



Иммануил Кант о музыке: парадоксы эстетического рационализма

Татьяна Павловна Разбеглова

Гуманитарно-педагогическая академия (филиал Крымского Федерального университета имени В. И. Вернадского), г. Ялта, Россия,
philosophy_kqu@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7997-0277>



Аннотация. Предметом настоящей статьи является исследование оснований противоречивости кантовских суждений о музыкальном искусстве. Эстетика И. Канта представляет собой строгую и стройную систему анализа эстетического сознания. Она имела широкий резонанс в последующей истории эстетической мысли. Величие кантовской философской системы и, в частности, эстетической, не позволяет отказаться от нее на основании заключенных в ней противоречий. Эти противоречия требуют своего осмысления. Канта неоднократно упрекали в формализме суждений с точки зрения художественной практики. Однако не столько критика, сколько прямая апологетика кантовских суждений у его последователей вела к эстетическому формализму, будучи следствием переноса рациональности мышления на сам объект — искусство.

Оценка музыки Кантом, являясь составной частью его эстетической теории, отличается скупостью и формализмом. Это составляет контраст с возрастающей на рубеже XVIII и XIX веков значимостью музыкального искусства в культуре, с одной стороны, и пространностью его характеристик, данных другим искусствам, с другой. Хотя признание значимости музыки как эстетического объекта нашло проявление в кантовской классификации искусств.

По мнению автора статьи, противоречивость вызвана не только традиционным разрывом между эстетическим объектом и суждением о нем, но и сознательным отстранением философа от современной ему музыкальной практики и, шире, от иррациональной сущности музыки, которая неявно ощущалась философом. Отказ Канта от чувственно-эмоционального восприятия музыки в пользу рационального ее осмысления обозначил одну из важных эстетических проблем для ее будущего разрешения. Вопрос о том, можно ли воспринимать музыку как искусство непонятное с помощью рационального мышления, выявившийся в противоречиях кантовской эстетики, не только не потерял своей актуальности, но и составил основу современных трансформаций музыкального искусства в сторону выраженного интеллектуализма.

Выявление сущности и оснований указанных противоречий позволит переосмыслить обвинения Канта в формализме, выдвинутые его последователями и критиками.

Ключевые слова: Кант, музыка, музыкальная эстетика, классификация искусств, рационализм, аффект, изящное искусство

Для цитирования: Разбеглова Т. П. Иммануил Кант о музыке: парадоксы эстетического рационализма [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыковедения / Contemporary Musicology. 2021. № 4. С. 79–94. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-079-094>

Musicology in Relation to Other Humanities

Original article

Immanuel Kant on Music: Paradoxes of Aesthetic Rationalism

Tatyana P. Razbeglova

Humanities and Education Sciences Academy (branch of V. I. Vernadsky Crimean Federal University), Yalta, Russia,
philosophy_kqu@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7997-0277>

Abstract. The article explores the reasons behind the inconsistency of Kant's perspective on the art of music. Kant's aesthetics is a strict and harmonious system underpinning the analysis of aesthetic consciousness. His views produced a huge impact on the subsequent development of aesthetic thought. Despite certain contradictions, the Kantian philosophical system and, in particular, his aesthetic views are of timeless value. In this respect, it is paramount to explore these contradictions and understand their role in the Kantian philosophy. Kant was repeatedly reproached for his formal approach to aesthetics that disregards artistic practice. However, it was not criticism but, rather, direct apologetics of Kant's philosophical vision promoted among his followers that led to aesthetic formalism. In other words, the rationality of thinking was transferred on the very object of exploration—the art.

Kant's comments on music, as an integral part of his aesthetic theory, are formal and sparing. They contrast with a growing role of music in the cultural landscape at the turn of the 18th and 19th centuries and the scope of Kant's commentary given to other arts. Nonetheless, the aesthetic value of music was still recognised as music was listed in Kant's classification of arts.

