

УДК 130.2 (Философия культуры. Системы культуры. Культурологические учения)

**СУЩНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОНЦЕПЦИИ А.И. ГЕРЦЕНА
НА СТРАНИЦАХ «БЫЛОГО И ДУМ»**

© 2023 Н.И. Воронина

*Воронина Наталья Ивановна, профессор, доктор философских наук,
профессор кафедры культурологии и библиотечно-информационных ресурсов,
директор Центра М.М. Бахтина*

E-mail: kafkmg@mail.ru

Национальный исследовательский Мордовский государственный университет
им. Н.П. Огарёва
Саранск, Россия

Статья поступила в редакцию 10.11.2022

Предмет статьи: сущность музыкальной концепции А.И. Герцена на страницах «Былого и дум». Объект статьи: XIX в.: общественная жизнь, особый тип философствования в литературных кругах, музыкальное творчество, Цель проекта: актуализировать для научного мира информацию об интеллектуальной истории России сквозь призму изучения одного из величайших произведений А.И. Герцена, сформулировать основания для научно-исследовательской работы. Результаты работы: включение музыкальной концепции А.И. Герцена на страницах «Былого и дум» в общую картину длительного противоречивого процесса восприятия музыкальной культуры XIX столетия отечественной наукой. Данный опыт Герцена, ставший уникальной практикой формирования особого типа философствования в художественной культуре России того времени – явление малоизученное, оно стимулирует исследовательский интерес, открывает возможности сравнительно-сопоставительной методологии. Осознание подобного феномена позволяет уточнять и детализировать его значимость в отечественной гуманитарной мысли, в осмыслении художественной жизни того времени, истории культуры, музыковедения и философии. Научная новизна исследования состоит в рассмотрении еще одного дарования А.И. Герцена, проявившегося в многогранности восприятия музыкального искусства, в умении слышать его особенности и довольно профессионально судить о нем.

Ключевые слова: А.И. Герцен, «Былое и думы», философ, писатель. время, общественная жизнь, концепция, культура, история, музыка, творчество

DOI: 10.37313/2413-9645-2023-25-88-53-59

Введение. Александр Иванович Герцен (1812-1870) – одна из ярчайших фигур нашей отечественной истории и культуры. Он соединил в себе два жизненных мироощущения, два направления в общественном движении: дворянское и демократическое. Жизненная программа А.И. Герцена всегда была динамичной. Его нравственный пример для истории значим и важен. Убедительное и яркое литературное и публицистическое слово, диалектика понятий общечеловеческого и общенационального, тезис о необходимости естественной внутренней связи политики и художественных форм познания являются непреходящими ценностями для нашей культуры и как никогда актуальны сегодня.

Методы исследования. Методология работы основана на построении музыкальной концепции контекста литературного произведения А.И. Герцена «Былое и думы», в котором автор наряду с

идейной жизнью своего времени воссоздает и художественную летопись XIX в., где отразились многообразные культурные явления, а сам А.И. Герцен проявил себя не только как философ, историк, идеолог, политик, общественный деятель, но и как ценитель искусства.

Результаты исследования. А.И. Герцен – философ и писатель, но ему всегда были близки проблемы искусства во всем его широком спектре. Его не просто привлекали живопись, гравюра, архитектура, прикладное искусство, фольклор, литература, музыка, художественная критика, публицистика. В его гениальном даровании естественно и гармонично сочетались философский интеллект и удивительно тонкое эстетическое чувство. А.И. Герцен обладал не только мощным умом, но и великой душой, и это отразилось в его глубоких суждениях в целом о мировой художественной культуре.

«Былое и думы» – художественная летопись общественной жизни и революционной борьбы в России и Западной Европе XIX столетия. А.И. Герцен воссоздает прежде всего идейную жизнь своего времени, историю общественной мысли. Всё творчество мыслителя подчинено этой задаче.

