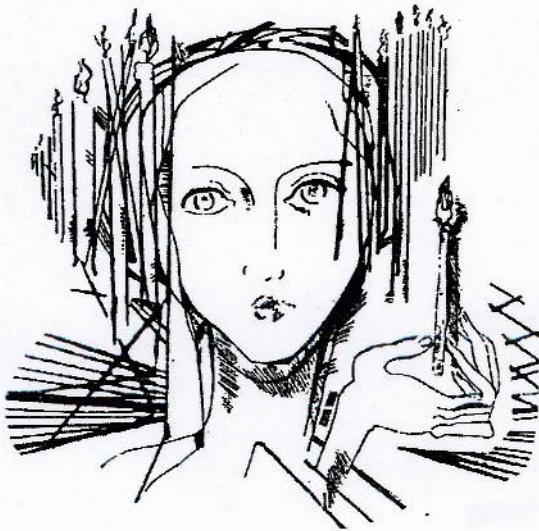


ГРИГОРЬЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

**САКРАЛЬНОЕ,
ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ
И МИФОЛОГИЧЕСКОЕ**

*Сборник
материалов
конференции*



МОСКОВСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

**Сакральное, иррациональное
и мифологическое**

Сборник материалов 7-й конференции
из цикла «Григорьевских чтений»

Москва
2005

ББК 87.3
С12

Ответственные редакторы:
М.С. Скребкова-Филатова, В.Е. Еремеев,
И.Д. Григорьева

С12 **Сакральное, иррациональное и мифологическое:**
Сборник материалов конференции. М.: ACM, 2005.

ISBN 5-87232-033-7

Сборник содержит материалы научно-практической конференции «Сакральное, иррациональное и мифологическое», состоявшейся в середине марта 2004 г. в Доме композиторов. Данная конференция является седьмой в цикле «Григорьевских чтений», посвященных памяти известного музыкального деятеля, профессора Московской государственной консерватории В.Ю. Григорьева (1927–1997). Среди авторов статей настоящего сборника – специалисты различных областей знаний – музыковеды, философы, физики и др.

Издание предназначается для широкого круга читателей, интересующихся проблемами междисциплинарных исследований.

ББК 87.3

ISBN 5-87232-033-7

© ACM, 2005

В.Ю. Григорьев

ЭЗОТЕРИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА¹

Это такая тема, которую я могу попытаться только как-то обозначить. Меня очень интересует одна сторона нашей души — сознание. Здесь мы вынуждены пробиваться в область еще очень мало нам известную. Однако уже сейчас видно, что под поверхностью любых событий жизни лежат гораздо более глубокие слои, нам пока еще не ведомые. Физики с этим столкнулись, когда погрузились в парадоксальный мир атома и в более глубокие слои материи. Приходится признать, что наблюдаются вещи, которые ученые сейчас не в состоянии объяснить никакими существующими теориями. Например, принцип дальнодействия — мгновенного действия на расстоянии. Чтобы не быть голословным, приведу следующий пример. Если мы поляризуем свет и пустим поляризованный сигнал по направлению к какому-либо космическому объекту (физики сделали такой опыт), а потом поменяем поляризацию у себя здесь на Земле, то отраженный сигнал изменится мгновенно, независимо от расстояния. Как это происходит, пока не ясно.

Итак, мир гораздо более сложно устроен, чем нам кажется. Я думаю, что есть и самый сложный из всех миров — это мир нашей души, мир человека, мир *искусства*.

Мы — исполнители, поэтому мы имеем дело с неким количеством продуктов творчества человека. И давайте посмотрим, заглянем чуть-чуть глубже — я выдвину какие-то свои предположения, может быть, они будут совершенно не соответствовать реальности — об этом судить уже Вам.

* * *

Что такое искусство, зачем оно родилось на Земле? И тогда еще глубже — а что такое человек? Когда он родился на Земле? Когда он возник и для чего он возник?

Мы видим, что человек связан с животным миром, мы знаем экологию Земли, мы часто очень ратуем за эту экологию. Однако человек возник *вопреки* экологии. Он не включен в круговорот природы. Он

¹ Данный текст представляет собой расшифровку В.К. Седовым магнитофонной записи выступления профессора В.Ю. Григорьева, которое происходило в Московской консерватории 13 марта 1996 г. При публикации этого текста было решено сохранить живой разговорный стиль изложения, исключив только некоторые случайные повторы и оговорки. — Ред.

противопоставлен природе изначально, потому что он никогда не имел собственной экологической ниши. И потому, когда возник у предка человека разум, он потребовал такого гигантского энергетического обеспечения, что естественным путем из системы питания того предка, который был, который имел свою нишу, этот мозг не мог черпать энергию. И для того, чтобы выжить, нужно было найти совершенно новый источник энергии, белковый.

Этот источник предок человека нашел в костях крупных животных, которые погибали. Эти кости оставались обглоданными, он их разбивал, доставал костный мозг и вываливал эти кости на землю. Поэтому на стоянках древних людей обнаруживаются 20-30-метровые толщи раздробленных костей.

Но это источник, а что дальше? Когда человек перестал быть животным и стал человеком?

Когда люди сидели в пещере при огне, на стенах появились тени. На них проявились рисунки — это были животные, люди, и человек прорисовал — по выпуклостям, по трещинам — свои древние наскальные рисунки. Это было порядка 35 тыс. лет назад. Эти рисунки возникли одновременно по всей Земле, и они были одинаковы по стилю, что отмечают учёные.

Что случилось? У человека пошла *обратная проекция* на мир. Мы вбираем мир, мы кодируем его в кодах, символах, образах, словах. А дальше мы действуем с этим материалом, выходя во внешний мир. Но, как говорил Рудольф Штайнер, вот эта воронка, в которую втягивает себя человек, кодирующий мир в различных системах, продолжается и в его внутреннем мире и доходит до внутреннего космоса души. Для этого внутреннего мира, как говорил Штайнер, мы не имеем ни языка, ни зрения, ни слуха, — мы имеем *интуицию* как единственный инструмент, который связывает нас с ним.

Штайнер был не совсем точен. Юнг его поправляет и говорит, что есть, собственно говоря, еще механизм — нас связывает с внутренним миром наша *фантазия*, которая тоже коренится в области подсознательного, *число*, которое соединяет внешний и внутренний мир, *символ*, и нас связывают так называемые *архетипы* (об этом чуть позже).

Этот внутренний мир является нашим *внутренним космосом*, из которого к нам приходят некие импульсы. Эти импульсы идут, видимо, не случайно, и, судя по очень многим высказываниям, в них содержится некая программа — программа будущего развития человечества и развития человека. Эта программа достаточно сложна, мы можем только

догадываться о ней и можем улавливать из нее какие-то отдельные моменты.

Юнг установил, что у человека, человечества есть так называемое *коллективное бессознательное* — это область неких символов, как он назвал их, архетипических образований, которые одинаковы у всех людей на Земле независимо от расы, воспитания, культуры. Он насчитал около 600 таких символов, которые потом, проецируясь из области кол-лективного бессознательного в сознание человека, обретают форму *архетипических образов*. Сам архетип нам не доступен, а вот архетипические образы — доступны. Этот обширный набор образов лежит в основе мифов, сказок, наших снов, наших мечтаний и т.д.

И вот здесь мы впервые сталкиваемся с таким моментом — а для чего нужна нам такая проекция? Что она нам дает? В этом отношении ближе всех начал подходить к сути дела Шиллер в своих *Письмах о воспитании* и в переписке с Гете. Вслед за ним Гете тоже стал думать над проблематикой создания *целостности* человека, его самости. И вот эта целостность человека, она очень трудно восстанавливается, потому что у человека и у человечества есть *доминирующие функции*. Доминирующая функция всегда выходит на первый план, она наиболее энергетически обеспечена, а остальные функции находятся в более или менее подавленном состоянии, иногда вытесняются в область бессознательного, становясь там материалом для различных психических комплексов.

Установление самости или целостности человека — это очень сложный, очень трудный и, видимо, наиболее важный на настоящем этапе процесс, потому что этот процесс касается непосредственно человека. Восстановление этой целостности осложняется тем, что функции *подавленные* обладают очень малой энергетикой. Для того чтобы выбраться наверх, им требуется дополнительная энергия. Если ее взять от доминирующей функции, то мы тем самым как бы уравняем эти функции, но резко снизим потенциал доминирующей функции, т.е. снизится *средний* потенциал самости человека. Поэтому за счет этого перераспределения энергии явно не хватит.

Базами для создания энергетического комплекса, который способен вывести наверх функции, находящиеся вне доминантного состояния, являются наша *фантазия*, наша *интуиция*. Они выводят эти функции благодаря определенной символизации того материала, который есть, и подаче его ближе к области нашего осознания. И тем самым *искусство* выполняет как раз вот эту *гармонизирующую* роль в создании целостно-

сти человека, потому что оно нам додает то, что у нас задавлено нашей цивилизацией, нашим образом жизни и т.д.²

Здесь возникает один очень интересный момент: возможность выхода любой недоминантной функции в наше осознание. Работа с ней может быть осуществлена только тогда, когда, по мысли Шиллера, человек находится в эстетическом состоянии, т.е. состоянии нулевой деятельности. Шиллер пишет, что эстетический человек равен нулю. Сознание его как бы застыло — это медитация. И вот через медитацию возможно наполнение новым содержанием недоминантных функций и выход их наверх.

Есть очень много различных сведений о том, что происходит с человеком. Вот как раз А.С. Соколов в своей чрезвычайно интересной книжке приводит цитату из Штокгаузена, который пишет: "Интуитивное в точном смысле, как я его [понятие] употреблял, понимал и понимаю — внечеловеческая область, которая воздействует на нас благодаря колебаниям, которые нас постоянно бомбардируют". Эти колебания формируются очень точно и побуждают нас к определенным действиям. Если войти в определенное состояние, когда ни о чем не размышляешь (то самое нулевое состояние), то становишься приемником такого рода сверхличных колебаний. И если особенно упражняться в такого рода действиях, то можно стать творцом музыки. Однако это может осуществить только совершенно определенная категория музыкантов. Большинство так действовать не может — это очень трудно для них.

И Менухин в своих "Уроках" говорит о том, что у детей их педагогу надо всемерно пробуждать чувствительность к незаметным тонким колебаниям, которые нужно улавливать и которые воздействуют, являются, как бы базой для развития более высоких ступеней владения музыкой, инструментом и собой.

Вы знаете, что есть очень много свидетельств того, что настоящая музыка композиторами не пишется, не сочиняется, не создается — она записывается. Это еще издревле было известно, это заложено и в наших словах — наитие, озарение, вдохновение; сейчас говорят — инсайд, трансляция и т.д. Губайдулина, Шнитке и другие говорят, что они — трансляторы, они транслируют, записывают музыку. Чайковский писал Юргенсону: "Музыка буквально прет из меня. Я ее не могу остановить. Откуда она прет — я не знаю". И дальше он разворачивает целую систему. Вы, наверное, все знаете его слова о том, что в таком состоянии — это не труд, а наслаждение. Мысль не успевает за текущей музыкой,

душа уносится куда-то в неизвестность, и все, что создано в таком состоянии, будет верхом совершенства. И тут Чайковский говорит, что если что-то не остановит, то так можно работать сколько угодно. Но обязательно жизнь останавливает человека, отвлекает его: кто-то закричал — надо идти есть, когда прервешься — музыка уже ушла, когда возвращаешься к ней — найти ее уже сложно, отсюда у композиторов получаются швы.

Бетховен говорил, что у него есть какой-то внутренний голос, который шепчет ему мелодию, и что когда он сочиняет, то произведение встает перед ним как единая целостность во всех своих деталях. И Моцарт писал, что он видит симфонию, как картину. Вагнер вспоминал, что он вышел на балкон над Рейном, где был замечательный закат солнца, и у него мгновенно родилась увертюра к "Тангейзеру". Мы знаем — и Стравинский, когда сочинял "Весну священную", говорил: "Я слушал и записывал, слушал и записывал. Вся Весна священная протекла сквозь меня".

Таких свидетельств достаточно много. Это говорит о том, что состояние вдохновения — это особое состояние, в котором человек может подключаться к чему-то более глубокому, лежащему как бы вне его поля, вне его сознания.

Если мы посмотрим возможности расшифровки, что такое вдохновение, то мы увидим, что насчет этого состояния материала очень мало. Известно, что это интегрированное состояние человеческой психики, когда человек может терять ощущение собственного "Я". Он как бы погружен, отрешен через нулевое состояние осознания себя и растворяется вот в этом безличностном коллективном состоянии, особом, когда возможно подключение к бездонному источнику информации.

Здесь мы сталкиваемся с таким моментом: неужели этот оазис бессознательного является именно музыкой и звучит именно *та* музыка; что же тогда делать композиторам, если только не быть пассивным записывателем того, что он как бы получает извне? Я думаю, что дело гораздо сложнее. Композитор не есть *пассивный* отбиратель только того, что он слышит: мы можем с полным основанием назвать композитора *интерпретатором* того, что он слышит. Мне кажется, что слово *интерпретация* — гораздо более широкое и относящееся не только к исполнителям, но и к композиторам, потому что композитор является первичным интерпретатором того внутреннего гигантского богатства, которое находится внутри нас и к которому мы как бы подключены.

Как он интерпретирует это? А он интерпретирует это через фильтры своей культуры, своей эпохи, своего стиля, той данности, которая у него

² Здесь явно оставлены в стороне другие аспекты роли и функции искусства, а также разнообразие свойств, граней и форм бытования искусства, уводящие от темы. — В. С.

есть, своего опыта — и здесь можно, может быть, примитивно, сравнить композитора с неким рыбаком, который забрасывает сеть, для того чтобы выловить крупную рыбу. В зависимости от величины ячек этой сети он может то или иное как бы уловить из этого космического резервуара. И надо сказать, что можно ухватить колебания, которые оттуда идут и которые очень многие художники — например, Кант, Блок, — квалифицировали как *гул эпохи*, шум, всплески какие-то, озарения, зерна идей. Этот первичный, так сказать, циркулирующий очаг бессознательного с архетипическими образами является именно базой для интерпретации в музыкальном смысле. Возможно, художник этот же самый материал будет интерпретировать в зрительных образах, скульптор — в пластических, а архитектор — в своих образах. И здесь прямой детерминированности этим условием нет, хотя в общем, то, что там есть определенные колебания, — это, конечно, дает музыке более непосредственный доступ к каким-то вещам. И надо сказать, что и в системах восточных философий, ну, предположим, в йоге, тоже есть *звучашее ядро космоса*, звучащий, переливающийся всеми красками аккорд ветра, как говорил Бивекананда. Вот из этого аккорда как бы и рождается вся Вселенная. И надо сказать, что было написано достаточно много древних текстов, в которых есть очень интересный момент. Возьмем к примеру, ту же самую классическую китайскую “Книгу перемен” (“И цзин”): она была написана специально для того, чтобы человек строил свою жизнь по законам искусства. Эта книга пелась, игралась, танцевалась, и человек как бы приобщался к гармоническим колебаниям космоса, потому что там была не пентатоника, как сейчас в Китае, а 12-тоновая система, и там эти песни и мелодии игрались на бонгах, т.е. на инструментах с не очень точно обозначенной высотностью, которые дают очень большие гармонические колебания, создают большой набор звуков, которые могут воздействовать на человека.

Есть еще один важный момент. Когда мы смотрим, как может кодироваться и выходить наверх информация, благодаря каким структурам она может оформляться, — мы видим, что эти структуры (структуры интуиции, нашей фантазии, воображения) действуют в музыке довольно простым путем — сначала идет некое озарение, некое зерно, некий набросок, который композитор сразу улавливает, затем начинается работа по оформлению этих набросков, по приведению их в целостную систему. Но обычно почти все композиторы утверждают, что рождается не только отдельная тема, отдельные куски, но рождается некое ощущение целостности, в рамках которой возможно развитие данной ситуации.

И вот в рамках развития этой целостности у композитора возникает так называемое *поле замысла*, которое он начинает реализовать. Это поле довольно интересно, мы о нем тоже мало знаем. Я думаю, что это задача исследователей поля, потому что есть очень много указаний на то, что, когда композитор сочиняет произведение, выясняется, что он сочиняет не только это произведение, но очень широкое поле музыкальных смыслов, из которых он создает это сочинение. Остальной материал у него идет либо в другие произведения, либо остается как бы внутренне, подспудно связанным с данным замыслом.

Рахманинов в последнем интервью утверждал, что композитор как исполнитель гораздо сильнее любого исполнителя, особенно когда он исполняет свое собственное произведение, потому что когда он *композитор*, то он может написать первую ноту только после того, как произведение полностью сложилось в его уме; когда он воспроизводит это произведение, он воспроизводит не только это произведение, но и все *поле*, в котором это произведение возникло.

А исполнитель должен создавать свое поле, без которого это произведение не будет жить. И в этом поле центр — это произведение, которое одновременно возникает у композитора в уме в его кодовой форме, в его сжатой форме, как бы неполной, не расшифрованной, не развернутой полностью во время записи. Такова работа нашего сознания, нашей интуиции, которая работает почти всегда не в развернутой, а в кодовой форме, т.е. в неких сжатых смыслах, кодах слов, наших образов и т.д.

Эта кодовая форма потом уже записывается композитором в полной развернутой форме самого сочинения. А это значит, что когда исполнитель интерпретирует произведение, он должен войти в его кодовую форму, посмотреть, а где там сжатые коды, смыслы, потому что в развернутой форме построить поле замысла, в котором родится сочинение, очень трудно — слишком объемная вещь, а в кодовой форме мы имеем возможность доступа к информации гораздо более высокой, примерно на порядок выше.

Интуиция дает нам почти безграничный доступ к информации в различных сферах. Поэтому мы как бы погружаемся от развернутой формы к кодовой, к полю, в котором родилось сочинение, — через интуицию погружаемся в то поле, первичное, в котором возникло сочинение у композитора. И через это должны погрузиться в самый нижний слой подсознания и, может быть, уловить там то, что не мог уловить композитор, когда сочинял, не мог написать. Мы как бы можем *дописать* это сочинение. И тем самым интерпретация становится многоступенчатой не только для слоя текста, но и для более сложных слоев, которые идут

вниз. И слушателя мы обязаны погрузить и в тот слой, который создал композитор, и в тот, который слышал композитор и слышит исполнитель, и в тот слой, низкий, который должен слышать и слушатель, хочет он того, может он это или нет. И вот здесь как раз — когда только соединяется источник нашего творчества с тем концом, в который мы погружаемся, — замыкается кольцо; оно должно замкнуться через самый нижний слой бессознательного — только тогда мы сможем проникнуть к чему-то более высокому. А это более высокое — это предназначение человека, это очень сложные пути, по которым человек должен идти.