Our research has concluded that the reasons behind Kant's inconsistencies are not limited to the well-known gap between the aesthetic object and the judgment about it. Another reason is his conscious detachment from contemporary musical practice, and, more broadly, from the irrational essence of music which he implicitly felt. Kant's rejection of sensory and emotional perception of music in favor of its rational interpretation identified one of the key issues for the future research agenda in aesthetics. The question of whether it is possible to perceive music as a non-conceptual art with the help of rational thinking alone emerged from the contradictions of Kant's aesthetic. This issue has not lost its relevance. In fact, it has created the basis for modern transformations of musical art towards pronounced intellectualism.

The identification of the essence and grounds for Kant's contradictions will allow to fend off accusations of formalism put forward by his followers and critics.

Keywords: Kant, music, musical aesthetics, classification of arts, rationalism, affect, fine art

For citation: Razbeglova T. P. Immanuel Kant on Music: Paradoxes of Aesthetic Rationalism [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykovaniya / Contemporary Musicology*, 2021, no. 4, pp. 79–94. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-079-094>

Эстетика Иммануила Канта – фундаментальное философское исследование основ художественной деятельности. Породив целую плеяду апологетов и противников, третья «Критика» осталась непоколебимой значительной вехой сложного пути развития мировой эстетической мысли. В «Критике способности суждения» («*Kritik der Urteilskraft*», 1790) Кант с истинно немецкой обстоятельностью создал рациональную систему, ставшую предметом для попыток последующего ее преодоления и развития, своего рода стартом для начавшегося в XIX веке интенсивного осмысления искусства, и особенно музыки, в Германии.

Выдающееся значение кантовской эстетики заключается, как известно, в том, что в ней впервые был осуществлен собственно философский анализ сферы эстетического, спроецированный на искусство. Однако при всей монументальной строгости и глубине кантовской философской системы, те ее разделы, которые посвящены характеристике искусств, особенно музыке, на первый взгляд поражают поверхностностью взгляда.

Высказывания Канта о музыке в его трудах занимают весьма скромное место и вызваны они, главным образом, логикой развития его философской системы, а не потребностью обсудить эстетические

проблемы современной музыкальной практики. Скупость его анализа и формальный подход к этому виду искусства составляет разительный контраст с тем широким полем теорий и оценок, которые получила музыка в европейской культуре, и с самой масштабностью музыкальной практики его времени.

Известно, что Кант не только плохо знал музыку, но и, по свидетельству его современников, испытывал эмоциональное неудовольствие при ее восприятии, имея, по всей вероятности, индивидуальный, весьма специфический вкус. Интересные сведения о жизни и особенностях частной жизни Канта оставил его ученик, личный секретарь и близкий друг Эрегот Андреас Кристоф Васянский [2]. По его воспоминаниям, концерты Кант посещал редко и впоследствии вовсе отказался от них, ссылаясь на полученные «отвратительные впечатления»¹. Лирической музыке, называемой им «ноющей», Кант предпочитал громкую, энергично-маршеобразную [11, 75]. По воспоминаниям Васянского, когда мимо проходили маршем караульные части, Кант открывал настежь двери комнаты и слушал с вниманием и удовольствием. Герман Гюттлер, исследовавший музыкальную жизнь Кенигсберга и пытавшийся выявить возможные впечатления Канта в этой сфере, приходит к выводу о музыкальной невосприимчивости философа [там же]. обстоятельное описание культурной жизни Кенигсберга в XVIII веке было предпринято в работах Ирины Сергеевны Кузнецовой, составившей панораму возможного музыкального опыта Канта. Упоминается также и о его дружбе с Иоганном Фридрихом Райхардом – талантливым композитором и исполнителем [6, 230–231].

Открывшаяся в результате этих исследований светская сторона жизни философа выявляет в его характере затаенную человечность и

¹ Здесь и далее ссылки на воспоминания современников даны по вступительной статье Ал.В. Михайлова к разделу «Иммануил Кант» Антологии «Музыкальная эстетика Германии XIX века» [11].