Естественно ли обращение к музыке в контексте «Былого и дум»? Рассматривая действительность во всем многообразии ее проявлений, А.И. Герцен не обходит стороной звуковое общение, эмоционально-образную стихию, рождающуюся из этих звуков, считая, что это один из важнейших моментов познания духовной жизни и мира человека. Поэтому в «Былом и думах» художнику-энциклопедисту А.И. Герцену в равной мере доступны и литература, и живопись, и архитектура, и театр, и музыка. Он ярко и образно передает мощное влияние, которое оказывает на человека искусство, может быть, только с той разницей, что литературе, архитектуре, живописи «повезло» больше – им посвящены порой целые разделы, а музыкальные впечатления в основном представляют собой лишь вкрапления в общее повествование.

Он обращается к музыкальным произведениям, к творчеству композиторов, к определенным стилевым направлениям, иногда, может быть, непреднамеренно, а интуитивно используя музыкальную терминологию и некоторые элементы теории музыки. Различные исторические ситуации по-разному влияли на выбор «озвучивания» картин (а именно так воспринимал А.И. Герцен музыку мира). Нет предела его возмущению в диалоге с Фогтом-отцом (профессор медицины, отец Адольфа, Густава и Карла Фогтов) по поводу оратории «Сотворение мира» Й. Гайдна: «Как же это возможно, чтоб живой, современный человек мог себя так искусственно натянуть на религиозное настроение, чтоб наслаждение его было естественно и полно? Для нас так же нет петиристической музыки, как нет духовной литературы, – она для нас имеет смысл исторический» [3, с. 168].

Спор ради спора не свойствен А.И. Герцену. Поводом для осмысления музыкального творчества в «Былом и думах» чаще всего становились или разногласия принципиального, идейного характера, как, например, «изобретение народного гимна по Себастиану Баху» [4, с. 137], или утверждение своей определенной, сознательно выраженной тенденции, за которую он боролся

страстно и убежденно. «Ею (трибуной музыкального театра. – Н.В.) могут разрешаться живые вопросы современности, по крайней мере, обсуживаться, а *реальность* этого обсуживанья в действительности чрезвычайна. Это не лекция, не проповедь, а жизнь, развернутая на самом деле со всеми подробностями, с всеобщим интересом и семейственностью, с страстями и ежедневностью» [7, с. 227].

Разумеется, А.И. Герцен нередко бывал прирастен. В частности, оценивая творчество Д. Обера и его оперу «Фенелла», он, безусловно, отдает предпочтение сюжету, не замечая слабых сторон музыки. Иногда же явно несправедливо, а может быть, слишком поспешно выносит «приговор» новым сочинениям. Так случилось с музыкой Дж. Верди, которую он не понял. Заметим, что музыкальные явления, о которых А.И. Герцен высказывался критически, он хорошо знал, многие из них очень любил, и ему нелегко было, порой, отказаться от своих личных вкусов.

Известно высказывание А.И. Герцена о музыкальных увлечениях круга Н.В. Станкевича: «Философия музыки была на первом плане. Разумеется, об Россини и не говорили, к Моцарту были снисходительны, хотя и находили его детским и бледным, зато производили философские следствия над каждым аккордом Бетховена и очень уважали Шуберта, не столько, думаю, за его превосходные напевы, сколько за то, что он брал философские темы для них, как "Всемогущество божие", "Атлас". Наравне с итальянской музыкой делила опалу французская литература и вообще все французское, а по дороге и все политическое» [4, с. 20]. А.И. Герцен, прослеживая интересы соседствующего дружеского кружка, высказывает свое собственное мнение. А «философское следствие» над каждым фактом музыкального процесса в обществе выдает его равнодушие к волнам приливов и отливов музыкальных явлений.

Даже одна эта цитата способна многое сказать о том, что волновало А.И. Герцена в музыкальной культуре той эпохи. Конечно, проблема личности художника, в данном случае новый тип романтического художника. И Герцен называет Дж. Россини, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта.