И здесь мы сталкиваемся со следующим моментом. Пусть мы имеем дело с произведением, которое создано творческой фантазией. По этому поводу Юнг пишет, что творческая фантазия — это наша иррациональная и инстинктивная функция. Поднятый на поверхность материал фантазии содержит в себе картины психологического развития индивида в его последующих состояниях, является известного рода преднаречанием или описанием дальнейшего пути. То есть музыка содержит и некий прогностический смысл, давая нам возможность почувствовать, к чему мы призваны. А если подумать о том, к чему призван в жизни человек в идеале, если родился разум, если родилось искусство, бессмертная красота, которая для человека — второй мир, то получается, что разум для чего-то нужен. Для того, чтобы совершить в космосе то, что не может совершить сама материя.

В космологии есть две проблемы. *Первая* проблема — это принципы связности самого космоса. Ведь он связан не только известными полями, но и нам не ведомыми еще вещами, он связан внутренней информацией, в которой при ее создании не было человека. И *вторая* — когда наша Вселенная, часть нашей Вселенной, сожмется, взорвется и опять начнется новый цикл, информация не должна погибнуть. Она должна быть вынесена и возвращена назад. Материя этого не может сделать. Это может сделать, должно сделать *что-то* (или *кто-то*).

Здесь мы подходим к одному важному моменту — *связности* мира и связности человека. Мы знаем, что в потенции мы обладаем гораздо большим запасом знаний и умений, чем это есть реально. И опыты психологов доказывают, что человек может в состоянии гипноза или внушения и рисовать почти как Рафаэль, и сочинять музыку, и многое делать другое, т.е. обладает теми способностями, которых, казалось бы, у него нет. Владимир Леви недавно, выступая по телевидению, сказал: “Я могу заставить любого человека спеть любую арию на любом языке”. Я не знаю технику психологов, но согласен, что это можно сделать.

Лет около семи назад по 1-ой программе ТВ была показана передача. Психологи пришли в Саратове в детский дом, взяли наугад мальчика лет 14 и говорят: — Ты играл на флейте? — Нет. — Ты знаешь, кто такой Глюк? — Нет. — А что такое опера “Орфей”? — Нет. — Вот тебе флейта, сыграешь арию Орфея из оперы Глюка. Делают над ним пассы, он берет флейту и прекрасно играет. Хотя он никогда в жизни не прикасался к этому инструменту.

Вы знаете, ученые установили, что в нашем веке началось ускорение некоторых процессов. Сейчас информация передается гораздо быстрее, чем раньше. Она передается от одного человека всем на Земле и от всех на Земле — одному человеку. По каким-то таинственным каналам.

Например, растут рекорды в спорте. Что, люди становятся сильнее или ловчее, лучше обычного? Нет. Я, когда был мальчиком, видел, как бегают братья Знаменские — это было феноменально. Через какой-то там десяток-полтора лет я мог пробежать почти как братья Знаменские. Сейчас это норма третьего спортивного разряда, бегают миллионы. Что случилось? Передалась информация, эта передача осуществляется не путем познания, а путем неких внутренних передатчиков информации.

Гагарин мог пролететь вокруг Земли один виток. У него функции сердца пошли к нулю, его снимают с орбиты. Последующие космонавты летают дольше, но все равно, когда функции сердца начинают идти к нулю, их снимают с орбиты. Сейчас уже летали год или два; сколько полетит следующий — не знаю, но вполне может дольше предыдущего. И сейчас любого из вас посади в ракету *без подготовки* — вы полетите в космос. Американцы считают, что мы напрасно сейчас тренируем спуск с орбиты: на наших кораблях перегрузка 3,5 g — это слишком много, а на “Шаттле” спуск — совершенно спокоен. Значит, что случилось? Передача информации. Когда сверхзвуковые истребители были запущены в производство, азиаты на них летать не могли, они там умирали. А сейчас летают все, ничего для этого, как будто, не требуется. Эта, как бы негласная, передача информации — процесс довольно естественный. Ученые его объясняют довольно просто. Все мы — единый клон с единственным генетическим настроем. Фактически мы все — одна особь. И благодаря этой внутренней генетической настроенности, мы способны получать и передавать информацию друг другу, как приемник принимает станцию. Сложнее, когда дело касается космоса. Я думаю, что там есть свои возможности и пределы. Природа нас всегда и во всем ограничивает, чтобы мы раньше времени не имели доступа туда, куда мы не должны пока иметь доступ.

Поэтому возникло довольно много парадоксов, один из них описывал сам Эйнштейн. Он говорил: "Человек может на данный момент изобрести только то, что он может изобрести на данный момент, и не более того". И он изобрел общую теорию поля, которую еще и сейчас не могут найти. И он не мог сообщить ее людям, потому что не было языка. Он мучительно искал язык, чтобы сообщить то, что он знает, но выразить это он так и не смог.

Поэтому одна из самых главных задач человечества — искать языки для передачи внутреннего мира, внутреннего содержания. Задача композитора — искать язык для передачи бессознательных образов. Задача исполнителя — искать язык для расшифровки того, что написал композитор и применять это максимально к тому, чтобы произведение звучало наиболее полно, наиболее мощно, наиболее современно по сравнению с тем, что слышал композитор. Поэтому для меня отсылки к тому, как это игралось в прошлом и как это должно поэтому играть сейчас, являются очень искусственными, потому что произведение искусства — это код, который разворачивается во времени, он живет во времени, произведение искусства — не застывшее. И вот эта живая струя — один из очень важных моментов, которые мы должны знать и помнить.

Есть еще один важный вопрос. Произведение искусства — каковы в нем соотношения рационального, эмоционального, интуитивного, вдохновенного и всего прочего? От этого ведь тоже зависят наши задачи интерпретации: что мы видим в произведении и что мы должны оттуда увидеть и подать. И здесь мы сталкиваемся с одним моментом: у нас обострено, как говорил и писал Назайкинский, воспитание такой мысли об эмоциональной сущности музыки, что музыка передает эмоции. Это очень красивое, милое, но совершенно несправедливое утверждение, которое настраивает нас на некие ложные моменты интерпретации, потому что музыка выражает целостного человека и стремится к созданию целостности человека. Отсюда — выпячивание какой-то одной стороны в музыке мне представляется неправомерным. Если мы посмотрим, мы увидим, что человек не может не быть эмоциональным. Эта сторона присуща ему, она, естественно, будет отражена в музыке.

Человек отличается от животного совсем не своей эмоциональной стороной. Эмоции — это ведь оценочная функция, и здесь, мне кажется, у нас очень много путаницы в самой терминологии и понимании этого.

Вот мы говорим: вот как эмоционально играет человек, а он не эмоционально играет, он темпераментно играет. Темперамент и эмоции — это разные вещи. Темперамент — это энергетика большая, а эмоция есть личное отношение человека к чему-то. И вот здесь Юнг дает очень ин-

тересное разграничение эмоциональной стороны. Он говорит: если вы идете по улице и вдруг вас сильно толкнули кто-то, у вас сразу в уме происходит оценка — случайно или нарочно. Случайно — значит, можно принять извинения и пойти дальше. Человек не будет включен в это. Ага, ты оценил, что это сделано нарочно, и ты тогда оборачиваешься и уже включаешься в действие, и даже включается телесная реакция, а не умственная. И вот это включение телесности, которое парализует несколько твою эмоциональную сторону, вызывает еще и вторичную эмоцию. Ты сам на себя обзываешься, что позволил себе вовлечь в эту ситуацию.

И вот, как раз когда включается телесная реакция, включаются различные механизмы: выброс гормонов и сахара, повышение сердцебиения и прочие *реакции*. Ведь нам же важно добиться некоей реакции у слушателя. И мы знаем, что если исполнитель сам находится в этом реактивном состоянии, то на слушателя он действовать не может. Он должен быть с холодной головой, как говорил Ойстах, и с горячим сердцем. Ведь он должен все осознавать. И вы сами знаете высказывание Шаляпина — когда он пел Ивана Сусанина и очень растрогался, и вдруг слышит, что голос у него что-то не так стал звучать, хриповат стал: "Э, батенька, это же не ты плачешь, это Сусанин плачет, ну-ка давай, выключайся оттуда! И, говорит, смотрю — голос стал звучать лучше". Вот поэтому состояние исполнителя не должно быть адекватно состоянию слушателя. Если мы будем стоять на этой точке зрения, то тогда мы донесем до него вот эту целостную систему, о чем еще древние говорили, — *катарсис*, очищение человека, балансировка его различных недифференцированных систем мироотношения.

И поэтому Берлиоз написал, что композитор должен дать представление слушателю о тех эмоциях, к которым он будет приступать. Это правильно. Мы, музыканты, должны давать *представление* о том, что должен делать слушатель, как он должен восстанавливать свою целостность, очищать свою душу, погружать себя в эти глубины подсознательного и чувствовать там источник гигантских идей, сил и возможностей дальнейшего развития человечества.

* * *

Еще одна тема (я уж не буду углубляться в тему эмоциональности, потому что она довольно-таки острые и сложные, надо специальный разговор по этому поводу вести) — *музыка и математика*, вычислительный центр.

Августин Блаженный написал когда-то такую вещь: "Бог не разговаривает с человеком словами. Слова не есть язык бога, это человеческий язык. Бог разговаривает с человеком только двумя языками — языкком

математики и языком музыки". И действительно, если мы вспомним Пифагора, мы увидим, что число — это некая божественная данность человеку. И Юнг считает, что число принадлежит к области коллективного бессознательного, принадлежит публике. Оно всплывает у человека, человек не открывает числа. Эти числа обладают своеобразным магическим свойством. И то ученик о гармонии сфер, которое Пифагор изложил в несколько наивной форме, — оно для нас, однако, пока еще представляет загадку. Например, представляет загадку то, что самый яркий — дорийский — лад, который греки считали наиболее мужественным, наиболее способным к формированию грека, способным его вести на подвиги и на смерть, — это наш минор. А мажор (лидийский, ионийский лады) — это женский лад.

Как, почему психология восприятия коренным образом поменялась? Может быть, здесь есть принцип дополнительности? Грубому, так сказать, греку, которому все напочем, — ему нужно осознать себя как личность, ему нужен вот этот чувствительный минор, который глубже задевает струны, для того, чтобы дополнить себя до целостности. А женщина, слабой, может быть, нужен мажор, чтобы дополнить себя — тут надо еще подумать, правильно ли мы толкуем лады, ладовые последовательности, и не потеряли ли мы что-то такое, что с греческими ладами ушло, усреднив некоторые наши представления о ладовой сути музыки.

* * *

И еще один момент. Ведь не случайно Лейбниц говорил, что музыка — это бессознательное математическое упражнение ума (или души в математике, есть разные переводы). И даже такой замечательный композитор, как Энеску, сам необычайно темпераментный, страстный музыкант, говорил, что музыкант, сам того не зная, является математиком-вычислителем, когда занимается творчеством. Здесь тоже есть для нас некоторые моменты, ведь упорядоченность у стихии, которая есть муз, должна быть. Вот моменты упорядоченности в форме, в тех же самых наших ладах, гармонических последовательностях, во всех учениях наших теоретиков — это же есть определенная логика, определенная, так сказать, попытка дать суть логических связей, которые обеспечивают эту целостность. И здесь мы тоже, вероятно, действуем еще очень мало. Поэтому, мне кажется, что отделять логическую, математическую сторону от общего мышления человека, вырывать из нас математическое мышление, может быть, не стоит, надо находить связи. Потому что вот это коллективное бессознательное, эти архетипы, которые там есть, — они действуют и должны действовать через синестезию наших чувств.

К сожалению, синестезия у нас пользуется очень мало. Мы не имеем возможности включить полноценно цветной слух, зрительный ряд и прочие вещи в музыку. Мы боимся в музыке зрительных ассоциаций, боимся слов, боимся всего. Вот музыка сама по себе должна быть, а почему? Ведь в мышлении-то все связано. Разделить все по полочкам очень легко, а где слитность? И вот этот момент синтеза и момент подключения целостного человека чрезвычайно важны. Ведь смотрите, когда вы сидите в зале и на вас действует очень хорошее исполнение, хорошая музыка — вы мурашки по спине ощущаете. А что такое мурашки? Психологи провели такой эксперимент здесь у нас, в Большом зале консерватории, после концерта Нестеренко: уколами иголками испытывали желающих участвовать в эксперименте. Оказалось, что у тех, кто испытал мурашки, чувствительность кожи исчезла совершенно. Они не ощущали никаких покалываний, ничего. А у тех, кто не ощущал этого, болевая чувствительность кожи осталась.

При слушании музыки у нас как бы слух уходит внутрь, меняется чувствительность нашего организма, настройка нашего организма меняется. Как мы достигаем этого — пока неясно. Поэтому у нас для исполнителя есть очень много невероятных возможностей. И здесь надо сказать, что у нас вот та проекция на мир, с которой я начал, которая пошла на стены пещеры, — вот эту внутреннюю проекцию мы очень мало используем в нашем музыкальном исполнительстве и в творчестве тоже.

Потому что мы идем от нашего сознания, от нашего восприятия к нашим мыслям. А где обратный путь? Где тот спонтанный путь? А вот Пикассо говорил, что очень многие картины он рисовал или начинал рисовать в полной темноте. У него настолько сильная была проекция, что он видел эти картины в цвете в полной темноте. И если включался свет, то терялось ощущение той обратной проекции, которая идет на мир.

У нас ведь обратная проекция из нашего внутреннего мира идет в снах. Мы сны не запоминаем, а ведь это очень важный момент — это же наша глубинная информация, которая нам нужна.

Сны бывают двух типов: *полные*, развернутые, идущие в полном времени, и *сжатые*, идущие в сокращенном времени. Сжатый сон идет примерно в 10-кратном убыстрении событий, очень быстро мелькают события, иногда, прямо, вся жизнь промелькнет. Вот это наиболее информативные сны. Сны развернутые близки нашим мечтаниям — когда мы ложимся спать и перед сном отдаемся мечтаниям, у нас перед глазами плывут эти картины. Юнг считал, что их в обязательном порядке надо запоминать, записывать, потому что это неоценимый информационный материал, который мы теряем. И вот в этих снах, напоминаю,

Дали видел свои картины-символы. И он говорил, что перед сном минут за 10 вот эти символы ему начинают идти потоком, он их запоминает или даже набрасывает, и некоторые символы он до конца жизни не может расшифровать, а некоторые потом расшифровывает.

С чем это связано? Один из самых знаменитых сейчас японских изобретателей, который изобрел цифровую запись, лазерные диски, вот это все, — он погружается в акваланг в бассейн на глубину где-то 3 метра, зависает там, и через полчаса ему начинают идти потоком изобретения. Что-то он успевает уловить, что-то успевает расшифровать, а большее, как он говорит, он не может расшифровать, потому что это недоступно пока еще человеческой технике.

О подобных видениях говорил Леонардо да Винчи. Как известно, он описал в своих рукописях и вертолет, и подводные лодки, и всякие другие изобретения, опережающие время. Это говорит о том, что у нас есть эта обратная проекция, но мы ее используем очень слабо.

* * *

Очень многие исследователи находили интуитивным путем решение задачи после того, как они очень тщательно представляли: если задача не решается, т.к. мало материала, то надо добрать материал. А для достижения другого состояния тоже есть упражнения. Надо взять предмет и минут 20 не уводить зрение и внимание от этого предмета — в этом предмете сразу будет сосредоточен весь мир: надо смотреть, из чего он сделан, как он сделан, что до этого было, во что превратится предмет, правомочны любые ассоциации, но только относящиеся к этому предмету. Это — развитие ассоциативного поля, которое нам необычайно важно. Потому что расшифровывать символы (которые идут к нам с интуицией, в том числе символы композиторские, которые даны), — можно, только если включить ассоциативные поля.

Как строятся ассоциации? Так как я сделал тридцать музыкальных фильмов на разных студиях страны, когда хотел поступить дополнительно во ВГИК на режиссерский, то могу сказать, что есть специальные упражнения, разработанные Эйзенштейном, очень известные. Вам дается несколько предметов, абсолютно не связанных между собой, — кирпич, спичка, очки, лист бумаги, что-то еще, и вам надо в течение 15 минут написать связный рассказ, в котором эти предметы были бы соединены.

И вот — проблема ассоциации. Что такое художественные и нехудожественные ассоциации? И как кодирует композитор этот ассоциативный ряд? Вот Эйзенштейн приводит такой пример. Вы хотите снять образ моря. Сняли море в разных ракурсах — ну, это все-таки фотограф-

фия. Ассоциация к морю — пляж. Море с пляжем — тоже ничего не представляет. Лучший пляж — это песок, тоже ничего особенного. Песок — ассоциация: пустыня. Пустыня и море — уже что-то такое. Верблюд в пустыне. Бедуин на верблюде... Бедуин и море — уже хорошо. И когда бедуин смотрит в обратную сторону и видит мираж, мираж в воздухе, нереальный — соединение нереальности с реальностью — вот это уже художественная ассоциация. На шестом-седьмом круге рождается художественная ассоциация. Значит, если мы не будем погружаться довольно глубоко в этот ассоциативный ряд и находить нужную ассоциацию, мы не дойдем до глубинного слоя, останемся где-то близко к поверхности.

Ассоциативные ряды в музыке — и с нашей жизнью, и с нашими снами, с мифами, другими искусствами — у нас должны быть в огромном количестве, и только тогда мы можем понять, о чем же говорит с нами музыка. Если в музыке мало того, что идет *поверх* человека, то что это будет за музыка? Отвечу цитатой. Шеллинг писал, что “художник вкладывает в свое произведение, помимо того, что входит в его замысел, словно повинуясь инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого рассудка... Произведение, не отмеченное печатью бессознательного знания, узнается по явному отсутствию самостоятельной, не зависимой от творца, жизненности”.

В этом отношении интересен рассказ Римского-Корсакова, когда он поехал за границу. Он говорил: “Я за границей немножечко отдохнул от нашей музыки и столкнулся с какой-то другой культурой. Я стал лучше слышать. Раньше мне у Глазунова все нравилось, и я не понимал, как у него может что-то не нравиться. А сейчас я чувствую, что у него есть гениальная музыка с божьей искрой и есть произведения, в которых божьей искры нет, хотя они удовлетворяют всем потребностям современного общества — и вкусу, и благородству, и всему прочему. И даже в иных вальсах Штрауса, есть больше божьей искры, чем в некоторых симфониях современных композиторов”.

Вот здесь встает еще один вопрос: а как мы можем квалифицировать произведения, композитором не написанные? Их можно квалифицировать так.

Первый тип — произведения, написанные в состоянии вдохновения, т.е. как бы записанные, которые в себе содержат некий неразложимый остаток, бесконечность. Композиторы, которые полностью пишут свои сочинения, ну, среди таких, видимо, Моцарт был один, который сразу все видел и сразу поэтому мог все записать, у остальных мы находим швы: что-то от них ушло, что-то они поймали.