обходительность, исключают открытое выражение чувств. Его глубокая преданность своей научной деятельности, требовавшая постоянного и неизменного жизненного распорядка, побудила к сознательному ограничению чувственно-эмоциональных аспектов жизни. Не будет преувеличением также предположение о том, что неуклонно разворачивавшаяся в преддверии эпохи Романтизма чувственная, дионисийская сущность музыкального искусства в некотором роде пугала философа, грозя поколебать строгие устои его рационального мышления. Возможно, что именно душевная скромность, а не только бытовые перипетии², заставила Канта привести такой странный довод в пользу низкого эстетического значения музыки, как ее «неучтливость», поскольку «она... распространяет свое влияние *дальше, чем требуется* (на соседей), и таким образом как бы навязывает себя...» [5, 348] (курсив мой. – Т.Р.).

Суждения Канта о музыке не отличаются цельностью и аналитической последовательностью. В основном они изложены в том разделе третьей «Критики», который посвящен характеристике изящных искусств, отчасти рассматриваются и в ряду общих проблем эстетики. Совершенно очевидно, что Кант не намеревался предпринимать сколько-нибудь глубокий анализ искусств (музыка в данном случае – не исключение). Как отмечает Валентин Фердинадович Асмус, Кант подчеркивал, что ставит своей целью преимущественно классификацию; она не была задумана им заранее и была лишь попыткой применить найденные эстетические принципы к систематизации искусств [1, 511]. То есть, некоторый схематизм подхода был предопределен.

² В статье И.С. Кузнецовой упоминается следующий факт биографии философа: «Когда Кант приобрел, наконец, собственный дом, то оказалось, что за садом находится городская тюрьма. Летом открывали окна и оттуда доносились церковные песнопения, которыми, по мнению философа, арестанты демонстрировали свое исправление... Философ добился, чтобы эти музыкальные номера прекратились» [6, 236].

Прежде чем рассмотреть кантовское понимание музыки, необходимо принять во внимание тот факт, что «Критика способностей суждения» – необходимое звено общей философской системы Канта, а значит, главной своей целью имеет исследование познавательной способности субъекта. Анализ способности суждения призван был привести к полноте и ясности всю систему возможностей человеческого познания. В этом смысле способность суждения занимает срединное положение между метафизической сферой идей разума и законодательной сферой понятий рассудка, обеспечивая их связь и единство, как между собой, так и с эмпирическим миром явлений. Она представит, в первую очередь, как телеологическая, то есть способность суждения о целесообразности вообще, в рамках которой «критика вкуса» являет собой относительно самостоятельную, специфическую область.

Это существенное уточнение требует, прежде всего, разграничить сферы приложения кантовских характеристик, что позволит избежать ряда противоречий, встававших перед самим философом. Речь идет о следующем. Если отправной точкой и целью размышлений Канта было не само искусство, а анализ субъективной способности эстетического восприятия, то рассмотрение искусства (в том числе, музыкального) производится Кантом лишь в аспекте его данности для формирования эстетического суждения субъекта. Раскрыть полноту имманентной сущности искусства в его задачи не входило. Это значит, что выделенные Кантом закономерности эстетической способности суждения субъекта в отношении музыки не следует отождествлять с характеристикой объективных свойств самого предмета.

Например, возьмем чувство удовольствия, наслаждения как один из основных элементов в кантовской характеристике музыки. Если вывести его за пределы субъективной сферы, где оно выступает в качестве основы способности суждения, как выражение принципа це-

лесообразности, и распространить его в той же полноте на объект – музыку, то тут же обнаружится противоречие: согласно Канту, в некоторых случаях этот вид искусства может и не доставлять удовольствие (в случае частого повторения, навязанного восприятия и т.д.) и, тем не менее, остается самим собой.

