Шиллеру от 19 июня 1803 г.

⁸⁰ Гегелевское представление движется здесь в унисон с представлением Гёте, который 30 декабря 1797 г. писал Шиллеру о веймарской постановке «Дон-Жуана» следующее: «Надежды, которые Вы возлагали на оперу, Вы могли бы счесть осуществленными в самой высокой степени в «Дон-Жуане»; но эта вещь все же стоит совершенно особняком, и перспектива чего-либо подобного из-за смерти Моцарта утрачена».

⁸¹ Ср.: Гегель. Эстетика, т. 3, с. 317. К этому еще один характерный пример: «Поэтому смелые музыкальные произведения не довольствуются одними консонансами, а переходят к противоположностям и выявляют редчайшие противоречия и диссонансы. Они обнаруживают свою силу тем, что выявляют все могучие возможности гармонии, будучи уверены в своей способности укротить ее столкновения и достигнуть умиротворяющей победы мелодического успокоения».

⁸² Известные строки Гёте прямо указывают на эту концентрированность: «сосредоточеннее, энергичнее, содержательнее я еще не видел ни одного художника». (Гёте к своей жене Христиане от 19 июля 1812 г.)

⁸³ Мы имеем в виду встречу Бетховена и Гёте в Теплитце, в частности (почти ставшее легендой) противоположное поведение обоих художников во время прогулки при встрече с княжеской семьей. В бетховенской филологии, в частности, доказывают, что письмо Бетховена, в котором якобы сообщается об этой сцене, является изобретением Беттины фон Арним. Но все же, касаясь этой истории, — *se non è vero è ben trovato*.

⁸⁴ Гегель. Эстетика, т. 3, с. 331.

⁸⁵ Там же, с. 332.

⁸⁶ Там же, с. 482.

⁸⁷ Wilhelm Heinrich Wackenroder: Herzensergießungen ein es kunstliebenden Klosterbruders. Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. Potsdam, 1925. S. 57.

⁸⁹ Мозер пытается в этой связи интерпретировать представление Гёте о Бахе, по сути дела, неверно и несправедливо. Хотя Гёте и слышал в музыке Баха «вечную гармонию», как «она (согласуется) сама с собой до сотворения мира», из этого все же вовсе не следует, что эта музыка для Гёте была не более чем смутным хаосом. Гёте был очень далек от того, чтобы, как это предполагает Мозер, признавать иррационалистическую музыку.

⁹⁰ Гегель. Эстетика, т. 3, с. 338.

⁹¹ Theodor Wiesengrund-Adorno: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a. M., 1958, S. 56 f.

⁹² Гегель. Эстетика, т. 3, с. 337. Следует отметить, что здесь, как и ранее, Гегель называет вокальную музыку «сопровождением».

⁹³ Гегель. Эстетика, т. 3, с. 337.

⁹⁴ Там же.

ДЕНЕШ ЗОЛТАИ

ЭТОС И АФФЕКТ

История
философской музыкальной эстетики
от зарождения до Гегеля

ИБ № 2547

Редактор *В. А. Костин*

Художник *А. В. Алексеев*

Художественный редактор *В. А. Пузанков*

Технические редакторы *Т. Н. Соколова, О. Н. Черкасова*

Корректор *Г. Н. Ивѣнова*

Сдано в набор 2.08.76. Подписано в печать 2.09.77.

Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1.

Усл. печ. л. 19,74. Уч.-изд. л. 20,35.

Тираж 9000 экз. Заказ № 392. Цена 1 руб. 70 коп.

Изд. № 19582.

Издательство «Прогресс» Государственного комитета
Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.

Москва, 119021, Зубовский бульвар, 21

Ордена Трудового Красного Знамени

Ленинградская типография № 2

имени Евгении Соколовой Союзполиграфпрома

при Государственном комитете Совета Министров СССР

по делам издательств, полиграфии и книжной торговли

198052, Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29

Издательство «Прогресс»

ВЫХОДИТ В СВЕТ

МАРИЯ КАЛЛАС. Сборник. Пер. с разн. яз.

Сборник посвящен жизни и творчеству выдающейся оперной певицы XX века М. Каллас.

Вокальный феномен и выдающийся актерский талант Марии Каллас, ее невероятно обширный репертуар подробно анализируются в статьях ведущего итальянского музыкального критика Теодоро Челли, дирижера театра Ла Скала Гавадзени, в материалах «дебатов о Каллас» с участием Лукино Висконти и других. Автором большого раздела в книге является биограф Марии Каллас Стелиос Галатопулос, освещающий основные этапы творческого пути певицы и приводящий полный перечень исполненных ею партий. Сборник завершается интервью с Марией Каллас, в котором она излагает свои взгляды на развитие оперного искусства, рассказывает о своих принципах работы над ролью.

Книга снабжена богатым иллюстративным материалом и подробным комментарием.

Издательство «Прогресс»

ВЫХОДИТ В СВЕТ

МАРИНЕЛЬО Х. Творчество и революция. Сборник,
Пер. с исп.

Имя видного кубинского критика, писателя и общественного деятеля Хуана Маринельо хорошо известно советскому читателю по ранее переведенным в нашей стране его работам «Беседа с нашими художниками-абстракционистами» (1964); «Хосе Марти — испано-американский писатель» (1964) и «Современники» (1968). Настоящий сборник включает статьи Х. Маринельо последних лет по вопросам эстетики, литературы и искусства.

Весьма актуально общетеоретическое содержание таких работ, как «Ленин и художественное творчество», «О нашей литературной критике» и др. Наряду с отдельными эссе, посвященными поэзии Хосе Марти, Рубена Дарио, прозе Анибала Понсе, читатель найдет статьи, освещающие настоящее и прошлое латиноамериканской литературы, искусства, культуры.

Книга содержит обширный интересный информационный материал, ее отличает полемическая заостренность, публицистический пафос, живой и выразительный язык.

Издательство «Прогресс»

ВЫХОДИТ В СВЕТ

КУЧИНЬСКАЯ А. Прекрасное: миф и действительность. Пер. с польск.

Книга известного польского эстетика Алиции Кучиньской посвящена анализу «прекрасного» — одной из центральных эстетических категорий. Это исследование обращено к жизни, к практике строительства нового мира. Книга включает разделы: «Прекрасное и эстетика», «Прекрасное и искусство», «Прекрасное и человек», «Прекрасное и природа», «Общественная ценность прекрасного». В свете диалектики истории развенчивается идеологический миф о «разрушении» прекрасного в современном мире: происходит не падение его ценности вообще, а лишь закономерное отрицание буржуазных идеалов красоты.

Издательство «Прогресс»

ВЫХОДИТ В СВЕТ

КАН А. Радости и печали. Размышления Пабло Казальса, поведенные им Альберту Кану. Пер. с англ.

Альберт Кан — виднейший американский литератор и публицист, хорошо известный советскому читателю. Настоящая книга — увлекательный рассказ о жизни и творчестве одного из выдающихся музыкальных деятелей XX века, виолончелиста и композитора Пабло Казальса.

В книге прослеживается становление Казальса, человека и музыканта, освещаются его связи с музыкальной культурой XX века. Автор знакомит читателя с выдающимися исполнителями — современниками Пабло Казальса: пианистами, скрипачами, виолончелистами, дирижерами.

Книга Альберта Кана написана в живой повествовательной манере, богато иллюстрирована.