Второй тип сочинения — улавливание того, что было, и догадка о том, как это могло развертываться, т.е. восстановление того непосредственного, что было получено путем интуиции.

Следующий тип — это попытка сочинительства, как говорят в народе, методом тыка: играет, играет человек, о! — что-то такое в этом есть, значит, к этому можно прицепиться, это можно начать развивать. Здесь главное — улавливание чего-то нового, неожиданного, путем уже своего восприятия. Здесь, скорее, ведущая роль не у интуиции, а у восприятия.

И, наконец, конструктивный тип, когда человек создает нечто чисто умозрительным путем. Девять десятых, может быть, современной музыки создано последним путем. Является это музыкой? Вот здесь большой вопрос. Я не могу дать ясного ответа, потому что обратный путь может вывести наверх, но это очень сложный путь. И здесь сложные есть вещи даже для самих композиторов. Вот Ксенакис пишет: "Сериальная музыка, то, что в ней слышится, представляет собой на самом деле лишь груду звуков в различных регистрах. Необычайная сложность не позволяет при слушании следовать за сплетением линий, вследствие этого возникает противоречие между полифонической линеарной системой и слышимым результатом, который кажется сплошной массой". Может быть, когда-нибудь мы расшифруем эту массу, может быть. Как-то Эдисон Денисов пригласил меня прослушать репетицию "Реквиема", который он когда-то написал. Сели мы с ним, у него в партитуре там 36 строчек, играют каждый свое. Я его спросил: "А сколько ты слышишь сам строчек"? — Он говорит: "Десять-двенадцать". — "А остальные"? — "Ну, когда-нибудь человечество вырастет и услышит эти все 36 строчек"!?

Значит, вот эту конструкцию, которая есть, исполнитель должен оживлять. И тот же Ксенакис пишет: "Даже алеаторическая композиция, которая написана абсолютно случайно и звучит первый раз абсолютно случайно, — я не уверен, говорит, что она будет звучать на второй-третий раз и остальные разы тоже случайно, потому что слушатель начнет на нее накладывать свою сетку, обычную логику, улавливать какие-то закономерности, которых на самом деле нет, но он сам дает знак этого, так же как исполнитель дает знак".

Бот этот процесс конструирования пока еще очень мало исследован. Может быть, здесь развитие нашей фантазии — да, но это процесс — обратный сочинению. Это не есть сочинение, это что-то другое, мы должны квалифицировать его как нечто иное.

Исполнитель может как бы умозрительно, все разложив по полочкам, сознательно сделать, выверить нюансы, сыграть — здорово, все хорошо. Сделана хорошо *работа*. Мы говорим: как хорошо поработал

педагог. Все исполнено. А дальше? Это идеал исполнения? Нет. Мы говорим, во-первых: сегодня исполнитель в ударе, у него, так сказать, интуитивное включение чего-то такого неожиданного даже для него самого. И, во-вторых, остается ощущение собственного "Я" — бессознательное, интуитивное как бы слитное. И третье — это состояние вдохновения, когда человек находится в нулевом, эстетическом состоянии, когда он раздвоен на эстраде — на человека как бы автоматизированного, *действующего*, и *контролирующего*. Как Шаляпин говорил, что на эстраде — не один Шаляпин, а два: один поет, другой стоит рядом и контролирует. И вот, по моим наблюдениям, расхождение между играющим и, так сказать, контролирующим — довольно далекое.

Было очень много случаев в Большом зале консерватории, на конкурсе Чайковского, когда лопаются прожектора, особенно во время съемок. И на записи видно: вот лопнул прожектор. Первый случай такой я зафиксировал, когда Штефан Руха играл 24-й каприз Паганини. Взорвался прожектор, а он играет как ни в чем ни бывало — вот, подумали, не слышит. А примерно через 20 секунд он начал оглядываться в зал и у него что-то стало не получаться. О чем это говорит? Исполнитель впереди своей игры на 20 секунд, потому что у него имеется опережающее отражение, оно есть — ведь этот механизм работает.

Я знал, как очень сложно было вывести Святослава Теофиловича Рихтера из состояния игры. Когда мы снимали фильм, его приходилось трясти, он с закатанными глазами, вздрагивая, выходил из этого состояния. Я видел состояние Гильельса, когда делал о нем фильм. Значит здесь есть определенные психофизиологические моменты, которые тоже очень важны. Мне кажется, что для адекватного исполнения произведения нужно состояние исполнителя, адекватное композитору. Иначе не будет соответствия, иначе композитор будет гораздо выше, а исполнитель не сможет сравниться с ним и с подключением к этим глубинным слоям индивидуальной и коллективной психики.

* * *

Я вам рассказал очень много всяких вещей, для меня очень интересных, но не до конца ясных. Может быть, я во многом и не прав, но мне хотелось вам дать в сгустке такую проблематику, которая может быть пока только намечена. Мне она кажется чрезвычайно важной. Томас Манн написал замечательные слова: "Художник строит свою жизнь по законам искусства — так должен делать каждый человек". Вот мы и должны строить свою жизнь по законам искусства, и законы искусства должны нам быть даны с эстрады самые высокие.

* * *

Напоследок еще скажу об одной вещи, которую я начисто забыл, но которая также нужна для разговора о вычислительном центре. Что такое электронная музыка? Годится ли электронный звук для музыки?

Я убежден, что пока не годится, и вот почему. Наш музыкальный звук представляет из себя гигантский конгломерат выразительных средств. Там есть и обертоны, и ункертоны, и форманты — это звучащая вертикаль, которая обладают огромной емкой силой³. Благодаря этому звук живет, притом каждый звук живет своей жизнью, он имеет свою жизнь. Он вибрирует, имеет начало, середину и конец; обертоны и форманты в нем вибрируют, и он воспринимается нами как очень интересный комплекс, который соответствует сложности выражаемого содержания. Электронный звук этой сложности не соответствует.

* * *

И еще одно. Мне кажется, не совсем правы теоретики, которые говорят, что есть монодия и есть многоголосие. Нет одноголосной музыки вообще, никогда и нигде. Мелодия, которая играется без сопровождения, тоже не есть одноголосие.

Там, если мы посмотрим, действие может разворачиваться только в настоящем. Если у нас в прошлом или в будущем исполнители разворачиваться не могут, они разворачиваются в настоящем. А что такое настоящее время? Сколько оно длится?

Настоящее время длится от 10 до 12 секунд, это установили психофизиологи. Они изучали время реакции человека на многократное появление того или иного предмета. Оказалось, что если через 8-9 секунд дать тот же самый предмет, то испытуемый может не отреагировать: он его знает. Через 10, 11, 12 секунд тот же самый предмет вызывает уже адекватную, такую же самую реакцию, он уже новый. Были исследования, показавшие, что на протяжении этого времени в ухе сливаются колебания. Эти колебания как бы налагаются друг на друга, и идет сложнейшая система, которую человек сознательно не прочитывает, а прочитывает неосознаваемый процесс. Как сливаются эти звуки, во что они превращаются? Бах это прекрасно знал, — учитывая все противоположения, он знал, во что это сольется. Значит, тренированный слух способен в какой-то степени расшифровать эту систему.

³ У нас пока в качестве основы науки о гармонии, основы теории консонансов и диссонансов используются обертоны до 6-го, а дальше 8-й и 9-й. 7-й, так называемый фальшивый обертон, пока не использован, а он явно слышится, явно воспринимается, и на нем основаны иногда очень интересные выразительные средства. Теоретики прошли мимо 7-го обертона, он не включен ни в какие системы. Почему и отчего? — В. Г.

М.С. Скребкова-Филатова

НЕСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ ОБ ЭЗОТЕРИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

В который раз уже мы собираемся на конференцию, связанную с именем В.Ю. Григорьева. И это неудивительно, так как этот ученый и музыкант имел очень широкий круг интересов, охватывающий разные области. Напомню, что два года назад мы рассматривали различные аспекты категории времени, связанные с музыкальным искусством, год назад — понятие троичности (триадности), воплощенное в музыке и в других искусствах. На этот раз нами исследуется эзотерическая природа музыкального искусства.

Все три названные темы содержатся в статьях самого В.Ю. Григорьева. Последняя из них, которую я предлагаю на рассмотрение данной конференции, носит название «Эзотерическая сущность музыки и некоторые пути проникновение в нее»⁴. Она опубликована в сборнике, посвященном 125-летию Ф.И. Шаляпина, и помещена в разделе «Зазеркалье искусства».

В этой статье ученый вновь возвращается к проблемам психологически-философского характера, глубоко волновавшим его. Одна из них — проблема неоднозначности понятия времени, в котором проходит человеческая деятельность, в особенности, в сфере искусства. Ссылаясь на известные труды ученых, музыкантов, поэтов, мыслителей, Владимир Юрьевич старается проникнуть в глубочайшие слои человеческой психики и показывает параллельное действие, или переплетение (а может быть, и синтез) по крайней мере двух разных временных механизмов психики.

Один из них, как указывает автор статьи, — область повседневной практики, речевого высказывания, пребывания «здесь и сейчас», а также так называемых «медленных снов». Этот психологический механизм представляет собой развернутый процесс, адекватный временной метрике мира. Другой же механизм, подробно освещенный в статье Григорьева, — так называемый «кодовый», сжатый во времени, связанный с образно-символической мыслительной деятельностью, интуицией. Он заключен, как пишет автор, в «символических формах скрытого познания, в магических, религиозных способах проникновения за завесу видимого мира... в так называемых “быстрых снах”, где в короткое время проте-

⁴ Григорьев В.Ю. Эзотерическая сущность музыки и некоторые пути проникновение в нее // «Катарсис»: Сборник-альманах. М., 1998. Вып. 2.

кает очень большое количество событий⁵. Хорошо известны рассказы и легенды о том, поясняет автор, как крепко уснувший человек смог увидеть длительный, многосоставный сон из разных эпизодов в течении нескольких мгновений реального времени или о том, как, например, накренившийся кувшин с водой не успевает упасть, как внезапно заснувший и почти тотчас же проснувшийся человек подхватывает его!

Останавливаясь на понятии сжатого «кодового» времени, В.Ю. Григорьев прямо говорит о том, что «поиск скрытого, эзотерического смысла мира и предназначения человека лежит именно в погружении во все более глубокие слои познания, туда, где находится источник вдохновения и озарения»⁶. Исследование этих «тайн» автор проводит на материале музыки, привлекая параллели с другими искусствами.

Приводя высказывания выдающихся музыкантов-исполнителей Рихтера, Сигети и Ростроповича, композитора Межелайтиса, писателя Т. Манна, а также мнение ученого-психолога Н. Бехтеревой, автор отмечает следующий эффект. В процессе творчества происходит уход от реальности с ее обычными размерностями пространства и времени к иным сферам, с другими законами течения времени. Подобное может возникнуть в момент открытого концерта у исполнителя, или же в то мгновение, когда у композитора рождается новая музыкальная тема; это возможно, когда писатель создает особый образный поворот в своем сочинении или живописец находит композицию своей картины... Такой «инсайт», озарение — непременный компонент творчества как режиссера, художника, актера, так и ученого, исследователя, то есть всех тех, кто занят творчеством.

Этот вывод автора порождает множество мыслей у читателя. Хочу в этой связи высказать несколько соображений. Так, если углубиться в специфику музыкального искусства, можно найти очень интересные примеры взаимодействий «медленного» и «быстрого» времени. При этом важнейшую роль играет эффект «плотности» музыкальных «событий» на единицу времени. Здесь можно рассмотреть несколько аспектов.

Первый из них имеет всеобъемлющее значение и воплощен практически во всех выдающихся музыкальных произведениях нескольких последних столетий, в которых широко развита многоголосная ткань. Нередко в главной мелодической линии, в особенности, в пределах гомофонно-полифонизированной музыкальной фактуры, ритмические рисунки в теме прихотливо изменяются; они строятся на быстрых сменах

восьмых, четвертных, шестнадцатых длительностях: возникает довольно оживленный темп этих смен (или мелодических «событий»).

Вместе с тем смена гармонических функций в теме обычно совершается медленнее — это движение половинными и целыми длительностями — «плотность» событий замедлена по сравнению с мелодией. Смена же тональных сфер может идти еще медленнее. Такова, например, смена области основной тональности на доминантовую в экспозиции сонатной формы. Еще медленнее сменяются разделы в крупной музыкальной форме — экспозиция, разработка, реприза в сонате. В симфоническом же цикле музыкальные «события», если считать таковыми части симфонии, занимают значительное время и сменяются очень медленно.

Очевидно, что каждый компонент художественного целого движется в своем, присущем ему темпе. С полным правом можно говорить о «полифонии времен» в музыкальном произведении, имеющем многоголосную фактуру и достаточно протяженную музыкальную форму. Кстати, нелишне вспомнить и об общей иерархии временной системы, единицы которой действуют в одновременности: секунды — минуты — часы — сутки — года — столетия и т.д. Музыкальное искусство замечательно сумело воплотить эту «партитуру времени» своими специфическими средствами.

Другой аспект соотношений разных временных скоростей в музыкальном произведении — классико-романтическая сонатная форма. Важнейший смысл сонатного принципа заключается, как известно, в создании квазисобытийности в пределах инструментальной сонатной формы. Подавляющее число симфонических и камерных сонат не описывается на конкретный сюжет, подобно театральной или вокальной музыке, то есть они не являются программными сочинениями. Невозможно описать «сюжет» таких произведений вербальными средствами. Однако слушатель ясно ощущает некие «события» квазисюжета, как бы происходящие в нем «коллизии». На чем основан этот принцип?

Суть его в том, что темп временного процесса при протекании музыкальных тем в экспозиции сонатной формы и темп процесса при развитии этих тем в разработке сильно различаются между собой: «плотность событий» в них различна. Так, в экспозиции основные темы сонатной формы обычно являются достаточно протяженными, нередко завершенными (например, заключительная партия). В разработке же, благодаря технике «мотивной работы», столкновениям кратких мотивов в конфликтных «схватках», «плотность событий» значительно возрастает, время идет как бы в убыстренном темпе.

⁵ Там же, с. 245.

⁶ Там же.

Слушатель, опираясь на свой жизненный, естественный опыт, воспринимает это убыстрение времени, как стремительное разворачивание квазисобытий. Пример исключительной силы — 1-я часть Шестой симфонии Чайковского: здесь особенно отчетливы сопоставления «медленного» и «быстрого кодового» времени в музыке.

В своей статье В.Ю. Григорьев рассматривает многослойность художественного времени в творческих процессах. Он выделяет семь слов, созревающих в сфере «кодового» психологического времени художника. От первичного «зерна», находящегося на глубинном интуитивном уровне, творческий процесс проходит следующие стадии-слои. Поначалу это постепенная материализация замысла композитора или исполнителя средствами музыкальной выразительности. Затем, как считает автор, проступают очертания «праформы» будущего сочинения, его образ кристаллизуется, теряет аморфность. Далее рождается текст произведения и уже на последнем, седьмом уровне-слое, оно звучит в реальном времени и пространстве, вызывая ответную реакцию слушателей.

Еще один аспект действия внутреннего художественного времени, рассмотренный в статье В.Ю. Григорьева, касается особого временного ощущения, возникающего у концертирующего исполнителя. Автор приводит множество примеров «сжатого» времени, когда целое слышится исполнителем как бы все сразу, одновременно, с «орлиного полета» (выражение С. Рихтера). Можно продолжить и развить эту мысль в следующем направлении: оно касается эволюции отношений в европейской истории музыки между фигурами композитора и исполнителя.

Эта эволюция состоит из нескольких этапов, или стадий, и до сих пор остается одной из коренных, поскольку роль музыканта исполнителя ни в коей мере не может быть ограничена функцией лишь «передатчика» художественной информации от композитора к слушателю. Исследованию этой эволюции посвящена одна из статей профессора С.С. Скребкова⁷, в творческой дружбе с которым В.Ю. Григорьев находился многие годы. В этой статье указано три крупных исторических этапа в соотношениях композиторского и исполнительского творчества.

Первый характерен для народной музыки, а также для искусства средневековья и Возрождения в Европе. Автор отмечает ведущую роль исполнителя-импровизатора, мастерство которого расцветало яркими красками в моменты живого звучания музыки. «Художественное богатство этой музыки не уступает богатству поэзии, живописи, архитектуры

той эпохи... в народной и старинной музыке на первом месте стоит исполнитель»⁸.

Второй этап, по мысли автора, сложился к XIX веку, занимая важное место в музыке классицизма и захватывая XIX и частично XX век. Эта эпоха связана с ростом и индивидуализацией композиторских стилей — музыкальное искусство выдвигает на передний план фигуру композитора. Текст произведения получает точную нотацию, и свободная исполнительская импровизация разрешалась лишь в определенных случаях: например, в каденции классического инструментального концерта (здесь не имеется в виду агогическая, динамическая, темповая свобода исполнения композиторского текста, которая присутствует всегда, в любом исполнении и является основой множественности исполнительских интерпретаций).

«Такой отход исполнителя на второй план, — пишет С.С. Скребков, — связан с тем, что в Европе происходил процесс формирования музыки как самостоятельного вида искусства, музыка созревала и обособлялась от поэзии, от танца, от церковного искусства. В эту эпоху талант и мастерство композитора, создававшего музыку, стали играть ведущую, основополагающую роль в судьбе музыкальной культуры»⁹.

Третьим этапом автор считает XX век, в котором, по его мнению, создается особое равноправие композитора и исполнителя. Почти любое произведение, даже симфонию, композитор пишет так, «чтобы в идеале партии всех инструментов были, по возможности, интересны исполнителям, чтобы все время звучал как бы ансамбль концертирующих солистов. Эта тенденция к индивидуализации каждой партии, каждого инструмента оркестра связана, несомненно, с огромной ролью разнотемно-контрастной полифонии в музыке XX века»¹⁰.

Добавим к этому, что в пределах алеаторики как направления XX века, исполнитель вправе менять местами разделы композиторского текста, создавая при каждом следующем исполнении новый композиционно-драматургический план целого. Кто в этом случае на первом плане — композитор или исполнитель? Этот вопрос порождает множество других.

Как для эстетики, так и для музыказнания очень важно было бы глубже заняться изучением проблемы соотношения композиторского и исполнительского творчества. И такое изучение следует проводить именно в свете исследований внутреннего, художественного времени,

⁷ Скребков С.С. Композитор и исполнитель // С.С. Скребков. Избранные статьи. М., 1980.

⁸ Там же, с. 10.

⁹ Там же, с.11.

¹⁰ Там же.

играющего столь своеобразную, специфическую роль в музыке. Это явление находится в самых потаенных, сакральных слоях музыкального искусства, указывая на его эзотерическую природу.