В недооценке важности этого разграничения, на наш взгляд, заключалась причина последующих расхождений в оценке кантовских высказываний о музыке. Пылкую полемику с идеями Канта ведет Иоганн Готфрид Гердер в эстетическом трактате «Каллигона» [4]. Формалистическому, с его точки зрения, подходу Канта он противопоставляет свое понимание музыки как смыслового искусства на всех ступенях ее становления – от природного ее состояния до выражения сущности человека и бытия в целом. Противоположную позицию, направленную на популяризацию идей Канта, занимает Вильгельм Траугот Круг³: упрощая теоретические рассуждения Канта, он проецирует их на музыкальную практику, сводя тем самым значение музыки к простой сентиментальности и незамысловатости. Однако ни тот, ни другой, по сути, не приняли во внимание чисто теоретическую, рациональную отвлеченность рассуждений Канта. Музыка как объект анализа и как художественная практика оказались разорванными в сознании самого философа, что стало одним из источников и его собственных противоречий.

Это свойство эстетических положений Канта неоднократно становилось предметом исследования. Александр Владимирович Кучеренко [4] рассматривает внутреннюю противоречивость самих кантовских категорий, в частности, эстетическое суждение вкуса, в котором объединены рациональный и эмоциональный компоненты. Лариса Вячеславовна Никитина [10] склонна связывать такое качество сужде-

³ См.: *Krug W.T. System der theoretischen Philosophie. 3. Theil. Geschmackslehre oder Aesthetik. 2 Abth. W. 1818. Перевод Ал. В. Михайлова [9, 94–101].*

ний философа с эволюцией его представлений. На наш взгляд, немаловажную роль сыграла занятая Кантом позиция намеренного (или ненамеренного) отделения суждения от его объекта, отрыв рационального высказывания от эмоционального восприятия, замыкание суждений в рамках собственной внутренней рациональности. Созданная Кантом стройная мыслительная конструкция «не совпала» с анализируемым им искусством ни в содержательном, ни в концептуальном смысле.

Остановимся на основных положениях интерпретации музыки Кантом.

1. Согласно классификации Канта, музыка принадлежит к изящным искусствам. Она направлена на получение чувства удовольствия, но при этом «содействует культуре способностей души», поскольку «для изящного искусства требуются воображение, рассудок, дух и вкус» [5, 337].

2. Музыка рассматривается как искусство игры ощущений, основанной на впечатлении внешних чувств. С этим связан ряд положений, которые определяют для Канта место музыки не только в системе искусств, но и духовном мире человека, и даже в культуре в целом. Во-первых, музыка должна оцениваться прежде всего с точки зрения формы, поскольку она и есть суть «форма сочетания этих ощущений» [там же, 347]. Во-вторых, этот вид искусства, говоря языком ощущений, может обходиться вовсе без понятий, а, следовательно, по словам Канта, «ничего не оставляет для размышления» [там же]. Не будучи, таким образом, прямо связанной ни с понятиями рассудка, ни с идеями разума, музыка занимает самое низкое место в системе искусств. Воздействие ее преходяще, частая повторяемость вносит скуку, коммуникативная способность чрезмерно велика,

вплоть до «неучтивости», способной превратить человека в слушателя поневоле.

3. Воздействие музыки как языка ощущений Кант связывает с аффективностью звука как такового: звук выражает аффект говорящего и в свою очередь возбуждает аффект в слушателе. Поскольку язык звуков, его «модуляция» (термин, который в широком смысле, принятом в XVIII веке, означает интонационную выразительность речи) есть «всеобщий, всем людям понятный язык ощущений», то музыка, таким образом, является языком аффектов, с помощью которых «по закону ассоциации» сообщает всем связанные с этим эстетические идеи [там же].

4. Эстетические идеи – это не понятия и не определенные мысли, они шире и обладают многозначностью. Вследствие этого музыкальная ткань (гармония и мелодия как форма сочетания ощущений, то есть звуков) должна выразить эстетическую идею связного целого – «неизреченного богатства мыслей», как преобладающий аффект в музыкальном произведении [там же].

5. Музыка принадлежит сфере прекрасного благодаря музыкальной форме. Звук возбуждает и трогает, но сам по себе не является прекрасным (если только не рассматривать его как форму, вызывающую ощущения). Истинным предметом чистого суждения вкуса в искусстве звуков служит композиция.