Моцарт писал для себя и небольшого круга друзей с расчетом, что, может быть, когда-нибудь его творчество сделается достоянием широких масс. Бетховен же верил в конечную победу лучших сил человечества, жил якобинскими идеями

и был убежден в том, что его музыка – социально полезное дело, что она будет иметь многомиллионную аудиторию. И не случайна фраза А.И. Герцена о «философском следствии над каждым аккордом Бетховена». Это была новая музыка, новые идеи, которые подкреплялись новыми средствами в мелодике, гармонии, фактуре, тембрах, оркестровке, в углублении формы, в поисках специфического обновления техники. Все это и было поводом для «философского следствия», а само осмысление являлось, по сути дела, важным делом «жизни. Новая музыка звучала в России, она будила чувства слушателей и «хор» их голосов – мыслей, идей, размышлений начинал будоражить общественное мнение. Многие стали задумываться над тем, что есть музыка. А.И. Герцен, конечно, примкнул к этой когорте и по-разному – когда ведущим солистом, а иногда в русле общего хора высказывал свои мысли, а в «Былом и думах» публично обсуждает эти вопросы.

«Моцарта находили детским и бледным», – эта оценка молодого А.И. Герцена, и позже он признается в своем заблуждении: «Моцартова музыка сделала эпоху, переворот в умах, как Гётев "Фауст", как 1789 год. Мы видели в его произведениях, как светская мысль XVIII столетия с своей секуляризацией жизни вторгалась в музыку; с Моцартом революция и новый век вошли в искусство» [3, с. 168].

Такова новая художественная и жизненная парадигма А.И. Герцена: принципиальная незаконченность и незавершенность, невозможность последнего слова, каким бы ни было твое собственное.

Например, музыкальное творчество и сам процесс восприятия музыки А.И. Герцен понимает как непрерывное движение. Противоречия, постоянно изменяющиеся чувства и состояния есть духовная сущность человека. «Моцарт, – пишет А.И. Герцен, – поет от избытка чувства, страсти, а не молится» [3, с. 168]. «Для Вольфганга [...], – подтверждает немецкий исследователь Г. Аберт, – человеческий характер не сводился к какой-либо рационалистической формуле, а был, прежде всего, неповторимой, непрестанно меняющейся игрой различных душевных сил, а вся человеческая жизнь – не чем иным, как развитием и взаимодействием вечно новых и изменчивых творений природы» [1, с. 13].

Описывая нравы и вкусы московского общества, А.И. Герцен обращается к двум выдающимся именам: А. Гумбольдту, немецкому естествоиспытателю и путешественнику, основоположнику

современной географии растений, геофизики, гидрографии, и Ф. Листу, венгерскому композитору и пианисту. Что предпочла московская публика при встрече с ними? Профессиональный интерес? Знакомство с научными открытиями? Исполнительское мастерство? Или оригинальность репертуара? Внешнее позерство, наигранность Листа в отношении с дамами производили куда более впечатляющее действие. Об этом говорили везде и всюду, разглядывали детали его туалета, каждое слово (а не звук!) производило эффект. В его честь устраивались приемы в знатных домах, дабы поддержать светскую престижность.

А.И. Герцен несколько раз слушал Листа, встречался с ним на приемах, внимательно наблюдал за ним. Его интересовала личность великого музыканта. «...Истинные таланты не теряют ничего от крика фамы [славы (лат.)] ...Поразительный талант!.. Лист «мил и умен» [7, с. 279, 280], – заключает А.И. Герцен в дневнике 1843 г., а в «Былом и думах» резко меняет свою точку зрения, вынося однозначное, отрицательное суждение о Листе, что было связано с поведением музыканта на светских приемах. Так, блеск таланта в глазах А.И. Герцена утонул в «блеске» манерности Листа. Личность композитора, по убеждению Герцена, всегда стоит в зависимости от формулы «художник – общество», и важно кто кого побеждает.