Статья В. Ю. Григорьева «Эзотерическая сущность музыки и некоторые пути проникновения в нее» интересна не только сама по себе — она порождает множество мыслей, заставляет глубже размышлять о музыке и воспринимать ее с неожиданных позиций.

Е.В. Назайкинский

МИФОЛОГЕМЫ В ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Прежде чем определять, что будет иметься в виду под мифологемой, целесообразно обрисовать контекст, в котором будет использоваться это слово.

Начну с упоминания о том, достаточно хорошо известном разграничении, которое обычно проводят между точными и гуманитарными науками. Теория музыки, несомненно, относится по преимуществу к гуманитарным дисциплинам. И хотя в ней довольно много органичных вкраплений из области физики и математики (акустика музыкального звука, расчеты математических строев и т. п.), все же большая часть понятий и соответствующих им терминов не могут быть отнесены к точным, строго определяемым, отвечающим требованиям однозначности.

Приведу несколько примеров. Музыковеды, с легкой руки Б.В. Асафьева, используют термины **симфонизм**, **музыкальная драматургия**, **музыкальная интонация** и т. д., но найти удовлетворительные с точки зрения научной логики определения этих понятий в трудах самого академика весьма трудно. По этому поводу в музыкантской среде ходят даже анекдоты. «Так мы и не узнали, что такое интонация», — сказал будто бы Л.А. Мазель на похоронах Б.В. Асафьева.

Множество описательных характеристик, множество попыток дать более или менее непротиворечивое определение того, что такое, например, **симфонизм**, не приводят (и, добавлю от себя, никогда не приведут) к строгой непротиворечивой формулировке. Но термин работает, приносит пользу, помогает выделить на практике особые формы музыки.

Сказанное относится, конечно, не только к асафьевским введениям.

Примером может быть даже такая древнейшая пара, казалось бы, вполне понятных терминов — **консонанс** и **диссонанс**. До сих пор теоретики совершенно произвольно проводят границу между ними. А попытки дать объективное обоснование до сих пор не привели ни к чему.

Названия таких понятий считаются терминами, претендуют на статус термина. Но на самом-то деле слово “термин”, буквально означающий ограничитель (у древних греков, как известно, “термы” представляли собою знаки границ между областями) вовсе не подходит ни для симфонизма, ни для консонанса и диссонанса, ни для множества других музыкально-теоретических понятий, потому что границы их весьма расплывчаты.

Однако мы уверенно используем их в своей работе. Мы верим, что за ними стоит нечто вполне определенное и реальное. Мы верим в них так же, как древние верили в реальность мифов и мифологических персонажей, мифологических событий.

Вот поэтому такие понятия и хочется называть **мифологемами**. Они и образуют область музыкально-теоретической мифологии. И, собственно говоря, вся теория музыки с этой точки зрения есть не наука в строгом смысле слова, а особая мифология. А это значит, что и терминология, соответствующая ей, оказывается весьма специфической¹¹.

Широко используются в музыковедении также своего рода **аксиомы**, то есть положения, которые вводятся без всяких доказательств.

И если наша область считается наукой, то под этим имеется в виду вовсе не строгая теория или научная дисциплина, а скорее область деятельности по передаче мифологем и аксиом — то есть деятельность, целью которой является научение. Отсюда — слово “наука”.

Примечательно и другое: само окончание слов **музыковедение** не без основания провоцирует на ассоциации с ведовством. Музыковед обладает не только точными знаниями, но и ведением. Здесь в слове “ведение” акцент ставится на первом слоге. И в его семантике немалую роль играют старые представления о ведовстве, умении ведать. Известный московский педагог и теоретик Игорь Владимирович Способин как-то, подсмеиваясь над студентками музыковедческого факультета, дал следующую классификацию этой части студенческой аудитории: **музыкоеды, мужиковеды, мужикоеды и музыкovedмы**. Последнее его красочное определение парадоксальным образом согласуется с особым

¹¹ Автор ранее уже предпринимал попытки детальной характеристики музыковедческой терминологии в статьях: Термины, метафоры, понятия // Советская музыка. 1984. № 10; Понятия и термины в теории музыки // Методологические проблемы музыковедения. М., 1987.

характером мыслительной деятельности — ведовством, опорой на озарение, на интуицию, на смутные ощущения.

Как относиться к этой особенности теории музыки. Думаю, что давно настала пора оценить её как высоко положительную. И уж если рассматривать её с позиций методологии, то следует осознать и принять во внимание специфические формы функционирования и развития знаний о музыке (как и, по-видимому, искусствах в широком смысле).

Меня довольно часто удивляла особая жизнь наших мифологем. Особенностью их является то, что чаще всего соответствующий тому или иному представлению термин появляется прежде, чем более или менее ясно осознается обозначаемое им явление и понятие. Понятия еще может не быть, а термин уже появился. Музыковедческие термины, чаще всего закрепляются не за понятием, а за неуловимым, не определимым в точных формулировках смутным представлением.

Такого рода “преждевременный” термин, как имя еще не родившегося ребенка, с течением времени начинает работать, собирая под свою крышу крохи осознанных представлений, отдельные наблюдения, формулировки, и, в конце концов, приводит к появлению весомой, насыщенной содержанием мифологемы, и к рождению целой раскрывающей её смысл теории.

Асафьевскую систему взглядов и высказываний об интонации, о симфонизме, о музыкальной драматургии называют теорией. Быть может, со строго научной точки зрения это не теория, или теория особого рода. Вероятно, здесь был бы более уместен трансформированный вариант термина — не “теория”, а “теорема” — слово, которое во избежание нежелательных ассоциаций с геометрическими и алгебраическими его применениями следует произносить через “э” (теорэма) и естественно включающееся в ряд с другими аналогичными словами — тема, фонема, кинема, поэма... Асафьев в большинстве случаев предлагает не теории, а теоретические поэмы — “теоремы”, способные получить массу вариантов воплощения и развития в теории, требующих и не требующих доведения до статуса строгой науки.

Асафьевские “теоремы” — область интенсивного, непрестанного движения, деятельности-процесса, осуществляющегося в музыкоznании.

Гибкость, мягкость, вместимость, обеспечение профессионального общения — вот положительные моменты наших понятий и положений — мифологем и аксиом. Без них (без таких комочеков смысла) не обходится профессиональное общение, общение коллег по специальности. Специальность строит себя и тут рождается потребность в инструментарии. Эти живые комочки пульсирующего смысла здесь гораздо

важнее, чем окоченевшие значения строго определенных понятий. Не только важнее, но и эффективнее! Стоит в это вдуматься, чтобы понять, что оно так и есть. Как живые организмы, они умеют приспосабливаться к существованию в разных условиях, переходя из сознания в сознание, обогащая и обобществляя то, что в мире.

Вместе с тем, нам приходится считаться и с отрицательными моментами, относящимися к понятиям и представлениям, культтивируемым издавна в качестве непреложных истин. Да, их можно называть и мифологемами и аксиомами. Они не подвергаются сомнению и не проверяются. Однако иногда все же следовало бы нам периодически вдумываться в них и заново пересматривать.

Их много. И стоило бы заняться их систематизацией и изучением как особого феномена мыслительной и художественной деятельности. Таковы мифологемы, обозначаемые терминами замысел, художественный мир, музыкальное движение (развитие и развертывание).

И ведь даже произведение — главный предмет музыкальной культуры — представляет собой понятие, за которым стоит особая мифология. В последнее время все большее внимание музыканты уделяют сопоставлению произведения с другими формами бытия музыки, с музыкальной деятельностью. Мысль о преобладающем значении деятельностиного аспекта в музыкальной культуре высказывалась Б.В. Асафьевым. Не произведения — конечные, отшлифованные продукты творчества, а именно деятельность — вот тот угол зрения, под которым получают объяснение многие явления как современности, так и далекого прошлого музыкальной культуры.

Требует внимательного анализа категориальная пара тоналность — модальность.

Термины “модальность” и “тоналность”, относимые к святая святых музыки — к ее специфической звуковысотной гармонии (в широком смысле слова), не могут не волновать современного музыканта. Ведь именно в этой сфере — в сфере “гармонии” — ухо, душа и разум сталкиваются с поразительными вещами, впечатлениями и проблемами.

Слово “модальность”, например, так и подвертывается под руку, как только приходится описывать культуру макама, индийскую рагу, народные ладовые системы или такие явления прошлого: григорианский хорал, русские церковные гласы, армянские монодические лады.

Оно сохраняет свое значение и по отношению к композиторскому неофольклоризму, и к явлениям серийности.

Еще шире и звучнее термин “тоналность”, приобретающий новые нюансы в паре с модальностью. А потому тема “Модальность и тонал-

ность" кажется актуальной и для музыкальной практики, и для теории, в частности для теории гармонии и лада.

Ее рассмотрению посвящены уже многие страницы музыковедческих работ. В методологическом плане представляют интерес соотношения терминов и понятий музыказнания с терминами из других областей. И в наибольшей разработке нуждается понятие модальности, а также связанные с ним понятия тонуса и модуса. Они, как и многие другие, представляют собой пока что весьма гибкие мифологемы, содержание которых подчас трудно разграничить. В самом деле, ведь одно из условий, которое подчеркивается в музыковедческих трактовках тональности, это наличие тонов (звуков выдержанной стабильной высоты). Но этому условию отвечают и старинные лады, модусы и современные модальные системы! Впрочем, рассмотрение этой коллизии — задача специального исследования и выходит за рамки данной статьи.

Многое уже сделано, например, по отношению к понятиям музыкальной драматургии и симфонизма. Стоит назвать здесь интересную работу Т.Ю. Черновой, в которой с позиции теории родов (эпос, лирика, драма) исследуются и уточняются музыковедческие представления о драматургии¹².

Все сказанное приводит, однако, к выводу: стремление уточнить содержание, стоящее за музыковедческими терминами, делая их более обоснованными, точными, десспособными, не снимает их мифологичности, обеспечивающей широкое и эффективное оперирование ими в художественной практике.

РАЦИОНАЛЬНЫЙ И ИРРАЦИОНАЛЬНЫЙ ПОДХОДЫ В ИЗУЧЕНИИ МУЗЫКИ

Теория музыки как отрасль науки достигла высокого совершенства. В условиях вузовского обучения и специальных исследовательских институтов организована система, в которой разработаны методологические установки, предусмотрены многообразные подходы к объектам, методы и приемы познания музыкального произведения и т.п. Налажено общение ученых друг с другом как внутри страны, так и с зарубежными коллегами, как в личных встречах, так и в виртуальном пространстве — с помощью электронной почты, системы Интернет.

Достижения нашей науки несомненны. Защищается большое количество кандидатских и докторских диссертаций, публикуются монографии, сборники статей, материалы и тезисы научных конференций. Блестящие результаты получены в областях гармонии, полифонии, теории музыкальных форм, учений о фактуре, ритмики, музыкальной драматургии и многих других предметов музыковедения.

Однако на этом фоне все чаще появляются замечания в адрес ученых. Рассмотрим кратко их суть.

Не нужно доказывать, что именно композиторы и исполнители создают музыку, и это искусство направлено на слушателей. Но музыковеды-теоретики почти не обращаются к исполнителям, их художественной деятельности. Даже композиторы как бы отходят на второй план: личность композитора, его талант, вдохновение, его замыслы, достоинства и недостатки обычно не рассматриваются. Что касается слушателей, то в научных работах о них почти не вспоминают.

Теоретиков в основном заботит *структура* основного объекта музыказнания — музыкального произведения. Можно даже сказать, что для них более важным является не произведение как художественная целостность и ценность, а то, как оно устроено. Таким образом, разрушаются целостность объекта.

Происходит это оттого, что уже с давних пор с целью углубления в предметы исследования в музыказнании, как и в других науках, произошло разделение деятельности. Узкая специализация разделила не только произведение на части, но и самих ученых; каждый занимается своим делом и мало интересуется делами других. И в этой ситуации почти нет места целостным объектам.

¹² Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. М., 1984.

Указанному разделению способствует общая рациональная установка исследователей. Главным в научной деятельности считается достижение максимальной объективности в ходе изучения, выявление закономерностей в музыкальном искусстве в целом и в его отдельных структурных элементах. Эта установка, по моему мнению, идет от точных физико-математических, естественных наук.

Не будем спорить — объективность в теории музыки достигается, закономерности выявляются. Но нужно понимать, какой ценой приходится за это платить. Приходится признать, что цена слишком высокая, чтобы не замечать противоречий.

Мы, теоретики, теряем свою аудиторию и уже еле-еле обеспечиваем сами себя литературой, так как тиражи становятся мизерными. Еще недавно считалось, что 1000 экземпляров — это слишком мало, а теперь нередко работы публикуются тиражом в 500 или 300 экземпляров, и мы бываем рады, что работа опубликована; а недавно мне дали для ознакомления работу (кстати, высокого качества), выпущенную всего в 218 экземплярах. Таким образом, даже самим теоретикам далеко не всем достается необходимая для работы литература.

К тому же авторам почти не приходится получать гонорары; часто они сами платят за тиражи своих изданий.

Всякая наука хороша тогда, когда она привлекает к себе широкое внимание. А у нас сложилось так, что даже внутри сообщества музыкантов мало кто интересуется нашей наукой: не секрет, что, например, исполнители почти не обращаются к нашей литературе.

Но, пожалуй, более дорого приходится платить за то, что рациональные, структурные подходы почти не затрагивают самого существа музыки как искусства. Художественные достоинства музыки давно уже не рассматриваются, эмоционально-образные характеристики в теоретических описаниях отсутствуют.

Утрата целостности изучаемого объекта все более и более волнует музыкантов-исполнителей и композиторов. Так, несколько преувеличивая недостатки теоретического изучения музыки, выдающийся композитор современности Г.В. Свиридов отмечает: “Музыковедением называется анализ материи, а не попытка проникнуть в поэтический мир композитора”¹³.

Приходится признать, что среди ученых музыкантов существует миф, согласно которому с помощью структурного подхода им доступно все. Они как бы говорят: “Нужно только суметь найти правильные приемы познания и верно применить их в своей научной работе”.

Дальнейшие рассуждения могут быть примерно такими. Давайте рассмотрим структуру целого, выделим интересующую нас часть и будем ее детально анализировать. Это даст нам много интересного. Например, изучая закономерности формы конкретных музыкальных произведений, постепенно мы проникнем вглубь мышления композитора, и, таким образом, нам станет доступным поэтический мир. Или: изучая особенности гармонии, которой пользуется композитор (или которую он изобретает), мы начнем понимать мельчайшие детали музыки и найдем у композитора (может быть, даже у того же самого Свиридова) то, что он и сам не подозревал.

Расширяясь, подобный миф вдохновляет исследователей и их поклонников; критикуемое музыковедение становится недоступным для замечаний со стороны тех, кто выступает против таких ученых. Значение науки возрастает. А вообще “поэтический мир композитора”, скажут или подумают сказать некоторые из них, — это некая фикция или очередной миф сторонников иррационального подхода. Наука должна быть точной и объективной. А иррациональное не отвечает ни тому ни другому требованию.

Приведенная схема, конечно, груба как все схемы. В действительности теоретическое музыковедение неоднородно по своим тенденциям, по своему отношению к музыкальному искусству. Наиболее схематична наука, содержащаяся в учебных дисциплинах и утвержденная учебными планами и учебными программами. Более свободна и творчески интересна наука, которая составляет обязательную часть утверждаемой на кафедре нагрузки педагога. Далее идут: наука в исследовательских институтах, в подготавливаемых к защите диссертациях. И, кажется, наибольшая степень полноты выражения музыкальной идеи возможна в выступлениях на конференциях, которые, хотя и контролируются, но слабо управляются сверху.

То есть, в конечном итоге, наука в целом в нашем представлении зависит, как всегда, от степени творческой свободы, от сложившихся в обществе традиций, от стиля научного мышления или господствующей научной парадигмы. И получается, что преодолеть господство рационального в музыкальной науке практически невозможно. А между тем, само искусство, особенно, может быть, музыкальное, “насквозь” иррационально.

В поисках объяснений сложившейся ситуации и возможных выходов из нее обратимся к “устройству” целостности музыкального искусства и, одновременно, к целостности самой нашей науки.

¹³ Свиридов Г.В. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2001, с. 287.

Музыкальное искусство подобно стихии полноводной реки или стихии океана. Ни сами эти стихии, ни берега, ограничивающие их, не способны сдержать бушующие в них силы. Нас всегда радует красота природы, но пугают возможные бури, катаклизмы.

Только начнешь познавать эту красоту, любоваться ею, как она разрушается в своем стремлении созидания нового — более совершенного или более динамичного. Ум отдельного человека, даже самого талантливого, не в состоянии охватить и остановить движение, напор, степени нежности, ласки, гнева, свирепости, уловить величие или обыденность явления. Мы можем зафиксировать в сознании некий срез, момент явления, можем вдохновенно описать его, но не можем возвратить его.

Таким образом, может даже показаться, что этот поэтический мир вообще непознаваем, трансцендентен для нас. Никакой объективности, подумаете мы, вообще не существует. Да, ноты есть, но они неподвижны. В лучшем случае мы их можем принять как удобную модель произведения. Но музыкой эта модель не является и никоим образом не представляет ее.

Здесь уместно сказать, что сейчас на нас надвигается (и вссёма зри-
мо) такая музыка, которая вообще не записывается в нотах. Она фикси-
руется, например, в электронных синтезаторах, в MIDI устройствах, се-
квенсорах, самплерах. Одним из первых таких устройств был синтезатор
Е.А. Мурзина "АНС", используя который, сочиняли музыку Э. Денисов,
А. Шнитке, С. Губайдулина и др. Сейчас в таких, но, разумеется, более
совершенных системах активно работает композитор Э. Артемьев. Мож-
ет быть, не случайно музыканты-теоретики почти не анализируют эти
произведения; они говорят примерно следующее: "Дайте нам ноты!".
Вот и как бы получается: нет нот, нет и произведения.

Кроме нотного пути познания музыки существует много других. Самый простой и доступный всем любителям — это слушание музыки, восприятие ее. Путь этот, безусловно, иенаучный, зато он целостный. Музыка предназначена для слушания, для наслаждения. Это богатейший мир образов, эмоций, мыслей. Это динамичный мир. И в него допускаются все, кто любит искусство, кто откликается на него, радуется, вдохновляется им, переживает.

Давно известно положение о том, что искусства должны познаваться другими, чем в точных науках, способами. Соответственно и наука должна быть иной. Не вдаваясь в детали, отмечу, что в нашем случае ученые должны главное внимание уделять художественным достоинст-
вам музыки, научиться входить в смыслы искусства, описывать пережи-

вания, мысли, чувства, образы, эмоции. Это то, что обычно называется содержанием музыки.