Приведенные тезисы передают суть кантовской характеристики музыкального искусства. Общий смысл ее сводится к следующему: музыка способна передавать чувства человека (аффекты) посредством слуховых ощущений, их многообразия и смены; игра ощущений рождает чувство удовольствия, наслаждения. В этом и состоит истинная ее сущность и назначение. Однако, поскольку звук не имеет конкретного смысла и не есть понятие, то музыка весьма далека как от теоретиче-

ской, так и от практической сфер разума. Поэтому, как заключает Кант, «по суду разума» музыка должна занимать последнее место среди всех искусств.

Ход мысли философа предстает логичным и последовательным. Однако при более детальном приближении к самому тексту работы оказывается, что все кантовские определения музыки полны неясностей и противоречий.

В первом же определении музыки в § 51 «О делении изящных искусств» Кант характеризует ее как «искусство изящной игры ощущений» (слуха). Вопрос, который стоит перед Кантом, звучит так: «Есть ли цвет или тон (звук) только приятные ощущения, или же они уже сами по себе суть прекрасная игра ощущений и как такая игра вызывают удовольствие от формы при эстетической оценке» [там же, 342]. Решение обозначенной дилеммы Кант ищет в области физических законов звука. Само восприятие звука ввиду его природной сложности предстает уже в виде процесса многих преобразований. Именно на этом основании музыка определяется Кантом как прекрасная игра ощущений либо как игра приятных ощущений.

Характерно, что философ на этом этапе не уточняет, какое из двух определений все же предпочтительнее, хотя и указывает границу между ними как между изящным и приятным искусством. Если признать музыку только приятным искусством, единственная цель которого давать удовольствие в ощущениях, то это равносильно утверждению полной ее бессодержательности, несвязанности с жизнью духа, отсутствию самозначимости. Если же отнести ее к изящным искусствам, то это явное возвышение, поскольку изящное искусство – искусство гения. Изящное искусство, кроме своей совершенной эстетической формы (в чем обнаруживается вкус), может содержать в себе еще и дух, то есть быть одухотворенным искусством.

Таким образом, в этом разделе, посвященном, казалось бы, именно характеристике музыки, Кант только ставит вопрос о ее сущности, но не говорит о ней как о самостоятельной, широкой сфере искусства (в традиционном понимании), подменяя ее то акустическими законами звука, то субъективными особенностями слуха.

Далее Кант возвращается к музыке в § 53 «Сравнение изящных искусств по их эстетической ценности». Здесь он видит свою задачу в том, чтобы проанализировать саму сферу ощущений, связанную с искусством звуков. Этот небольшой по объему раздел насыщен самыми разнородными и даже противоположными по смыслу высказываниями. Начинает его Кант с явного возвышения музыки как искусства, способного вызвать душевное волнение. В этом порыве естественного чувства Кант ставит ее выше поэзии, признавая, что «она волнует душу многообразнее и при всей мимолетности глубже» [там же, 347].

Признав чувственную природу музыки, ее способность, с одной стороны, выражать эмоции, а с другой – вызывать аналогичные чувства в слушателе, Кант сосредоточивает внимание на анализе воздействия звука на слух, оставив в стороне саму музыку. В этом «уходе» – проявление строгой логики мыслителя, соблюдение поставленных самому себе границ: отвлеченное, «очищенное» (в том числе и от самого объекта) эстетическое отношение обусловлены позицией разума, рациональности. Здесь Кант, опираясь на распространенную в эстетике XVII–XVIII веков теорию аффектов, воспроизводит некоторые ее положения. Представление об аффектах как о всеобщем языке ощущений, родственном речи по своей звуковой природе, но не обладающем понятийной формой, было завоеванием эстетики Просвещения, поставившей вопрос о содержательности музыки.