Оценивая Моцарта и Бетховена, затем Листа, позже – Р. Вагнера, А.И. Герцен радеет не только за судьбы искусства, но, и за формирование слушателей. Вопрос об эмоциональном богатстве личности, ее высокой духовности, культуре мечты приобретает для него принципиальное значение. Он протестует против всех видов подавления индивидуальности, страстно утверждает личное достоинство и внутреннюю свободу человека, подчеркивает, что именно эти качества являются мировоззренческой предпосылкой романтического самосознания и его проявления в художественном творчестве.

Специфика музыкально-эстетических идеалов в «Былом и думах» высвечивается также через «музыку будущего» Вагнера и его оперу «Тангейзер», вступающую в противоречия с реалиями «полек-бабочек». «Мечтай себе о музыке будущего и о Россини, коленопреклоненном перед Вагнером, читай себе дома a livre ouvert [с листа (фр.)] без инструмента, "Тангейсера" (так в тексте. – Н.В.) и исполняй, за штатским тамбурмажором и гаером с слоновой палкой, часа четыре кряду какую-нибудь Mary-Ann [Мэри-Энн (англ.)]

польку или Flower and butterfly's [«Цветок и бабочку» (англ.)] redova (танец, сочетающий элементы вальса и мазурки, – Н. В.) – и дадут бедняку от двух до четырех с половиной шиллингов за вечер...» [6, с. 183-184]. Герцен делает вывод, что Вагнера не признают, «Тангейзера» читают дома без озвучивания, а на деле – во всех уголках Лондона, на всех уровнях звучат польки, мазурки, вальсы, идут балы с развлечениями.

Такое эмоциональное постижение конкретной музыкальной обстановки констатируется А.И. Герценом грустно. Рациональные компоненты мироощущения мыслителя проявляется здесь не только в общем эмоциональном тоне, характеризующем творчество Вагнера, но и в описании типичных для общества сторон музыкального развития, активно влияющих и на становление личности художника. А определение творчества Вагнера как «музыки будущего» связано не столько с силой, размахом, даже гиперболичностью образов, сколько с новаторством в искусстве, преодолением барьера между жизненной правдой и спецификой музыки.

Русская публика 40-х гг. отличалась своеобразными музыкальными вкусами. Большинство было воспитано на итальянской и французской опере того времени с ее сильными романтическими страстями, ярким эмоциональным пафосом выражения и обилием красочных эффектов. Поэтому в русских театрах с такой жадностью воспринимали, горячо переживали и волновались, слушая героические оперы Россини, Мейербера и молодого Верди. Нет сомнения, что в свое время и А.И. Герцен чувствовал в них отзвуки передовых освободительных движений. Не случайно у Огарева в письмах к Герцену, а затем и в его поэме «Юмор» мы встречаем противопоставление драматизма Мейербера «бесконфликтности действия» первых русских опер. Именно поэтому, наверное, в «Былом и Думах» Герцен обходит «вопрос» «Жизни за царя» и вообще не обсуждает проблемы русской музыки, хотя 40-е гг. наполнены бурной полемикой вокруг первых классических опер М.И. Глинки. Лишь позже, на страницах «Колокола», А.И. Герцен, преодолев предубеждение к официальной стороне (сюжет «Жизнь за царя»), с восторгом оценит гениальную музыку Глинки.

И все же трагедия развивающейся русской национальной музыкальной культуры на страницах «Былого и дум» отмечена саркастическим

упреком: «Желая везде и во всем убить всякий дух независимости личности, фантазии, воли, Николай... запретил писать русские оперы, находя, что даже написанные в III отделении собственной канцелярии флигель-адъютантом Львовым никуда не годятся. Но это еще мало – ему бы издать собрание высочайше утвержденных мотивов» [5, с. 286]. Герцен осуждает идеологическое идолопоклонство, которое коснулось даже музыки.

Так «выглядит» музыка в «Былом и думах»: пересечения, созвучия, перебои, разногласия, противопоставления – бесконечный внутренний диалог самого автора с собой, «философия точек зрения» (М.М. Бахтин).