Такие содержательные описания помогают слушателям глубже вникать в музыку. Подход к ним всегда субъективен, иррационален, интуитивен. Поэтому результаты этих описаний музыки не могут называться научными. Предположим, один слушатель обладает большим опытом слушания, у него много жизненных впечатлений, переживаний, к тому же он наделен фантазией, имеет хороший литературный дар. Поэтому его рассказ о музыке будет обладать полнотой, привлекательностью. А у другого могут получиться бедные, скучные, неинтересные рассказы; их могут называть сухими, далекими от музыки.

Расхождения в описаниях неизбежны. Сведенные воедино, они все же достаточно верно могут выявить нечто общее в том, что слушатели смогли услышать. Некоторые исследователи даже считают, что чем большим будет такое множество, тем в большей степени можно проделанную работу причислять к науке. Возможно, так и будет; но пока еще рано говорить об этом уверенно.

Музыканты-теоретики умеют хорошо делить целое на части и анализировать каждую из них. Но не умеют соединять их вместе, что составляет не только большую трудность, но и великое искусство, которое мало кому доступно. Требуется преодоление дифференциационных процессов и переход к интеграционным. По отношению к музыке это и есть искусство. Полученные на этом пути результаты должны быть интересными и композиторам, и исполнителям, и, конечно, слушателям. Истории известно малое количество специалистов или просто одаренных людей, которые могли достигать такого уровня. Назову только некоторых. Это Роберт Шуман, Э.Т.А. Гофман, а из наших — князь Ф. Одоевский, Б.В. Асафьев.

В еще большей мере требуется *достижение единения* двух подходов — рационального и иррационального. Известно, что и композиторы, и исполнители в своем творчестве не могут обходиться как без подсчетов или расчетов, техники, так и без вдохновения, озарения. Однако нужна мера в этих обращениях. Может быть, только слушатели, то есть не профессионалы, лишены стремления к рациональному в общении с искусством.

Почему бы и музыканцам не устремляться к достижению гармонии отмеченных двух начал в ходе познания музыки! Каждое музыкальное произведение, достойное того, чтобы быть определенным как прекрасное, выверено творцом, и, вместе с тем, в таких сочинениях не может не быть полета идей, высокой духовности. Без этого нет музыки. И такая

музыка заслуживает того, чтобы музыковеды о ней написали во всей полноте — отражали бы и точность расчета, и глубокую человечность выражения. Конечно, слушателей более интересует второе.

В ходе работы над произведением и у исполнителя всегда есть такая же устремленность. Внешне он может быть воспринят так, как будто содержание музыки его мало интересует. У пианиста, например, это забота о верной аппликатуре, о фразировке, о правильном соотношении по громкости между "рельефом" и "фоном", о педализации; его как будто бы более всего интересует форма произведения — в широком и узком понимании ее. А духовная основа музыки будто бы остается где-то в стороне.

Но она, конечно, при этом *полагается* всегда. Эта *интенция* духовного, как дирижер, ведет музыканта к цели. И кому, и зачем он будет говорить постоянно одно и то же?

Само же появление духовной цели дается не сразу и не каждому, здесь нужно и воспитание (школа), и многие собственные усилия, и подражания, и чтение литературы; нужен и "просто" жизненный опыт, мудрость. В своем движении к этой цели музыкант может ошибаться, исправлять ошибки, которые неизбежны, вспоминать, как это вчера хорошо получилось, думать, почему же сегодня не выходит. Очень трудно сохранять достигнутое. И не хочется, как машина, на каждом концерте механически точно повторять одно и то же, пусть даже очень хорошее. Это и есть творчество. Только у одних процесс идет стремительно и ровно успешно, а у других долго, мучительно — с провалами, с взлетами, с сомнениями, с радостными состояниями собственной души.

Хочется только сказать, что одних наших пожеланий мало. Методику анализа содержательной стороны музыки, ее духовности еще предстоит разрабатывать. Если анализ структуры произведения, его отдельных "предметов" разрабатывается в течение уже почти сотни лет, то проникновение в образно-эмоциональную сферу музыки не имеет традиций, — оно только начинается. Каждый музыковед, пожелавший заняться этой проблемой, не может быть только музыковедом; он, желательно, должен быть и композитором, и исполнителем. А уж слушателю следует быть активным и весьма опытным. То есть, подытоживая, можно сказать, что анализ содержания музыки — более сложная проблема. Видимо, поэтому за нее мало кто рискует браться.

Однако эта работа уже началась; многие музыковеды и сами музыканты в последние два-три года пришли к мысли о необходимости действий в этом направлении.

Т.А. Шеркова

БОГИНЯ С ТЫСЯЧЬЮ ИМЕНАМИ И ИЗУМРУДНЫМИ ГЛАЗАМИ

"Анима есть жизнь по сторону всех категорий, поэтому она способна представать и в похвальном, и в позорном виде" (Юнг 1991, с. 118).

Кто скрывается за этими поэтическими эпитетами? Прекрасноликая Венера Сандро Боттичелли, только что рожденная из пены морской, но уже с затаенной печалью взирающая на этот мир? Мона Лиза Леонардо да Винчи, от загадочной улыбки которой стынет в жилах кровь? "Незнакомка" Ивана Николаевича Крамского с блестящими, возможно, от пролитых или едва сдерживаемых слез глазами? Эти столь различные женские образы объединяет погруженность в великие тайны бытия и во многие скорби этого прекраснейшего из миров. Даром предвидения на-делила их тонкая интуитивная женская природа, раскрывшая перед ними прошлое, настоящее и будущее человеческого существования в не-разрывной связи времен.

Но разве они зеленоглазы? Кажется, что именно этим редким и изысканным цветом должны светиться очи этих и многих других муз, вдохновивших кисти художников разных времен. Их глаза притягивают к себе, завораживают, ибо в них заключена величайшая тайна мира — тайна жизни и смерти. Далеко неслучайно во многих культурных традициях — в фольклоре, художественной литературе, изобразительном искусстве — зеленоглазые женщины являются созданиями особыми, наделенными магическими знаниями и силами. Это ведуньи, колдуньи, шаманки, которые способны перевоплощаться, принимая различные обличья. Из животных чаще всего они предстают в образе кошек или кошачьих хищников, мысившихся существами сколь таинственными, столь и опасными для людей.

И все же традиционно в самых разных культурах зеленый цвет на-делен исключительно положительным зарядом, символизируя плодородие, возрождение, процветание благополучие и многие, смежные по значению понятия. Все сущее на земле, окрашенное этим цветом, — природное и рукотворное — связано с жизнеутверждающим началом. Так в чем же тут дело? Чем порождено такое противоречие? Для того чтобы разобраться в этом вопросе, необходимо заглянуть в глубокое прошлое, когда в обществах господствовало мифологическое мышле-

ние, оперировавшее образно-символическим языком. Многозначность символов обусловила сложные по природе образы божеств, олицетворявших природные и социальные явления в их неразрывном единстве.

В эпоху создания первых государственных образований сложились космологические представления, повествующие о картине мира. Так, в Египте, согласно наиболее древней гелиопольской космологии, космос как светозарное начало, упорядоченный мир, возник из бесконечного водного хаоса Нуна после того как из него выделился бог-творец Атум, сам себя создавший. Мироздание было обустроено рожденной им супружеской парой богов Шу и Тефнут, олицетворявших небесную влагу, и их детьми Гебом и Нут, символизировавших Землю и Небо. Ими были рождены Осирис и Исида, Сет и Нефтида. Завершил это божественное генеалогическое древо сын Исида и Осириса Хор, земным воплощением которого считался правящий фараон. Бог Хор изображался в обличии сокола или человека с головой этой птицы.

Эта стройная космология в действительности была намного сложнее, поскольку в масштабах всей страны, от Дельты до о-ва Элефантина на юге, на протяжении тысячелетий развития культуры гелиопольские боги отождествлялись с божествами из других религиозных центров. Однако это сложное явление не нарушало идеологических основ Египта, созданного как замысел сердца космического божества.

В целом ряде религиозно-мифологических текстов, в первую очередь, в “осирическом цикле” изложены драматические события из жизни богов, для мифopoэтического мышления, господствовавшего в древних обществах, тождественные историческим повествованиям. Мифы наделялись объяснительными функциями о происхождении мира, принципах устройства древнеегипетского государства и общества. Они регламентировали жизнь социума во всех сферах его бытия в неразрывной связи с божественным миром. Их единство поддерживалось путем регулярного исполнения воспроизводивших события мифов ритуалов, во время которых разрешался конфликт между жизнью и смертью. Таким образом, происходило обновление космоса, мироздания — Египта и всего сущего в нем.

Во всех хитросплетениях сюжетов древнеегипетских мифов и произошедших от них сказок женские божества играют роль, так сказать, первой скрипки. Несмотря на то, что в египетском пантеоне было много богинь первой величины, их образы очень близки друг другу, подчас даже тождественны, поскольку в первую очередь они связаны с присущими женскому началу функциями материнства. Однако женскому характеру свойственны также и другие качества. Защищая дом, очаг, своих

детей, сохраняя супружескую верность, женщина, выступает как хранительница этих вечных ценностей, проявляя подчас агрессию ко всем враждебным силам, способным нарушить гармонию. Вот почему богиня-мать связана с образом змеи, укус которой смертелен. Вместе с тем змея символизировала мудрость и плодородие. Наконец, богиня-мать олицетворяла древнейшие представления о тайне рождения и смерти. Она связана с потусторонним миром, откуда происходят новорожденные и куда “уходят” умершие. Владение сакральными знаниями придавали богине-матери особый статус. Она считалась божеством магических знаний и сил, ей ведомы были судьбы людей и даже богов.

Так вот откуда, из глубокой древности, тянутся корни двойственности, амбивалентности женских образов и связанных с ними символов, будь то богиня или обычная женщина. Бесстрастный поток времени подверг забвению многие образы богини-матери из различных культурных традиций. Но так уж распорядилась судьба, что из всех языческих богинь именно древнеегипетская Исида, всякий раз в новом обличье, соответствующем времени, напоминает о себе в разных культурах, мистических, философских, религиозных и художественных течениях, давая импульс новым осмысливаниям и воплощениям ее образа.

Это Исиду древние египтяне величали “богиней с тысячу имен”, “созидающей всего зеленого”, “зеленой богиней, цветом подобной зеленеющей земле” (Фрезер 1980, с. 242). Вот почему поэтический образ изобилующей растительностью египетской долины так близок образу Исиды в лирике Николая Гумилева, посвятившего Египту целый цикл стихотворений (Гумилев 1990). Будучи профессиональным востоковедом, изучавшим этнографию Эфиопии, он знал и древнеегипетскую культуру, которая вдохновила его поэтическое перо в путешествии по Египту. Тут всего один шаг до образа зеленоглазой богини Исиды, многоаспектность и двойственной природы которой отразилась как в текстах, так и воплощавших и символизировавших эту богиню предметах материальной культуры древнего Египта.

В древнем Египте очень популярной была иконография Исиды с сидящим на ее коленях младенцем Хором. Символизирующая материнство как важнейшую ипостась богини, она является своего рода редуцированной формой всех, стоящих за воплощенными образами матери и сына, мифологических повествований, содержащих основу религиозных представлений древнего Египта. Эти повествования столь многочисленны и вариативны, что при их толковании в рамках данной статьи не обойтись без определенных обобщений, которые все же не искажают, а лишь упрощают сложнейшие по своей природе явления древнеегипет-

ской мифологии. Она играла роль, так сказать, теории, которая проявлялась в древнеегипетском обществе в форме ритуалов, призванных актуализировать в жизни все те ценности сокровищницы знаний, которые гарантировали ему стабильность и обновление, бесконечное возрождение. Зафиксированные в текстах предначертания богов распространялись на все сферы жизни общества, включая появление на свет младенцев, ибо этот акт был семантически тождествен глобальным для социума представлениям о возрождении космоса.

Считалось, что Исида незримо присутствовала при родах, магическими действиями облегчала страдания рожениц, ускоряла появление на свет младенцев, называя их по имени (Царь Хеопс 1990, с. 73—75; Вардиман 1990, с. 203—204; Pinch 1994, с. 128). В древнем Египте, как и в Месопотамии, роды происходили на специальных сооружениях из кирпича, и после них рожденное дитя или его пуповину клади на кирпич (Царь Хеопс 1990, прим. 75 на с. 234; прим. 66 на с. 232; Царь Хеопс 1990, с. 73). Весьма примечательно, что имя богини Исида переводится как “сидение”, “место” и выписывалось оно с помощью иероглифического знака в виде стула с высокой спинкой или трона (Gardiner 1950, с. 500). Если сооружение для роженицы в самом деле имело такую же форму, то прослеживается предметная иконография Исиды, символизирующая ее причастность к деторождению, отраженную в написании ее имени.

Есть веские основания полагать, что роды происходили на кладбищах. Во всяком случае, это согласуется с представлениями, присущими не только древнему Египту, но и другим древним и традиционным культурам, о том, что новорожденные появлялись из иного, загробного мира, несущего смертельную опасность миру живых. Поэтому новорожденные и роженицы, а также женщины в период месячных считались существами временно неприкасаемыми. Они изолировались от общества на период ритуального очищения, после которого они возвращались к своим сородичам, в коллектив общины. Этот обычай распространялся и на социальную элиту, включая жен и новорожденных детей фараонов. В древнем Египте послеродовой период очищения длился 14 дней, а затем наступал праздник, в котором сливались представления о человеческой плодовитости и природном плодородии. Новорожденных посыпали зернами ячменя, ими обильно покрывали полы помещений в доме роженицы, ячменное пиво текло рекой. Исида как богиня плодородия носила и такие эпитеты: “госпожа пива”, “госпожа изобилия”, “владычица хлеба” (Фрезер 1990, с. 424).

Период послеродового очищения совпадал по длительности с циклами роста и убывания луны, которая являлась атрибутом Исиды, что символизировало изменчивость характера богини. Растиущая луна как бы указывала на положительные черты характера богини, в то время как убывающая была связана с его темными сторонами. Исида могла помочь людям при решении их насущных проблем, поэтому к ней обращались о ниспослании здоровья, плодовитости, защиты как в этом, так и в потустороннем мире. Для этого изготавливались статуэтки Исиды с начертанными текстами, в которых излагались просьбы. Затем ее воплощения закапывали в землю (непосредственно в погребения, если речь шла о посмертной судьбе умершего), хранили дома или относили в храмы (Pinch 1994, с. 99—100, 108, 149, 151—152).

Вместе с тем Исида могла использовать магию для достижения своих целей, подвергая тяжким испытаниям даже богов. Как повествует один из текстов, Исида захотела узнать тайное имя самого верховного бога Ра. По древним верованиям знание имени, которое давалось родителями новорожденному и хранилось в тайне, поскольку оно обладало защитными свойствами, позволяло возыметь власть над душой, жизненными силами того, кому оно принадлежало. Для того чтобы выведать тайное имя бога Ра, Исида изготовила из земли, смешанной с ее слюной, змею и выпустила ее на пути Ра. От ее укуса бог, нестерпев неимоверных страданий, вынужден был открыть Исиде свое тайное имя. Правда, в тексте оно не называется, чтобы и люди не смогли возыметь власть над великим Ра. Текст этого мифа имел вполне практическое значение для людей. По законам симпатической магии, каждый укушенный змей, должен был прочитать этот текст, чтобы избавиться от плачевых последствий. Таким образом, пусть и в негативной форме, этот факт указывает на аспект целительства Исиды. Однако само повествование явно говорит о применении Исидой и черной магии, о чем известно по мифам.

В полной мере эта двойственность образа Исиды отражена в драматических событиях мифов “осирического цикла”, в которых Исида, используя свой магический дар, отстаивает права своего сына Хора на египетский престол. Сет, также претендует на него после того, как он коварно убивает своего старшего брата Осириса, расчленив его тело на 14 частей (!) и разбросав их по всему Египту. Горюющая и оплакивающая своего мужа Исида в результате долгих поисков находит его останки, собирает их воедино и, зачав от него (заметим — мертвого!), рожает сына Хора, пряча младенца в тайном месте густых зарослей многоводной, изобильной растительностью, труднопроходимой дельты Нила.

Выросший и возмужавший Хор вступает в конфликт со своим дядей, богом Сетом, чтобы отомстить за смерть отца. В ходе сражений между ними победа переходит от одного к другому, и Исида участвует в событиях, помогая сыну свойственными ей магическими средствами.

Кульминационный момент в этой борьбе наступает, когда Сет ослепляет Хора, вырвав у него глаз — Око Хора. Но магия Исиды возвращает сыну способность видеть, что дает ему возможность продолжать борьбу с Сетом. В конечном счете, Хор побеждает противника, и великие боги Гелиополя присуждают сыну Осириса право на трон Египта. Осирис, ставший повелителем царства мертвых, приветствует такое решение богов из своих чертогов.

Во всех этих сюжетных перипетиях центральную роль играет Око Хора, которое символизирует воскресение. Поэтому так важны эпизоды возвращения Исидой Ока Хора своему сыну, что восстановило его жизненные силы в этом мире, и передачу его Осирису, что должно было оживить бога для вечной жизни в ином мире.

Представления о загробной жизни существовали в Египте задолго до создания государства. Уже в додинастический период с ними были связаны ритуалы, различные по содержанию, но отражающие единую идею, — возрождения через смерть (календарные, инициационные, переходные обряды, включая и погребальные). К их числу принадлежал обычай окрашивать глаза “малахитовой зеленью”, а также вставлять инкрустированные глаза, веки которых окрашивались зеленой краской, в статуарные изображения. Эти обычаи сохранились и позднее, существуя в Египте вплоть до греко-римского и раннехристианского времени включительно. До сих пор отдаленные отзвуки этих представлений отражены в календарном празднике прихода сезона разлива Нила, когда Египет превращается в ковер, покрытый изобильной растительностью.

В древнем Египте зеленый цвет символизировал плодородие, возрождение, благую судьбу в этом и ином мире. Поэтому зеленый глаз — Око божества наделялось аналогичными представлениями, спроцированными на социум в целом или отдельного человека. Значением этого религиозно-мифологического символа и связанных с ним ритуалов было воскресение (Шеркова 2004, с. 269 и сл.). Миф об Оке Хора воспроизводился во время мистерий, приуроченных к погребальному обряду (Otto 1950). Жрецы исполняли роли богов Хора, Тота и Исиды, которая задавала вопросы жертвенному быку, символизировавшему умершего Осириса-имярек. Эти мистерии были связаны с ритуалом “отверзания уст и очей”, после которых покойный воскресал для вечной жизни в загробном мире.

Во время этого ритуала применялся набор инструментов, которые использовались при появлении на свет младенцев. В их число входила пара миниатюрных сосудов — белый и черный. Первый из них символизировал грудь с молоком Исиды, второй — Хора, которого она им вскармливала (Roth 1993). Эти предметы упомянуты в “Текстах Пирамид” из пирамиды в некрополе (Саккара) фараона V династии Унаса (Рут. Utt. 35, § 27) в контексте представлений о посмертном возрождении умерших в мире светлых небесных богов.