Ход мысли Канта в точности воспроизводит суть этой теории, хотя очень схематично и предельно обобщенно. Так же, как и другие

мыслители Просвещения, Кант исходит из установки, согласно которой музыка является особой, выражающей аффекты, речью. Ее эстетическое восприятие и оценка не сводится к расшифровке «герменевтического словаря» звуков, но предполагает адекватное постижение смысла целостной композиции. Это требование нашло проявление и в идее «ведущего аффекта», и в понимании композиции, художественной формы произведения как «истинного предмета чистого суждения вкуса» [там же, 228].

Кант вполне осознавал различие между эстетическим объектом и суждением о нем. Произведенная им попытка отделить музыку от субъективного эстетического суждения о ней проявляется, в частности, в чрезмерной рационализации свойств объекта. Философ часто апеллирует к природно-акустическим закономерностям музыки, как бы «пропуская» следующую ступень – огромное поле художественных воплощений и смыслов. Этот сознательный пробел создает иллюзию самостоятельности, самодостаточности субъективного эстетического суждения. Однако здесь и вскрывается противоречие, поскольку сами по себе «удары приводимого в колебательное движение воздуха», которые, якобы, «душа воспринимает... как правильную игру впечатлений путем рефлексии», не смогли бы вызвать ни «душевного волнения», ни «оживления души», ни наслаждения [там же, 348]. Сознательный разрыв с музыкальной практикой, кардинальная оторванность от нее не позволили Канту опереться даже на собственный музыкальный опыт, поскольку в реальном восприятии общность физико-акустических законов не могла дать ему основания предпочесть военные марши той кантате памяти философа Моисея Мендельсона, которая была названа им «ноющей»⁴.

⁴ Впечатлениями от прослушивания кантаты памяти Моисея Мендельсона (автор неизвестен) Кант поделился с Э.А.К. Васянским, который написал об этом в своих воспоминаниях. См.: [11, 75].

При чтении всего раздела создается впечатление, что в душе Канта боролись «живой» слушатель музыки и философствующий эстетик, сердце и ум, чувства и мысль. Если говорить об общей линии развития мысли, то необходимо констатировать, что живой эмоциональной душе пришлось уступить позиции трезвому философскому уму. Эта вынужденная уступка царствующему разуму для сохранения порядка не была такой уж легкой, и желание скрыть капитуляцию, скрыть во имя торжества разума даже сам факт борьбы, заставило, в конце концов, принять позу «недовольного» слушателя, разразиться «ворчанием» по поводу «невежливости» музыки, причиняющей неудобства и отвлекающей от мыслей [5, 348].

Итак, в позиции Канта непосредственно столкнулись просветительский реализм и лейбницева «неосознанный счет» души («...музыка чарует нас, хотя ее красота состоит только в соотношениях чисел и счете ударов и колебаний звучащих тел, повторяющихся через известные промежутки, счете, который мы не замечаем и который, однако, душа наша непрестанно совершает» [8, 412]). Первый ведет к утверждению содержательности музыки, выражающей с помощью языка аффектов «эстетические идеи». Второй замыкает сферу субъективности, помещая внутри нее эстетический смысл и оставляя музыке область природно-объективных закономерностей.

Колебание Канта между двумя столь противоположными направлениями в мышлении имеет существенное значение для общей характеристики им музыкального искусства. Это еще один источник противоречий в его оценке, причина того, что из всего текста кантовской эстетики так и осталось неясным, относится ли музыка к изящным искусствам (в которых «удовольствие есть также культура и располагает дух и идеям»), или она только приятное искусство («ничего не оставляющее для размышлений», «в большей степени наслажде-

ние, чем культура»). Хотя Кант в классификации рассматривает ее как изящное искусство, отдельные его высказывания по поводу музыки располагают как в пользу одного, так и в пользу другого суждения.

Если следовать логике самого философа, то следует признать, что, поскольку музыка «сообщает всем» посредством языка аффектов эстетические идеи, то она должна их содержать в себе. Более того, в пользу содержательности музыки Кант приводит ее способность «выразить эстетическую идею связного целого – неизреченного богатства мыслей – в соответствии с определенной темой, которая составляет преобладающий аффект в музыкальном произведении» [5, 347]. Понятое таким образом искусство выступает символом нравственно-добраго, то есть способного воплотить высший этический идеал.