В чем же сущность музыкальной концепции А.И. Герцена на страницах «Былого и дум»?

Во-первых, это отражение искусства в целом и музыки отдельно в собственном опыте. А.И. Герцен вводит множество осознаваемых и подсознательных ассоциаций, как собственно музыкальных, так и выходящих в другие сферы жизненного опыта. Запечатленные памятью следы воздействия музыки, эстетические оценки, эмоции, знания, вовлекаемые в анализ через восприятие, составляют одно из существенных художественных оснований «Былого и дум».

«Былое и думы» предстают не только в исторических фактах, но и в богатстве эмоционального мира – от борения разума и чувств до страстей. Конкретно-образное мышление, вызванное услышанными в природе звуками, часто перерастает в эмоциональные образы и характеристики. Так, описание встречи с Ю.Н. Голицыным в Лондоне выливается в эмоциональное повествование о великане с «красивым лицом ассирийского бога-вола», «крупном характеристическом обломке всея России», «величественно и грациозно поднимавшем и опускавшем свой скипетр из слоновой кости» [6, с. 313, 315]. «Затем начались концерты его с всевозможными штуками, даже с политическими тенденциями» [6, с. 315]. И А.И. Герцен описывает, как гремели «Вальс Герцена», «Кадриль Огарева», «Симфония освобождения», которые по переезду в Россию молниеносно превращались в «Вальс Потапова», «Вальс Мины», «Партитуру Комиссарова» и т.д. Юмор А.И. Герцена здесь очевиден: он понял чисто коммерческую направленность концертов Голицына, а посвящения изгнанникам – «реверанс» за хороший прием. Отраженная таким образом музыка, фигурирует в «Былом и думах» не как не-

посредственный объект исследований, а как художественный психологический фон-контекст.

Во-вторых, это описания музыкальных явлений, процессов, а также конкретных музыкальных сочинений или творчества композитора, причем, весьма специфично. Их отличает способность А.И. Герцена к художественной интроспекции – умению чутко и глубоко проникать в свой мир восприятия музыки. Однако трудность раскрытия его состоит в том, что, во-первых, этот внутренний психический мир скрыт от читателя, а во-вторых, в нем преломляется не только художественный, эстетический, но и жизненный опыт в целом, становясь одновременно и предметом его внимания, и одним из инструментов музыкального анализа. Тем не менее А.И. Герцен удивительно сочетал в себе заинтересованного, эмоционально непосредственного слушателя и наблюдателя-исследователя.

«В Лондоне, чтоб не быть затертым, задавленным, надобно работать много, резко, сейчас и что попало, что потребовали. Надобно остановить рассеянное внимание ко всему приглядевшейся толпы силой, наглостью, множеством, всякой всячиной. Орнаменты, узоры для шитья, арабески, модели, снимки, слепки, портреты, рамки, акварели, кронштейны, цветы – лишь бы скорее, лишь бы кстати и в большом количестве. Жюльен, le grand Julien *через сутки* после получения вести об индейской победе Гевлока написал концерт с криком африканских птиц и топотом слонов, с индейскими напевами и пушечной пальбой, так что Лондон разом читал в газетах и слушал в концерте реляцию. За этот концерт он выручил громадные суммы, повторяя его месяц» [6, с. 183]. Так в 1857 г. А.И. Герцен очень остро подметил сущность явления, которое в настоящее время получило название *массовой культуры*, и показал ее типичные социальные, экономические и идеологические рычаги.

В-третьих, описания А.И. Герценом результатов общения с музыкой, которые часто становятся настолько живыми, что заражают, вызывают эмоциональный отклик, будят творческое воображение и тем самым настраивают на музыкальное, образное восприятие, а значит, через литературу читатель становится одновременно слушателем.