Итак, жизнь и смерть воспринимались в древнем Египте в неразрывном единстве, как две стороны одной медали, в периодическом, циклическом движении вечно обновляемого через жертвоприношение космоса. Эта ключевая идея воплотилась в образе Ока Хора — разрушенного, расчлененного, но восстановленного, целого, полного, зеленого. С III династии Око Хора изображалось в виде человеческого глаза, однако, Оком Хора называли и богиню древнейшей столицы Северного Египта Буто — Уаджет, воплощавшуюся в образе устрашающей кобры. В древнеегипетском языке ее имя однородно слову “зеленый” (Gardiner 1950, с. 560). Эта солярная богиня величалась также Уреем; ее изображали на царственном венце правящего фараона как символ защиты от враждебных сил. Она считалась матерью Хора (Baines 1991), как Исида, символом которой также была змея. В данном случае — это один из примеров, когда близкие по функциям божества отождествлялись, что не воспринималось древними египтянами как противоречие. Для мифотворчества единое (представление, идея), явленное через множество (образов) есть данность, которая проявлялась и в более широком культурном контексте. Когда страны Востока включались в единые империи, или сближались в ходе развития торговых и культурных контактов, феномен отождествления божеств из различных пантеонов не только не угас, но продолжался и усложнялся.

Уход древнеегипетской культуры с исторической сцены не повлек за собой забвения ее божеств. Их востребованность последующими культурами во многом объясняется кризисными ситуациями, которые они переживали. В пограничную эпоху поздней античности и раннего христианства, полную смутных предчувствий и смятения умов, мыслители все чаще стали обращаться к прошлому, культурному наследию древнего Египта, в котором они видели источник истинных знаний, черпали “рецепты” спасения мира, в очередной раз зашедшего в идеиный тупик.

Древнегреческие историки и философы изучали древнеегипетские папирусы, хранившиеся в Александрийской библиотеке, отыскивая в них ключ к пониманию вопросов бытия и тайных знаний. Так, Платон

написал труд “Об Исиде и Осирисе”, в котором отразилась древнегреческая философская рефлексия стоико-платонической школы. В этом сочинении он трактовал образ Исида как олицетворение материального начала в природе, Осириса — ее чувственного начала, а их сына Хора — чувственного подобия нематериального мира (Плутарх 1977). В античном мире древнеегипетские боги пользовались исключительной популярностью. Изображения Исида, Осириса, Хора, Анубиса и других богов воплощались на перстнях, амулетах, гностических геммах, которые служили оберегами.

В греко-римский период, когда античная культура, включая и завоеванные страны Востока, древнеегипетские боги стали известны в Индии и Китае. В целом активная политика римских императоров привела к исключительно широкому распространению древнеегипетской мифологии и божеств также и в Европе. Правда, в древнеегипетские мифы и пантеон вносились коррективы, “рождались” новые боги. Так, Исида была “разлучена” с Осирисом, а вместо него ее супругом стал греко-египетский бог Сарapis, не уступавший величием ни эллинистическому Зевсу-Юпитеру, ни древнеегипетскому богу-творцу Амону Фиванскому. Узы нового брака придали новые аспекты самой Исиде, которая стала почитаться как богиня мореплавателей, защитница всех, кто на свой страх и риск устремлялись в далеские страны, переплыvая моря и океаны. И таких оказывалось немало: они-то и познакомили ойкумену греко-римского времени, как на Западе, так и на Востоке, с великой египетской богиней Исидой. И за пределами Египта она почиталась как хранительница домашнего очага, заботливая и верная супруга, символизировала женственность, но главное — олицетворяла святость материнства. И в этом качестве Исида отождествлялась с богинями из других пантеонов. В процессе укрепления регулярных межкультурных связей и исканий мудрецов, посвященных в сакральные знания, человечеству был открыт путь к познанию мировых религий.

Христианство нашло своих приверженцев и в Египте. Точнее говоря, именно Египет стал первым прибежищем для adeptov христианства (Виппер, 1946, с. 79 и сл.). Преследуемые римскими властями, они устремлялись в отдаленные места Аравийской пустыни, основывая первые христианские святилища в высоких горных пещерах. Со временем в этих местностях вырастали монастыри, ставшие широко известными во всем христианском мире. Ранние святилища христиане устраивали также в древнеегипетских гробницах и храмах, помечая их стены многочисленными крестами и уничтожая изображения языческих богов и иероглифические надписи. И все же христиане заимствовали многие явления

древнеегипетской культуры: мифы, сказки, символы, придавая им совершенно новый смысл (Уваров 2001, с. 134 и сл.). Тем не менее, в определенной степени древние культурные феномены продолжали свое существование, — речь идет о таких явлениях, которые составляют органическую часть любой культуры.

Первые христиане заимствовали символизирующие святость материнства канонические изображения Исиды с сидящим у нее на коленях Харпократом. Эта иконография древних богов послужила прототипом для воплощений Богородицы с Христом-младенцем. Современные христиане Египта, копты, впитали некоторые древние обычаи, разумеется, переосмыслив их в духе новой религии. Распевая молитвы перед иконами Девы Марии, они ритмично позванивают маленькими медными литаврами, прикрепленными к их пальцам, подобно тому, как древние женщины сотрясали систрами, молясь Исиде и другим богиням.

Имеются и другие примеры сохранения в Египте феноменов древнеегипетской культуры в христианскую эпоху. Канонические и фольклорные тексты, а также народные обычаи коптов свидетельствуют о том, что сикомора, символизировавшая древнеегипетскую Исиду, почитается ими как священное дерево Девы Марии. Именно сикомора издавна используется коптами для создания деревянных икон (Skalova, 1995).

Древнеегипетское влияние прослеживается и в коптском церковном песнопении. Во всяком случае, этот факт отметил в XIX в. архимандрит Русской Православной Церкви Порфирий Успенский, посетивший монастырь св. Антония во время своей поездки в Египет. Литургическое песнопение поразило его непривычным и необычным звучанием, самим мелодическим построением. “Их пение, писал он, не похоже ни на греческое, ни на армянское, весьма уныло. Голос, хотя и извивается и повышается постепенно, не беря, однако, высоких нот и не делая пронзительных звуков, но по большей части держит только два рядовых тона, то ровные, то ломаные, так что пение походит на равномерные размахи колыбели, поднимающейся и опускающейся умеренно и медленно... Вероятно, коптское пение не выражает всех христианских чувствований и восторгов. Оно есть отголосок сурового покаяния, отшельнического успокоения от дел житейских и эхо однообразной пустыни. Думать можно, что копты сохранили напевы своих предков и жрецов Осириса, Исиды и других божеств, символически представляемых разными животными. Ибо по уверению их церковные гласы поныне называются у них, один воловьим, другой коровьим, третий волчьим и прочее” (Успенский 1856, с. 151—152). Кто как не копты, наследники древнеегипетской культуры, могли глубоко понимать ее, пусть на бессознательном уровне.

тельном уровне, поскольку они были отделены от своих корней столетиями, за время которых Египет становился добычей других народов, от римлян до арабов. Но внутри монастырских стен, изолирующих египетских христианских священников от внешнего мира, древнеегипетские традиции, претерпевшие изменения, все же продолжают жить. Неведомыми путями в монастырские библиотеки попадали и древнейшие сочинения античных авторов, работавших с древнеегипетскими папирусами. Коптские рукописи, основанные на трудах представителей мистической религиозно-философской школы герменевтиков периода поздней античности, “перекинули мост” знаний о древнеегипетских и греко-египетских богах в историческую перспективу. Но, возможно, каким-то чудом в библиотеки египетских христианских монастырей попадали и оригинальные древнеегипетские папирусы со священными текстами. Это только предположение, но дающее объяснение феномену живучести древнеегипетских художественных и религиозно-мифологических традиций даже в иной, христианской культуре на земле древних богов Египта. Ведь хорошо известно, что рукописи не горят...

Так или иначе, “востребованность” образов древнеегипетских богов прослеживается на протяжении столетий, вплоть до современности. Возрождались образы богини магических знаний Исиды и бога Тота, также почитавшегося в древнем Египте в этом аспекте. Ему были ведомы все тайны мира, записанные, согласно древнеегипетской традиции, в Книге Тота. В эпоху поздней античности этого бога стали величать Гермесом (Тотом) Трисмегистом, т.е. “Триждывсличайшим”. Имена этих и других древнеегипетских богов, в первую очередь Осириса и Хора, отождествленных с божествами из других восточных пантеонов, влились в символику средневековой алхимии, которая впитала древнеегипетские мифы, мистерии и опыты жрецов, изложенные в греко-египетских папирусах и средневековых философских манускриптах мистического характера.

В них упоминаются и имена древнеегипетских богов, — Исиды, Хора, Осириса, хотя их образы, как и, собственно, сюжеты мифов, несколько изменились в передаче античных авторов. В алхимии Исида олицетворяет мать-первоматерию: “Она — это луна, мать всех вещей, сосуд, вместилище противоположностей, богиня с тысячью именами, старуха и блудница, мудрая *Mater Alchimia*, делящаяся своими своей мудростью с другими, хранительница эликсира жизни, матерь Спасителя и *filius Macrocosmi*, земля и притаившаяся в земле змея, чернота, роса, волшебная вода, соединяющая разорванные на части вещи. Стало быть, вода — это моя “мать”, “моя мать, которая является моим врагом”, но

которая также “соединяет мои отсеченные друг от друга и разбросанные члены” (Цит. по: Юнг 1997, с. 30).

В этом перечне эпитетов Исиды сосуществуют как древние, так и приданые ей позднее. В них в редуцированной форме “скрыты” целые повествования, в которых раскрывается двойственный характер образа Исиды. Эта древнеегипетская богиня словно вписана в совершенно иное мыслительное пространство, в которое включены поздние версии “осирических” мифов. Так, например, после смерти Осириса горюющая вдовы становится женой своего сына Хора (Юнг 1997, с. 28—29).

В теоретической алхимии эпитет Исиды “вдова”, как и эпитет Хора “сирота”, непосредственно уже не связаны с древнеегипетским мотивом убийства Осириса. “Сирота” — это название редчайшего драгоценного камня. Это лapis, философский камень, красногольный камень, который в христианской традиции сравнивается с Иисусом Христом (Юнг 1997, с. 26—28).

Образ одинокой, тоскующей вдовы Исиды “пророс” в религиозной мифологии христианства в эпитетах Церкви, однако, естественно, они отражают христианскую образность и символику. Вот лишь несколько цитат из разных богословских сочинений, подобранных Юнгом: ““Вся Церковь суть вдова, одинокая в этом мире”, “у нее нет супруга, нет мужчины”, ибо ее жених еще не пришел. Так и душа “бесприютна в этом мире”. “Но ты — не сирота, ты не можешь считаться вдовой... У тебя есть друг... Ты — Божья сирота, Божья вдова”” (Юнг 1997, с. 30—31). Церковь это образ Девы Марии, Богородицы, Матери Иисуса Христа, невесты Агнца...

По чисто формальному признаку сюжетного сходства вновь можно “оглянуться” на образ Исиды, имя которой как уже упоминалось, означает “место”. Следует также отметить, что в аспекте материинства выступает и древнеегипетская богиня Хатхор, что отражено в ее имени: место рождения Хора, дом (ср. также имя богини Хатхор, отождествлявшейся с Исидой — дом (храм, гробница) Хора (Gardiner 1950, с. 580)).

По этой схеме и Дева Мария как мать Иисуса Христа, символизирует Церковь, место, его дом. Несмотря на исключительно высокий ее статус как матери Иисуса Христа, Богородица все же не божественна, она телесна, символизирует земное начало, в связи с чем в результате многовековых богословских дискуссий она так и осталась вне догматической Троицы.

Очевидно, на латентном уровне решающую роль сыграл глубинный универсальный пласт представлений о светлой и темной сторонах женской двойственной природы. Лоно Девы Марии стало священным ме-

стом пребывания Божества, равно как и лоно богини Исиды было местом рожденного ею бога Хора. Темная сторона символизирована у них лунным аспектом: Луна, то растущая, то убывающая, — темна, опасна и переменчива, смертоносна. Эти идеи нашли отражение в ранних теологических христианских сочинениях, в которых “умирающая (покинутая своим женихом — Иисусом Христом. — Т. Ш.) Церковь также связана с загадкой луны” (Цит. по: Юнг 1997, с. 33 и сл.). Следует к этому добавить, что в средневековом христианском сознании число 15 (половина лунного месяца), в его сакральном значении связанное с образами Девы Марии и Иисуса Христа, соотносимы с такими понятиями как “спасительная миссия” “искупительная жертва”, “вечная жизнь” (Ключников 2000, с. 158—159).

В психоаналитических исследованиях К.Г. Юнга и его последователей двойственность женских образов из различных религиозно-мифологических традиций отразилась в образе анимы — архетипа женского начала в мире древних духов и божеств, рожденного коллективным бессознательным. Этот, унаследованный и современными людьми психический фактор бессознательного, в обход сознания персонифицировано проецируется на мужчину (в отличие от анимуса в женском бессознательном) “как коллективный образ женщины, с помощью которого он постигает природу женщины”.

Анима проявляется в снах, видениях, творчестве, воплощенная в разных образах: прекрасных девушек, старух, богинь из мифов и сказок, обычных женских персонажей. Анима олицетворяет все проявления женственного в мужской психике, такие как “смутные чувства и настроения, пророческие озарения, восприимчивость к иррациональному, способность любить, тяга к природе и — последнее по порядку, но не по значению — способность контакта с подсознанием” (фон Франц 1998, с. 175). В мужской психике анима проявляется как негативно, так и позитивно, что учитывается психоаналитиками, психологами, психиатрами при лечении пациентов, хотя и здоровые люди не лишены этого, в терминологии К. Юнга, автономного комплекса (там же, с. 206—207). Одна из позитивных функций анимы — открывать путь к “потайным глубинам внутреннего “я””. Она играет роль посвящающей в шаманских обрядах, ритуалах, мистериях, выступая в различных обличах, в том числе Исиды.

Начиная с христианского времени, в духовной сфере культур произошел разлом между негативными и положительными чертами женщины-анимы. Ее двойственность была “разведена”: с одной стороны, в фольклоре и изобразительном искусстве продолжали жить ведьмы, кол-

дуньи, соблазнительницы, но с другой, — куль Девы Марии (и ее “предтеч” — древних богинь в их положительном аспекте) привел к почитанию женщин. Им посвящались рыцарские турниры, высокая поэзия, возвышающая их до уровня божественных созданий.

В России образ Исиды запечатился в своеобразных формах, хотя изначально он прошел тот же путь, что и в других странах, через открытия первых египтологов (Шеркова 2003, с. 186—190). Многие русские путешественники совершали паломничество в Египет, кто в поисках творческого вдохновения, кто — следов Господа, чтобы поклониться тем местам, где нашло приют Святое Семейство. Чуждые древнеегипетской культуре, многие из них, — мыслители, поэты и художники начала двадцатого столетия, протянули “дней связующую нить”, дав новую жизнь Исиде уже в России, в образах, создаваемых в искусстве и незримом общении с ней в мистических обществах.

В философско-поэтическом творчестве Владимира Соловьева Исида каким-то таинственным образом способствовала открытию им идеи Вечной Женственности, символом которой была для него Непорочная Дева Мария, — “Дева Радужных Ворот”. Под влиянием Соловьева образ Вечной Женственности стал центральным в русской поэзии начала XX века, эпохи символизма. В произведениях Александра Блока и Андрея Белого это образ Прекрасной Дамы. И хотя нередко он трактуется как символ России, судьба которой решалась в начале XX столетия, все же в различных произведениях символизма — лирике, живописи, музыке — звучит личное, интимное восприятие образа Прекрасной Дамы.

Она существование неземное — холодна, отстранена, недоступна, бестельесна, бледна и тиха. Она стройна, высока, надменна и сурова. Одновременно ей присущи женственность и сочувствие, под маскойдержанности скрывается порыв, необузданность чувств, стихия природы. Это сочетание святости и страсти. Это суггестивный, непонятный, ускользающий образ Прекрасной “Незнакомки”, обремененной нескажанно тяжким знанием всех тайн жизни и смерти, носительницей которых она обречена быть.

Итак, древнеегипетская традиция, позднеантичная философская рефлексия, теоретическая алхимия, христианская и светские культуры разных стран, наконец, психоанализ, раскрывший сущность анимы — вот основные этапы духовного и научного развития человеческой мысли, которые донесли до нашего времени образ Исиды, — богини с тысячью имен и изумрудными глазами. Но эти эпитеты хранительницы магических знаний претерпели трансформацию, присущую миропониманию разных культурных традиций.

Литература

- Вардиман 1990 — Вардиман Е. Женщина в Древнем Египте. М., 1990.
- Виннер 1946 — Виннер Р.Ю. Возникновение христианской литературы. М.-Л., 1946.
- Гумилев 1990 — Гумилев Н. Избранные. М., 1990.
- Ключников 2000 — Ключников С.Ю. Священная наука чисел. М., 2000.
- Плутарх 1977 — Плутарх. Морали: Об Исиде и Осирисе. Пер. с древнегреч. Н.Н. Трухиной // Вестник древней истории. М., 1977. № 3—4.
- Уваров 2001 — Уваров А.С. Христианская символика. Ч. I. Символика древнехристианского периода. Дополненное и переработанное издание. М.-СПб., 2001.
- Успенский 1856 — Успенский П. Путешествие по Египту и в монастыри. СПб., 1856.
- Франц 1998 — Франц М.-Л. фон. Процесс индивидуации // Юнг К.Г. Человек и его символы. М., 1998.
- Фрезер 1990 — Фрезер Дж. Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М., 1990.
- Шеркова 2004 — Шеркова Т.А. Рождение Ока Хора: Египет на пути к раннему государству. М., 2004.
- Шеркова 2003 — Шеркова Т.А. Русские путешественники и коллекционеры в Египте // Белова Г.А., Шеркова Т.А. Русские в стране пирамид: путешественники, ученые, коллекционеры. М., 2003.
- Царь 1979 — Царь Хеопс и волшебники // Сказки и повести Древнего Египта. Перевод и комментарии И.Г. Лившица. Л., 1979.
- Юнг 1991 — Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.
- Юнг 1997 — Юнг К.Г. Mysterium Coniunctionis. Пер. с англ., лат. М., 1997.
- Юнг 1998 — Юнг К.Г. Психология бессознательного. М., 1998.
- Baines 1950 — Baines J. Egyptian Myth and Discourse: Myth, Gods, and the Early Written and Iconographic Record // Journal of Near Eastern Studies. Chicago 1991. Vol. 50, № 2 (April).
- Gardiner 1950 — Gardiner A. Egyptian Grammar. London, 1950.
- Otto 1950 — Otto E. An Ancient Egyptian Hunting Ritual // Journal of New Eastern Studies. Chicago, 1950. Vol. IX, № 3.
- Pinch 1994 — Pinch G. Magic in Ancient Egypt. London, 1994.
- Roth 1993 — Roth A.V. Fingers, Stars, and the "Opening of the Mouth": the Nature and Function of the NTRUJ-Blades // Journal of Egyptian Archaeology. London, 1993. № 79.
- Skalova — Skalova Z. New Evidence for the Medieval Production of Icons in the Nile Valley // Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice. University of Leiden, The Netherlands, 1995.