С другой же стороны Кант резко сужает значение музыки, когда исходит из тезиса о ее непонятности. Отсутствие конкретных, мыслимых понятий отделяет ее от сфер рассудка и разума. Оперирова только ощущениями, музыка «ничего не оставляет для размышления» и, следовательно, она есть «в большей мере наслаждение, чем культура (порождаемая попутно игра мыслей есть лишь следствие как бы механической ассоциации)» [там же].

С этой точки зрения музыка предстает бессодержательным искусством, и даже пробуждаемые ею ассоциативные связи с понятиями относятся целиком к области субъективного опыта, рождаются лишь в результате восприятия и не являются ее «заслугой». Отсюда – самодевлеющее значение формы, которая при отсутствии смысла становится основным объектом эстетического суждения. Главное назначение такой музыки – получение наслаждения, «чистого» эстетического удовольствия.

Это заключение о сущности музыки, частично сформулированное, но в большей степени вытекающее из высказываний Канта по

различным проблемам эстетики, стало главной причиной его обвинения в формализме и гедонизме, а впоследствии было взято сторонниками формализма в музыке на вооружение. Однако оно так и осталось в странном противоречии и с «разнообразием аффектов», и с требованием композиционной целостности как «истинного предмета чистого суждения вкуса», и с «неизреченным богатством мыслей».

Современники и последующие поколения не только подвергли музыкальную эстетику Канта критике, но и переосмыслили, развили отдельные ее мотивы и темы. Это было связано с формированием нового взгляда на эстетическое и его соотнесенность со сферами субъективного и объективного, а также, главное, с развивающейся проблематикой самой музыки.

В эстетике Канта нашло отражение кризисное состояние музыки в современную ему эпоху конфликтов старого и нового. Образно говоря, философ сказал последнее слово в эстетическом рационализме, доведя его до вершины логического осмысления искусства. Однако с его же суждений открылся путь и к новому пониманию субъективности, к новой романтической эстетике, избирающей иные ориентиры: чувство – вместо разума, интуицию – вместо логики, целостность и единство – вместо дискретности и разъединяющего рационализма. Если говорить о музыке, то вскользь оброненное Кантом замечание о глубоком воздействии этого искусства на человеческую душу – это уже провозвестник будущего романтического мышления. От кантовского «глубокого волнения души» – всего один шаг до гегелевского «сердца как простого концентрированного центра» [9, 277–296] человека, – и целый слой духовного осмысления искусства, надстроенный над эстетической системой Канта, осмысления, устанавливающего глубокую связь между искусством, миром и человеком.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асмус В.Ф.* Иммануил Кант. М.: Наука, 1973.
2. *Васянский Э.А.К.* Иммануил Кант в последние годы жизни // Кантовский сборник. 2012. №1. С. 100–114.
3. *Гегель Г.Ф.* Эстетика. В 4-х т. Т. 2. / Пер. Б. Г. Столпнера, Ю.Н. Попова. М.: Искусство, 1971.
4. *Гердер И.Г.* Каллигона // Иоганн Готфрид Гердер. Избранные сочинения / Составитель В.И. Жирмунский. М.–Л.: Госиздат. художественной литературы, 1956. С. 196–224.
5. *Кант И.* Критика способности суждения // Сочинения: в 6 т. Т.5. М: Мысль, 1966.
6. *Кузнецова И.С.* Кант и музыка // Кантовский сборник: Межвуз. темат. сб. науч. тр. Вып. 26. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2006. С. 220–236.
7. *Кучеренко А.В.* Противоречие внутри кантовского понятия «Эстетическое суждение вкуса» в свете трансверсальной философии // Вестник ВятГУ. 2010. №4. С. 32–37.
8. *Лейбниц Г.В.* Начала природы и благодати, основанные на разуме // Лейбниц Г.В. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. М.: Мысль, 1982. С. 404–412.
9. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. Т. 1: Антология / Сост. А.В. Михайлов, В.П. Шестаков, ред. Н.Г. Шахназарова. М.: Музыка, 1981.
10. *Никитина Л.В.* Эволюция взглядов И. Канта на музыкальное искусство // Вестник МГУКИ. 2009. №5. С. 56–59.
11. Философская теория музыки. Иммануил Кант // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. Т. 1: Антология / А.В. Михайлов, В.П. Шестаков, ред. Н.Г. Шахназарова. М.: Музыка, 1981. С. 74–81.