Элемент личного воспоминания и впечатления приобретает у А.И. Герцена особое значение, когда это касается искусства музыкального исполнения. Он, слушая голос певца или игру пианиста, находил такие словесные выражения и

аналогии, которые давали возможность через слово воссоздать образ живого и трепетного исполнения. С большой грустью он пишет о Федеральном концерте в бернском соборе в 1851 г. Он был «гигантским», «со всей Швейцарии съехались музыканты, певцы и певицы для участия в нем. Музыка, разумеется, была духовная. С талантом и пониманием исполнили они знаменитое творение Гайдна. Публика была внимательна, но холодна, она шла из собора, как идут от обедни; не знаю, насколько было благочестия, но увлечения не было» [6, с. 67].

В статьях, публиковавшихся параллельно или после написания «Былого и дум», А.И. Герцен наряду с художественно-эстетической оценкой музыкальных явлений обращается к научному толкованию отдельных моментов. Внутренние специфические законы музыки в ее историческом развитии соединяет с социальной обусловленностью, эстетической сущностью и материальными формами выражения. Так, в «Письме о свободе воли» (1868) А.И. Герцен, объясняя сущность социального бытия человека и сознания свободы как нравственной категории, пытается вывести истину, используя музыкально-творческие средства. «Каждый звук производится колебаниями воздуха и рефlekсами слуха, но он приобретает для нас иную ценность (или существование, если хочешь) в единстве музыкальной фразы. Струна обрывается, звук исчезает, – но пока она не оборвалась, звук принадлежит исключительно миру вибраций, но также и миру гармонии, в недрах которого он является эстетической реальностью, входя в состав симфонии, предоставляющей ему возможность вибрировать, доминирующей над ним, поглощающей его и продолжающейся дальше» [8, кн.1; с. 442]. Обозначим реальную последовательность, прослеженную А.И. Герценом:

струна и звук;
звук и фраза;
фраза и гармония;
гармония и симфония;
симфония и идея...

Почему А.И. Герцен здесь обращается к музыкальному слуху? Потому, что слухоассоциативная работа психики была бы весьма бедной, если бы связывала человеческие эмоции лишь с акустической характеристикой конкретных вещей, людей, событий, ситуаций. Поэтому освобождение от физической стороны звука дает полную свободу образным ассоциациям. И А.И. Герцен прибегает к художественно-музыкальному приему для

наиболее полной внутренней характеристики явления. Он органично соединяет музыкальные и научные компоненты, общие и частные замечания из двух областей познания, что дает особое понимание.

В первом случае он определяет способ существования музыкального произведения как феномена общественного сознания, что в перспективе дает возможность анализировать конкретные формы его бытия. Подобное философское толкование мы находим у Б.В. Асафьева, который понимает музыку как «диалектическое становление во взаимообусловленности звукоотношений, изменчивых сообразно месту, времени, эпохе и свойствам средств воспроизведения» [2, кн.1; с. 195]. Автор пишет, что, воспринимая музыку, слушатели проходят по тому же пути, что и композитор, «но привносят в него (произведение. –

Н.В.) свои идеи, взгляды, вкусы, привычки и даже просто душевную расположенность» [2, кн.2; с. 332].

Во втором – музыкальное произведение интересуется А.И. Герцена как эстетический и художественный феномен, как звуковой символ бытия. На это направлена, в конечном счете, приведенная система закономерностей его восприятия.

Выводы. Произведение одно – «Былое и думы», а герценов в А.И. Герцене множество. Он наблюдает, читает, слушает, ищет, много думает о прошлом и настоящем и все это ложиться на страницы, привлекая читателя своим многоголосием, философией точек зрения. Убедительность его суждений в том, что они лишены однозначности, а значит, дают повод для дальнейших размышлений.