В.Е. Еремеев

ИДЕЙНЫЕ ИСТОКИ УЧЕНИЯ Г.И. ГЮРДЖИЕВА

Имя Георгия Ивановича Гюрджиева (др. транслит. — Гурджиев, 1877—1949) широко известно. Его книги издаются большими тиражами по всему миру. Ему посвящены различные исследовательские работы, художественные произведения, статьи в крупных энциклопедиях, в которых о нем говорится чаще всего как о «мистике и духовном учителе» (см., напр.: РФ 1995: 149). Между тем истинные идейные источники учения Гюрджиева до сих пор не были известны. Сам он представлял себя проводником древнего знания, сохранившегося в одной «эзотерической школе» на Востоке. Согласно наиболее распространенной версии, поддерживаемой даже солидными справочными изданиями, учение Гюрджиева связывается с суфизмом, а конкретно — с орденом накшбандийя (см., напр.: НФЭ 2001: 149). Такой взгляд, по-видимому, навеян «востокообразностью» формы этого учения и различных эпизодических вкраплений в него (анекдоты, отдельные психофизические техники и проч.), часть которых, возможно, и относится к суфизму, а также некритическим отношением к рассказам Гюрджиева о его путешествиях по северо-восточной Африке, Ближнему Востоку и Центральной Азии. Однако если говорить о доктринальных положениях гюрджиевизма, то станет очевидным, что ничего суфийского в нем нет.

Предлагаемый в данной статье тезис заключается в следующем. Учение, излагавшееся Гюрджиевым, вообще не имеет никакого отношения к Востоку и древним знаниям (за исключением эннеаграммы, о которой будет сказано ниже) и представляет собой конструкт, в состав которого входят идеи, возникшие в Европе главным образом после середины XVIII в. в качестве специфического развития зародившейся в XVI—XVII вв. коперниканско-ньютоновской парадигмы. Создателями этих идей были весьма известные ученые. Их сочинения доступны и в настоящее время. Однако в контексте учения, которое в 10-х годах XX в. начал проповедовать Гюрджиев, эти идеи, представленные в неком синтезе, приобрели форму, затрудняющую распознание их происхождения.

Для доказательства данного тезиса достаточно показать сходство основных положений учения Гюрджиева и отдельных идей, встречающихся в научной литературе XVIII—XIX вв. При этом нет необходимости анализировать все труды Гюрджиева и его учеников. Можно обра-

титься всего лишь к одной книге, в которой приводится весьма строгое и ясное изложение гюргиевского учения. Это книга последователя Гюргиева с 1914 г. П.Д. Успенского (1877—1947) «В поисках чудесного: Фрагменты неизвестного учения», впервые изданная в 1949 г. на английском языке (Uspensky 1949) и имеющая несколько русских переизданий, одним из которых мы и воспользуемся (Успенский 1999).

Сердцевина гюргиевского учения — особого рода космологические представления, выраженные в концепции «луча творения». Как указывал Гюргиев, эта концепция, включающая гелиоцентризм, «принадлежит древнему знанию, и многие известные нам наивные геоцентристские системы вселенной — это или некомпетентные объяснения идеи «луча творения», или ее искажения, следствие ее буквального понимания» (Успенский 1999: 113). Однако исторической науке известна только одна древняя гелиоцентристическая модель, а именно предложенная Аристархом Самосским (конец IV в. — начало III в. до н.э.). Эта модель не входила ни в одно древнее религиозно-философское учение и вообще не пользовалась успехом вплоть до XVI в., когда Николай Коперник (1473—1543) смог возродить гелиоцентризм на новых научных основаниях.

Таким образом, концепция «луча творения» могла быть создана только после Коперника. Кроме того, нужен был еще Джордано Бруно (1548—1600) с его учением о бесконечности Вселенной и множественности гелиоцентристических миров, также нашедшим отражение в «луче творения». Но и этого мало. «Луч творения» включает в себя представления о звездных скоплениях, подобных нашей Галактике (Млечный Путь), а такие представления появляются в Европе только в XVIII в. Зачинателем галактической космологии является шведский ученый Эммануил Сведенборг (1688—1772), известный более как мистик и теософ. В «Трудах по философии и минералогии», опубликованных в 1734 г., он высказал идею, что звезды Млечного Пути объединены в систему и таких систем может быть очень много во Вселенной. Эта идея была позднее развита английским астрономом Томасом Райтом (1711—1786) в книге «Теория Вселенной», изданной в 1750 г., и немецким философом Иммануилом Кантом (1724—1804) в книге «Всеобщая естественная история и теория неба», изданной в 1755 г. Райт и Кант утверждали, что наблюдаемые очертания Млечного Пути можно объяснить, предположив, что все звезды, входящие в него, врачаются в одной плоскости вокруг общего центра, подобно тому как планеты врачаются вокруг Солнца. Кант еще считал, что во Вселенной есть центр, вокруг которого врачаются все млечные пути и который является «точкой опоры всей

природы» (Кант 1994: 203). Кроме того, им была представлена гипотеза образования звезд и планетарных систем из неорганизованной материи. Космологические теории Канта не получили распространения, поскольку издатель книги обанкротился и почти весь тираж пошел на оберточную бумагу. Схожая теория эволюции Вселенной потом была разработана французским ученым Пьером Симоном Лапласом (1749—1827) в труде «Изложение системы мира», опубликованном в 1796 г., а представления об иерархичности ее строения нашли свое отражение в «Космологических письмах об устройстве мироздания» немецкого ученого Иоганна Ламберта (1728—1777), вышедших в свет в 1761 г.

Идеи Ламбера быстро обрели популярность. Ж.-Б. Мерион (1723—1807) опубликовал в 1770 г. в Париже «Систему мира» Ламбера, которая в 1797 г. вышла в русском переводе. В этом сочинении Ламберт представлял Вселенную как бесконечную иерархию всех усложняющихся космических центрированных систем. Нижним уровнем этой иерархии являются спутники планет, второй уровень — планеты, третий — солнца. Принцип построения этих уровней является обобщением очевидного: Луна вращается вокруг Земли, а последняя — вокруг Солнца. Далее говорится о четвертом уровне, выведенном, как и все последующие, умозрительно. Им стали центры относительно небольших скоплений звезд — звездных систем первого порядка. Пятый уровень — центры совокупностей этих звездных систем. Данные совокупности являются млечными путями, имеющими внутри себя большое центральное несветящееся тело, относительно которого вращаются все внутренние звездные системы. Все млечные пути также имеют свой общий центр. Иерархия должна простираться и далее, упираясь в «центр центров», «столицу Вселенной» (см.: Ламберт 1797: 211—212).

Этот «центр центров» у Гюргиева называется «Абсолютом». (Попутно можно отметить, что термин «абсолют» (от лат. *absolutus* — безусловный) был введен в философский оборот в конце XVIII в. Мозесом Менделльсоном и Фридрихом Якоби.) Он также допускает, что между Абсолютом и Млечным Путем имеется ряд ступеней, но при этом использует прием условного перемасштабирования, при котором достаточно большие масштабы можно считать локальными «Абсолютами» по сравнению с меньшими масштабами. Поэтому в «луче творения» за таким Абсолютом следуют все миры (млечные пути), а затем все солнца (наш Млечный Путь), Солнце, все планеты, Земля и Луна (см.: Успенский 1999: 113).

Таким образом, различия модели «иерархической вселенной» Ламбера и «луча творения» Гюргиева заключаются в том, что в первом

случае вводится уровень подсистем в системах млечных путей, а во втором — уровень планет. Модель Ламберта является достаточно стройной, но в целом она не выдержала эмпирической проверки, которой подверглась в конце XVIII в., когда Уильям Гершель (1738—1822) стал с помощью мощного телескопа проводить наблюдения различных звездных скоплений, открыв тем самым эру галактической астрономии. В принципе, исключение из ламбертовской «иерархической вселенной» внутригалактических подсистем сделало бы ее ближе к действительности. С другой стороны, введение планетарного уровня в гюрджиевском учении является нелогичным и, видимо, было обусловлено необходимостью получить число уровней мироздания, соответствующее сакральному числу семь. Не случайно в сокращенных вариантах «луча творения» этот уровень изымается. Например: Абсолют—Солнце—Земля—Луна (Успенский 1999: 227).

Ламберт указывал, что во вселенной, в которой объекты каждого низшего уровня врачаются вокруг объектов высшего уровня, «истинные орбиты комет, планет и солнц не эллипсы, но различных степеней циклоиды; эллиптические же находятся только у тел, непосредственно подчиненных всеобщему центру» (Ламберт 1797: 255).

Сходным образом представлено движение Земли в учении Гюрджеева: «Если мы возьмем Солнце в макрокосмосе, т.е. зрительный образ линии, по которой движется Солнце, тогда линия движения Земли станет спиралью, огибающей линию движения Солнца. Если мы вообразим боковое движение спирали, тогда это движение построит фигуру, которую мы не в состоянии представить, т.к. не знаем природы ее движения» (Успенский 1999: 282).

По Ламберту, поскольку «Земля наша принадлежит постепенно ко многим системам и, наконец, к системе всеобщей», то «всех сих систем центры, так как и центр сей всеобщий, на нее действуют» (Ламберт 1797: 224). То есть на движении Земли сказываются законы движения всех вышестоящих иерархических систем. Эти законы определяются «столицей Вселенной», «центром центров». Ведь именно из «оного проистекают все движения», «в оном находится то колесо, за которое зацепляются все прочие»; это тот пункт, «откуда излагаются законы, по которым управляетя и содержитя Вселенная, или лучше, откуда все законы приводятся к одному простейшему» (Ламберт 1797: 212).

Популяризатор концепции Ламберта, немецкий астроном Иоганн Боде (1747—1826), в книге «Всеобщие рассуждения о сотворении света» отождествляет вселенский «центр центров» с «престолом Могущества Божия». Он пишет, что «из сего всеобщего пункта предписываются все-

общие натуралистические законы всему царству действительности и первые руководители движения приводятся в действие» (Боде 1794: 211).

Гюрджиевский Абсолют также является источником вселенских законов. В отличие от Ламберта и Боде в учении Гюрджеева эти законы пересчитываются. Абсолют, имея единую волю, а значит одну силу и один закон, создает для ближайшего нижнего уровня (Все миры) три силы или закона. На следующем уровне (Все солнца) эти три соединяются с собственными для него подобными тремя силами или законами ($3 + 3 = 6$). Далее все строится аналогично. Солнце: $3 + 6 + 3 = 12$; Все планеты: $3 + 6 + 12 + 3 = 24$; Земля: $3 + 6 + 12 + 24 + 3 = 48$; Луна: $3 + 6 + 12 + 24 + 48 + 3 = 96$ (Успенский 1999: 109).

В учении Гюрджеева эти три силы входят в «закон трех» и называются «положительная», «отрицательная» и «нейтрализующая». Он указывал, что идея единства этих трех сил составляет основу многих древних учений, например, учения о христианской Троице, об индуистской Тримурти и проч. (Успенский 1999: 106, 108). Однако для рассматриваемых космологических моделей уместны аналогии другого рода.

Ламберт, опираясь на ньютоновские законы механики, указывает, что закон тяготения «царствует над всем веществом» и «никакой другой не может быть способнее его к устроению порядка, согласия и красоты». Однако для устойчивого существования космоса необходима не одна, а две силы: центростремительная (тяготение) — «для воспрепятствования рассеянию мира», и центробежная — «для сохранения тел его от сокрушения». Необходимо также, «чтоб центростремительная сила уравнена была силою центробежною, иначе небесные тела, повинуясь одним только законам тяготения, со временем более друг к другу приближались бы, доколе наконец бы не соединились, и тогда весь мир превратился бы в хаос» (Ламберт 1797: 21, 182, 110—111). Если рассмотреть любой объект, находящийся на одной из средних ступеней ламбертовской иерархии космических систем, то обнаружится, что на него действуют главным образом три силы, а именно центробежная и две центростремительные: одна связывает его с объектом, вокруг которого он вращается, а другая — с объектом, который вращается вокруг него самого. Таким образом, все некрайние разноуровневые космические объекты имеют каждый свою собственную «центробежную силу» и связываются с соседними объектами двойками сил тяготения (последние подразделяются еще на силы действия и противодействия). Такая конструкция в достаточной мере совпадает по строению с иерархической шкалой пересекающихся триад сил, описанной Гюрджеевым (см.: Успенский 1999: 231—234).

Гюрджиевская иерархия сил предполагает иерархию форм материи. При этом учитывается относительность данных понятий. Под «материей» понимается относительно постоянное, а под «силой», «энергий» или «движением» — относительно изменчивое. Изменения же можно рассматривать как «вibrations», «которые начинаются в центре, т.е. в Абсолютном, и идут во всех направлениях, пересекаясь друг с другом, сливаясь и поглощаясь одно другим, пока они не остановятся полностью в конце “луча творения”». При этом следует считать, что «скорость вibrations обратно пропорциональна плотности материи» и «наиболее быстры вibrations в Абсолютном», а «далее материя становится все более плотной, а вibrations — более медленными» (Успенский 1999: 118—119).

Аналогию указанному аспекту учения Гюрджиева можно найти в изданном в 1761—1766 гг. четырехтомном сочинении «О природе» Жана Батиста Робине (1735—1820). Этому французскому философи также свойствен релятивизм в понимании категорий «сила» и «материя». Он пишет, что «с одной стороны, активная способность кажется чем-то содержащимся в материи, существенным качеством ее, с другой же стороны, активность кажется субстанцией, а материя только орудием, которым пользуется эта субстанция для обнаружения своей энергии». Робине говорит еще о ряде градации сил и материальных форм, в котором «с каждым членом его материя теряет свою грубость и становится менее массивной, так сказать, менее материальной, между тем как сила становится все более и более активной во всех направлениях» (Робине 1935: 509, 511).

Гюрджиев и Робине — гилозисты. В учении первого утверждается, что «вся материя, которую мы знаем, это живая материя; и она по-своему разумна» (Успенский 1999: 426). В учении второго мы находим аналогичные слова: «Вся материя — органическая, живая, животная. Неорганическая, мертвая, неодушевленная материя — это иллюзия, бесмыслица. Питание, рост, размножение — таковы общие результаты жизненной или животной активности, присущей материи» (Робине 1935: 509).

Теория вibrations или колебаний также имеется у Робине, но он ей пользуется только для описания психических процессов. При этом Робине обращается к музыкальным отношениям. В учении Гюрджиева музыкальные отношения пронизывают весь космос. «Луч творения» — это октава, ступени которой соответствуют уровням мироздания (Успенский 1999: 179). Человек, как микрокосм, содержит в себе проекции этих уровней как в физиологическом плане, так и в психическом, в

котором имеются «центры», соответствующие определенным нотам. Робине выделяет в человеческой душе три способности — ощущения, ум и волю, которым в мозгу соответствуют специфические «волокна», и полагает, «что ощущающее волокно, умственное волокно и волевое волокно, взятые каждое из соответствующего вида каждой системы, могут находиться между собой в гармоническом отношении 1 : 1/3 : 1/5, так что умственное волокно настроено на октаву квинты или на двенадцатую ощущающего волокна, а волевое волокно настроено на двойную октаву терции или на семнадцатую того же самого ощущающего волокна» (Робине 1935: 162).

Вибрационная теория функционирования мозга была весьма популярна в XVIII в. Родоначальником ее можно считать английского врача Дэйвида Гартли (1705—1757), написавшего в 1749 г. книгу «Размышления о человеке, его строении, его долге и упованиях». Гартли возводил свое учение к ньютоновским трудам «Математические начала натуральной философии» (1687 г.) и «Оптика» (1704 г.), в которых приводилась гипотеза о возбуждении внешним эфиром в органах чувств вibrations, передаваемых по нервам в мозг, где и возникает психический образ воспринимаемого объекта. На основе этой гипотезы, соединенной с представлениями английского философа Джона Локка (1632—1704), говорившего о важности в психической жизни связей между психическими образованиями, Гартли построил целостную теорию ассоциаций (от лат. *associatio* — соединение; термин, введенный Локком), объясняющую, по его мнению, всю психическую деятельность и позволяющую «приспособить наш образ жизни, хотя бы в сколько-нибудь терпимой степени, к нашим интеллектуальным и религиозным потребностям» (Гартли 1967: 273). Активными последователями учения Гартли во второй половине XVIII в. были английский философ, теолог и химик Джозеф Пристли (1733—1804), швейцарский философ и естествоиспытатель Шарль Бонне (1720—1793) и др. В свете развития нейрофизиологии в XIX в. теория вibrations потеряла актуальность, но ассоциализм оставался ведущим направлением в психологии вплоть до начала XX в. Поэтому не удивительно, что психологическая часть учения Гурджиева, как можно показать (автор надеется осуществить это в последующих публикациях), строится преимущественно в ассоциалистском ключе.

Если продолжить разговор о вибрационно-музыкальных свойствах мироздания, то следует отметить упоминавшегося выше Боде. Благодаря его усилиям было популяризировано правило, открытое в 1766 г. немецким астрономом, физиком и биологом Иоганном Тициусом (1729—1796) и названное впоследствии «правилом Тициуса-Боде». Эта формула

для приближенного определения расстояний планет от Солнца ($r = 0,4 + 0,3 \times 2^n$, где $n = -\infty; 0; 1; 2\dots$) — за исключением Нептуна и включая пояс астероидов (малых планет) — указывает, по сути, что между планетами, начиная с Венеры ($n = 0$) и кончая Плутоном ($n = 7$), имеются октавные отношения (2^n). Данное обстоятельство могло стимулировать ученых XVIII в. на поиски и других музыкальных отношений в устройстве космоса.

С музыкальными отношениями связывается множество аспектов гюрджиевского учения. Помимо «луча творения» и психофизической структуры человека со ступенями октавы коррелирует, например, «диаграмма всего живого», основу которой составляет «лестница существ». Этот термин ввел английский биолог Джон Рей (1627—1705), но само представление об иерархии живого идет от Аристотеля и активно использовалось в Средние века. В XVIII в. о «лестнице существ» говорило много ученых (в частности, упомянутые выше Робине и Бонне), истолковывая ее на основе новейших достижений в биологии.