REFERENCES:

1. *Asmus V.F.* Immanuel Kant [Immanuel Kant]. Moscow: Nauka [Science], 1973.
2. *Vasyansky E.A.K.* Immanuel Kant v poslednie gody zhizni [Immanuel Kant in the Last Years of his Life]. In: Kantovskij sbornik [Kant's Collection]. 2012. №1. Pp. 100–114.
3. *Hegel G.F.* Jestetika. [Aesthetics]. In 4 volumes Vol. 2. / Transl. by B.G. Stolpner, Yu.N. Popov. Moscow: Iskusstvo [Art], 1971.
4. *Herder J.G.* Kalligona [Calligone]. In: Iogann Gotfrid Gerder Izbrannye sochinenija / Sostavitel' V.I. Zhirmunskij [Johann Gottfried Herder. Selected Works / Compil. by V.I. Zhirmunsky] Moscow–Leningrad: Gosizdat. hudozhestvennoj literatury [State Publishing House of Fiction], 1956. Pp. 196–224.
5. *Kant I.* Kritika sposobnosti suzhdeniya [Criticism of Judgment]. In: Works: in 6 volumes. Vol. 5. Moscow: Mysl' [Thought], 1966.
6. *Kuznetsova I.S.* Kant i muzyka [Kant and Music] // Kantovskij sbornik: Mezhvuz. temat. sb. nauch. tr. Vyp. 26. [Kant's Collection: Interuniversity Thematic Collection of Scientific Papers. Issue 26]. Kaliningrad: Izd-vo RGU im. I. Kanta [Publishing House of the Russian State University named after Immanuel Kant], 2006. Pp. 220–236.
7. *Kucherenko A.V.* Protivorechie vnutri kantovskogo ponjatija «Jesteticheskoe suzhdenie vkusa» v svete transversal'noj filosofii [Contradiction within Kant's concept of “Aesthetic judgment of taste” in the light of transversal philosophy]. In: Vestnik Vyatgu. 2010. №4. Pp. 32–37.
8. *Leibniz G.W.* Nachala prirody i blagodati, osnovannye na razume [Principles of Nature and Grace Based on Reason]. In: Leibniz G.W. Sobranie sochinenij v chetyrekh tomah. T. 1. [Collection of Works in Four Volumes. Vol. 1.]. Moscow: Thought, 1982. Pp. 404–412.

9. Muzykal'naja jestetika Germanii XIX veka: v 2-h t. T. 1. Antologija [Musical Aesthetics of Germany of the 20 Century: in 2nd vol. Vol. 1. Anthology] / Compil. by A.V. Mikhailov, V.P. Shestakov, ed. by N.G Shakhnazarova. Moscow: Muzyka [Music], 1981. Pp. 74–81.

10. Nikitina L.V. Jevoljucija vzgljadov I. Kanta na muzykal'noe iskusstvo [Evolution of I. Kant's Views on Musical Art]. In: Bulletin of Moscow State Institute of Culture. 2009. №5. Pp. 56–59.

11. Filosofskaja teorija muzyki. Immanuel Kant (1724–1804) [Philosophical Theory of Music. Immanuel Kant (1724–1804)]. In: Muzykal'naja jestetika Germanii XIX veka. V 2-h t. [Musical Aesthetics of Germany of the 20 Century: in 2nd vol. Vol. 1. Anthology] / Compil. by A.V. Mikhailov, V.P. Shestakov, ed. by N.G Shakhnazarova. Moscow: Muzyka [Music], 1981. Pp. 74–81.