1. Аберт, Г. В. А. Моцарт: В 2 ч. 4 кн. – М., 1978. – ч.1, кн. 1. – 534 с.
2. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс: в 2 кн. – Л.: Музгиз, 1963. – 380 с.
3. Герцен, А. И. Былое и думы // Собр. Соч.: в 30 т. – М.: 1952-1966. – Т. 10 (1956). – 536 с.
4. Герцен, А. И. Былое и думы // Собрание сочинений: в 30 т. – М.: 1952-1966. – Т. 9. (1967). – 354 с.
5. Герцен, А. И. Былое и думы // Собрание сочинений: в 30 т. – М.: 1952-1966. – Т.8. (1956). – 516 с.
6. Герцен, А. И. Былое и думы // Собрание сочинений: в 30 т. – М.: 1952-1966. – Т.11. (1957). – 807 с.
7. Герцен, А. И. Дневник 1842-1845 // Собрание сочинений: в 30 т. – М.: 1952-1966. – Т. 2. (1954). – 516 с.
8. Герцен, А. И. Дневник 1842-1845 // Собрание сочинений: в 30 т. – М.: 1952-1966. – Т. 20. Кн.1. (1960). – 494 с.

THE ESSENCE OF A.I. HERZEN'S MUSICAL CONCEPT ON THE PAGES OF THE «PAST AND DOOM» («BYLOYE I DUMY»)

© 2023 N.I. Voronina

*Natalia I. Voronina, Doctor of Philosophy,
Professor of the Department of Cultural Studies and Library and Information Resources
of the Institute of National Culture,
Director of the Center M.M. Bakhtin
National Research Mordovian State University named after N.P. Ogaryov
Saransk, Russia*

The subject of the article: the essence of A.I. Herzen's musical concept on the pages of The «Past and doom». The object of the article: nineteenth century: public life, a special type of philosophizing in literary circles, musical creativity, The purpose of the project: to update for the scientific world information about the intellectual history of Russia through the prism of studying one of the greatest works of A.I. Herzen, to formulate the grounds for research work. Methodology of the work: construction of a musical concept of the context of Herzen's literary work "Past and doom", in which the author, along with the ideological life of his time, recreates the artistic chronicle of the nineteenth century, which reflected diverse cultural phenomena, and Herzen himself showed himself not only as a philosopher, historian, ideologist, politician, public figure, but also and as a connoisseur of art. Results of the work: the inclusion of A.I. Herzen's musical concept on the pages of "Past and doom" in the overall picture of a long contradictory process of perception of musical. Conclusion: the scientific novelty of the study consists in considering another talent of Herzen, manifested in the versatility of perception of musical art, in the ability to hear its features and judge it quite professionally.

Keywords: A.I. Herzen, "Past and doom", philosopher, writer. time, social life, concept, culture, history, music, creativity
DOI: 10.37313/2413-9645-2023-25-88-53-59

1. Abert, G. V. A. Motsart: V 2 ch. 4 kn. (Mozart: At 2 hours 4 books). – М., 1978. – ch.1, kn. 1. – 534 s.
2. Asaf'yev, B. V. Muzykal'naya forma kak protsess: v 2 kn. (Musical form as a process: in 2 books). – L.: Muzgiz, 1963. – 380 s.
3. Gertsen, A. I. Byloye i dumy // Sobraniye sochineniy: v 30 t. – М.: 1952-1966. – Т. 10 (1956). – 536 s.
4. Gertsen, A. I. Byloye i dumy // Sobraniye sochineniy: v 30 t. – М.: 1952-1966. – Т. 9. (1967). – 354 s.
5. Gertsen, A. I. Dnevnik 1842-1845 // Sobraniye sochineniy: v 30 t. – М.: 1952-1966. – Т. 2. (1954). – 516 s.
6. Gertsen, A. I. Byloye i dumy // Sobraniye sochineniy: v 30 t. – М.: 1952-1966. – Т.8. (1956). – 516 s.
7. Gertsen, A. I. Byloye i dumy // Sobraniye sochineniy: v 30 t. – М.: 1952-1966. – Т.11. (1957). – 807 s.
8. Gertsen, A. I. Dnevnik 1842-1845 // Sobraniye sochineniy: v 30 t. – М.: 1952-1966. – Т. 20. Kn.1. (1960). – 494 s.