У Робине эта лестница включает минералы, растения, животных и человека (как и у Аристотеля). Руководствуясь «принципом непрерывности» немецкого философа Готфрида Лейбница (1646—1716) — «природа не делает скачков», Робине указывает, что неорганические вещества и все виды живых существ образуют цепь, в которой невозможно точно указать начало одного и конец другого видов. Им всем присущи характеристики живого: питание рост и размножение. Все существующее служит пищей друг другу. В неорганическом мире огонь питается воздухом, воздух — водой, а вода — землей (см.: Робине 1935: 391, 509). Робине еще пишет, что «светящиеся шары (звезды. — В. Е.) питаются испарениями темных шаров (планет. — В. Е.) и что естественной пищей последних является ток огненных частей, непрерывно посылаемых им первыми» и «в итоге этого неизбежного угасания звезд планеты, отнимающие у них их огонь, загорятся и станут светящимися» (Робине 1935: 36—37).

Гюрджиев при описании «диаграммы всего живого» также говорит, что она показывает, что «в природе нет никаких скачков, что в ней все связано, все живо» (Успенский 1999: 431). Согласно этой диаграмме, «каждый вид существ, каждая степень бытия определяется тем, что служит пищей данному виду существ, или бытию данного уровня, и тем, для чего они сами служат пищей, ибо в космическом порядке каждый класс существ питается определенным классом низших существ и сам является пищей для определенного класса высших существ» (Успенский 1999: 432). Диаграмма связана с «лучом творения», и поэтому можно

говорить о «пищевых» взаимосвязях между космическими уровнями. Луна, например, питается Землей, точнее, органической жизнью на Земле (см.: Успенский 1999: 78). По учению Гюрджиева, развивающаяся Луна «когда-то, вероятно, достигнет того же уровня, что и Земля. Тогда около нее появится новая Луна, а Земля станет их Солнцем. Одно время Солнце было подобно Земле, а Земля походила на Луну. А еще раньше Солнце было похоже на Луну» (Успенский 1999: 34).

Бонне помимо минералов, растений, животных и человека помещает на «лестницу существ» ангельские сущности. Будучи поклонником теории «иерархической вселенной» Ламберта, он соединяет ее с «лестницей существ» в книге «Созерцание природы», изданной в 1764 г. и принесшей ему мировую известность. (В 1804 г. эта книга выходит на русском языке.) По его мнению, «между всеми вещами находится союз, соотношение, связь и сцепление», «нет ничего такого, чтобы непосредственно не происходило от предшествующего и не означало бы собою существование последующего» (Бонне 1804: 34). В другой своей книге («Философские начала...») Бонне пишет о «лестнице существ» следующее: «Лестница сия проходит все миры и теряется у Престола Божия... Итак, каждое существо имеет свою сферу, коей деятельность соразмерна силе побудителя. Сфера сил заключена сама в другой сфере; сия последняя еще в другой; а как окружности беспрестанно распространяются, то сия удивительная прогрессия постепенно возвышается от величия бесконечно малых до бесконечно великих, от сферы Атома до сферы Солнца, от сферы Полипа до сферы Херувима» (Бонне 1805: 84, 96).

«Диаграмма всего живого» в гюрджиевском учении также включает в себя ангельские сущности. Она состоит из 11 уровней и начинается с Абсолюта, проходит через Вечное, Архангелов, Ангелов и Человека. Далее идут Животные, подразделяемые на позвоночных и беспозвоночных, что согласуется с классификацией, введенной в 1794 г. французским биологом Жаном Батистом Ламарком (1744—1829). После помещаются Растения, Минералы, Металлы и заканчивается все Абсолютом, отличающимся от верхнего тем, что тот означает «Всё», а этот — «Ничто» (Успенский 1999: 433, 179).

Аналогичные представления о концах «лестницы существ» можно встретить у Робине. Он пишет: «Лестница существ, опирающаяся на центр мира, простирается во все стороны и теряется где-то за известными его границами. Большое расстояние отделяет ступеньку, с которой мы начинаем подниматься, от первой ступеньки и точно так же ступеньку, до которой мы доходим, от последней. На одном конце мы имеем

небытие; другой конец занят бесконечным существованием» (Робине 1935: 23).

Хотя Человеку отводится только одна ступенька в «диаграмме всего живого», его существо охватывает и другие уровни. По рождению в нем есть свойства Животного, Растения и других нижних уровней, а в своем развитии он может приобрести свойства высших уровней. На это, собственно, и направлена практическая часть учения Гюргиева. Предельная его задача — обретение бессмертия, точнее, некой формы существования души после смерти физического тела. По Гюргиеву, бессмертие человеческой души не является безусловной данностью. Чтобы обрести посмертное существование, «мы должны иметь некоторую кристаллизацию, некоторое сплавление внутренних качеств человека и известную независимость от внешних влияний». Эта кристаллизация есть особое «астральное тело», возникающее на основе физического тела. Гюргиев говорит: «Человек не рождается с “астральным телом”, и лишь немногие его приобретают. Если оно сформировалось, оно может продолжать жить и после смерти физического тела, может родиться вновь в другом физическом теле. Это и есть “перевоплощение”. Если же оно не родилось вторично, тогда спустя некоторое время оно тоже умирает; оно не бессмертно, но способно жить долго и после смерти физического тела» (Успенский 1999: 44).

Схожие мысли можно найти у Бонне в его работе «Философская палингнесия», изданной в 1769 г. Греческий термин, используемый им в названии, буквально означает «возрождение» (греч. *palin* — вновь и *genesis* — рождение). Бонне утверждал, что только благодаря образовавшемуся при жизни «эфирному телу» душа хранит воспоминания в загробном существовании и может приобрести после уничтожения одного физического тела другое.

Среди современников Бонне, явившихся сторонниками подобной концепции палингнесии, можно отметить немецкого философа Иоганна Гердера (1744—1803), который в четырехтомных «Идеях к философии истории человечества», изданных в 1784—91 гг., писал следующее: «Тело, получая пищу, растет, и наш дух, принимая идеи, растет, и мы замечаем, что действуют в нем прежние законы ассилиации, роста и порождения, но только действуют они не телесным, а особым, духу присущим образом. И дух тоже может переполняться пищей, так что не сможет усваивать ее и преобразовывать в свое существо, и духу свойственна симметрия духовных сил, а также отклонение от симметрии — или болезнь, или слабость и лихорадка, т.е. сумасбродство; наконец и дух занят своей внутренней жизнью, проявляя при этом неукротимую

творческую силу, в которой, как и в земной жизни, сказываются любовь и ненависть, и отвращение к чужому себе и склонность к тому, что близко его природе. Короче, без всякой мистики скажем: в нас складывается внутренний духовный человек со своею собственной природой, который телом пользуется только как своим инструментом и который следует природе даже и тогда, когда внешние органы испытывают ужаснейшие потрясения» (Гердер 1977: 127—128).

«Луч творения», «диаграмма всего живого» и еще ряд шкал в гюргиевском учении составляют вместе «эволюционную лестницу», на основе которой, как утверждается, можно построить «универсальный язык». Суть этого языка заключается в определении «отношения рассматриваемого субъекта к возможной для него эволюции, на указании его места на эволюционной лестнице» (Успенский 1999: 97).

Намеки на такой «универсальный язык» можно обнаружить у Бонне, который полагал, что, поскольку мыслительные процессы обусловливаются чувствами, а они — цепью взаимосвязанных мировых движений, «ваша разумительная жизнь» есть ничто иное как «место, занимаемое вами на лестнице мыслящих существ». Поэтому «да не судим мы о существах, взятых в рассуждение в самих себе; но да ценим их, смотря по месту, кое они должны занимать во всеобщем составе» (Бонне 1804: 5, 35). И еще: «Между крайнейшими пределами телесного совершенства и между крайними пределами духовного совершенства существует неопределенное число средних степеней. Причина сих степеней существует в составе мира, откуда следует как необходимое действие их и отношение. Собрание или ряд сих степеней составляет лестницу существ» (Бонне 1805: 84).

Видимо, прообразом такого «универсального языка» можно считать «Великое искусство» (*Ars magna*) каталонского философа, логика, теолога и мистика Раймунда Луллия (1234—1315). «Великое искусство» — это специальная логическая машина, предназначенная для моделирования божественного и человеческого мышления на основе комбинирования фундаментальных понятий. В основе ее лежит алфавит из 9 латинских букв (от B до K), каждая из которых обозначает по шесть этих фундаментальных понятий, подразделяемых соответственно на шесть классов. При использовании концентрически соединенных подвижных кругов с нанесенными на каждый из них девятью буквами комбинирование можно осуществлять механически. Шесть классов это: «абсолютные принципы», «относительные принципы», «вопросы», «субъекты», «добродетели» и «пороки». В классе «субъектов» представлены понятия, до некоторой степени близкие «лестнице существ» Бонне и

«диаграмме всего живого» Гюргиева. Это Бог (В), Ангел (С), Небеса (Д), Человек (Е), Воображаемое (F), Чувственное (G), Растительное (Н), Элементарное (J), Инструментальное (К). Таким образом, если взять, например, добротель «благоразумие» (С), то можно говорить об «ангельской» или «человеческой» ее форме, которые, следуя полагать, весьма отличаются. Это и будет означать в терминологии Бонне и Гюргиева, что понятия определяются по «месту».

Гюргиев много говорил об «универсальном языке». Помимо множества шкал в него входит схема «эннеаграммы» (от греч. *ennea* — девять), которая структурирует весь понятийный набор учения. Эннеаграмма представляет собой круг, на котором размещен ряд натуральных чисел от 1 до 9. Эти числа являются символами уровней «эволюционной» шкалы и подразделяются на два набора. Числа 3, 6, 9 связываются друг с другом линиями и образуют внутри круга треугольник, а числа 1, 2, 4, 5, 7, 8 связываются в порядке 1, 4, 2, 8, 5, 7 и образуют специфическую фигуру, которой нет названия. Последняя связь задается циклической дробью $1/7 = 0.[142857]$, причем, аналогичная циклическая последовательность образуется при делении на 7 любого целого числа (если, конечно, оно не кратно числу 7). При другом числитеle начало периода просто сместится (например, $3/7 = 0.[428571]$). По словам Гюргиева, эннеаграмма является «универсальным символом», «фундаментальным иероглифом универсального языка». Она с древних времен применялась «посвященными» для фиксации сакральных знаний. В принципе, «в эннеаграмму можно заключить все знание, и с ее помощью можно его истолковать» (Успенский 1999: 393).

Дж. Уэбб, занимавшийся исследованием деятельности Гюргиева и его последователей, отметил сходство этой схемы с «Великим искусством» Луллия. Правда, выявленная им аналогия поверхностна. Обе схемы имеют форму круга, подразделенного на девять частей, которые определенным образом связываются между собой линиями. У Луллия представлены все возможные связи, которых в сумме оказывается 36. В эннеаграмме дано 9 связей, образующих две отдельные фигуры. Уэбб усмотрел, что данные фигуры можно составить на основе связей на кругах Луллия (см.: Webb 1980: 519). Это действительно так, но то, что отдельные элементы эннеаграммы скрыто присутствуют в «Великом искусстве» среди множества других фигур, которые там видятся, вовсе не означает знакомство Луллия с нею.

Как показали изыскания автора настоящей статьи (см.: Еремеев 2002: 280—288, 347—349), эннеаграмма в своей первоначальной форме была создана в древнем Китае в эпоху Западного Чжоу (1122—771 гг. до н.э.).

В конце этой эпохи знания об эннеаграмме просочились за пределы Китая и попали к иранским жрецам, что послужило появлению зороастризма и зерванизма. На Западе эннеаграмма, заимствованная у иранцев, тайно распространялась в составе каббалы, алхимии и родственных им учений (в том числе, возможно, и луллианства). В итоге она попадает в тот источник, с которым оказался знаком Гюргиев.

По всей видимости, в XVIII в. знания об эннеаграмме в Европе еще не были утеряны. Об этом, например, свидетельствует имеющая с ней несколько общих черт схема «Большого Каббалистического Зеркала», приведенная в книге «Телескоп Зороастра, или Ключ Великой Каббалы», которая была опубликована розенкрейцерами в 1796 г. на французском языке (подробнее см.: Еремеев 1993: 82). Можно привести и другие свидетельства, но все они оказываются фрагментарны. Так что, если говорить о Европе, пока приходится согласиться с Гюргиевым в том, что в целом виде «этот символ невозможно встретить при изучении “оккультизма” — ни в книгах, ни в устной передаче» (Успенский 1999: 384). Иное дело — древнекитайская традиция, в которой знания об эннеаграмме представлены достаточно полно (см.: Еремеев 1993; Еремеев 2002).

Интересно, что упоминавшийся выше Ламберт, который, кстати, разрабатывал собственный вариант «универсального языка», в одном из своих сочинений («Начертания к Архитектонике...») исследует свойства дроби $1/7 = 0.[142857]$, играющей важную роль в структуре эннеаграммы. Он пишет, что можно превратить число 142857 в дробь, в которой в знаменателе стоит столько же чисел 9, сколько имеется цифр в числитеle. Таким образом получится дробь $142857/999999$, равная $1/7$ и производящая при переведении в десятичное счисление циклический ряд $1428571428\dots$. То же самое, но только с иным начальным числом, получается, если переводить в десятичное счисление дроби $2/7$, $3/7$, $4/7$, $5/7$, $6/7$ (см.: Lambert 1771: 320).

Переходя к разговору о XIX в., можно отметить немало появившихся в это время идей, которые отразились в учении Гюргиева. Но наиболее яркие из них касаются вопросов химии. Гюргиев часто определял свое учение как особого рода химию или, точнее, алхимию, направленную на преобразование человеческого существа (напр., см: Успенский 1999: 10, 121, 197, 237). При этом он подчеркивал, что отличие его системы от обычной химии заключается в том, что она «рассматривает материю прежде всего с точки зрения ее функций, которыми определяется ее место во вселенной, с точки зрения ее взаимоотношений с другими видами материи, а также с точки зрения ее отношения к человеку и

его функциям» (Успенский 1999: 237). Важным аспектом этого учения является представление о шкале форм некой первоматерии, которая у Гюрджиева называется «водородом» (H).

Химический элемент водород открыл в 1766 г. английский физик и химик Генри Кавендиш (1731—1810), а название этому газу (лат. *hydrogenium* — букв. «образующий воду») дал в 1783 г. французский химик Антуан Лоран Лавуазье (1743—1794). Однако толкование водорода, запечатленное в учении Гюрджиева, могло возникнуть только после 1815—16 гг. Именно в это время в «Анналах философии» появились две анонимные статьи, которые, как позже выяснилось, написал английский врач и химик Уильям Праут (1785—1850). В этих статьях было сделано предположение, что водород является первичным веществом, из которого состоят все химические элементы. Праут назвал его «протилем» (от греч. *protos* первый + *hyle* материя). В последующие 40—50 лет многие химики пытались доказать эту гипотезу экспериментально.

В силу устремленности учения Гюрджиева к универсальности понимания первоматерии в нем выходит за рамки «обычной» химии. «Обыкновенный» водород — самый простой и легкий химический элемент, но, согласно этому учению, есть еще более «утонченные» формы водородной первоматерии, а предел утонченности совпадает с Абсолютом, понятием, которое у Гюрджиева, как отмечалось выше, носит релятивный характер. В целом формы первоматерии выстраиваются в иерархическую шкалу, которая имеет аналогию с иерархией «монад» Лейбница, «анималькулей» Робине, «реалов» немецкого философа, педагога и психолога Иоганна Гербахта (1776—1841) и проч. Эта шкала строится с учетом того, что плотность материи обратно пропорциональна величине энергии, активности силы и, главное, частоте вibrаций. Поэтому формы первоматерии различаются как ноты звукоряда. Прежде всего учитываются октавные отношения, на основании которых вся первоматерия подразделяется на водороды, исчисляемые как H₁, H₃, H₆, H₁₂, H₂₄ и т.д. Затем выделяются промежуточные ступени.

Надо отметить, что представленные здесь числа оказываются очень удобными для математического выражения этих ступеней, по крайней мере, начиная с 24. Ведь если взять это число в качестве «до», то другие ступени будут соответствовать следующим целым числам: «ре» — 27, «ми» — 30; «фа» — 32; «соль» — 36; «ля» — 40; «си» — 45; «до» — 48. Подобным образом иллюстрировались математические отношения ступеней гаммы во многих музыкально-акустических руководствах XIX в. (напр., см.: Даген 1861: 63).

Интересно, что, настаивая на том, что «тонкие» водороды от H₄₈ и далее «представляют собой формы материи, неизвестные физике и химии», Гюрджиев указывал конкретные соответствия, противоречащие сказанному: «“водород 24” соответствует фтору (атомный вес [далее — а.в.] ~ 19), “водород 48” соответствует хлору (а.в. ~ 35,5), “водород 96” — брому (а.в. ~ 80), а “водород 192” — йоду (а.в. ~ 127)». И действительно, в этом списке H₄₈ и H₂₄ соответствуют реальным химическим элементам. Далее, все указанные элементы выделены на основании того, что их атомные веса «находятся в соотношении почти октавы друг к другу, т.е. атомный вес одного из них почти вдвое превышает атомный вес другого» (Успенский 1999: 236). Если продолжить по этому правилу данный ряд в сторону уменьшения атомных весов, то получится следующее: H₁₂ — бериллий (а.в. ~ 9); H₆ — гелий (а.в. ~ 4); H₃ — пропуск; H₁ — водород (а.в. ~ 1). Таким образом, шкала начинается с обычного водорода.

В принципе, руководствуясь «законом октав», имеющим важнейшее значение в учении Гюрджиева, можно было бы подобрать и более отвечающие этому «закону» элементы. Например, для фтора октавным можно принять не хлор, а аргон (а.в. ~ 40). Так почему же взяты именно эти элементы? Ответ, по-видимому, скрывается за словосочетанием «закон октав». Именно так назвал английский химик Джон Ньюлендс (1837—1898) правило, по которому он в 1864 г. расположил химические элементы (заранее ранжируя их по атомным весам) в таблице, показывающей определенную закономерность в изменении свойств элементов. В этой таблице имеется семь строк, и получается, что каждый восьмой («октавный») элемент обладает свойством, сходным с первым. Так вот, в первой строчке таблицы присутствуют те же элементы, что указаны в учении Гюрджиева, и еще несколько неуказанных: (водород), фтор, хлор, (кобальт, никель), бром, (свинец), йод, (платина, иридий).

Согласно учению Гюрджиева, «космические» свойства той или иной модификации материи, любой субстанции определяются ее местом на иерархической шкале. Кроме того, эти свойства определяются силой, которая действует через нее в данный момент. Силы в учении Гюрджиева, как отмечалось, подразделяются на активную, пассивную и нейтральную. С учетом состояния, в котором эти силы отсутствуют, можно выделить четыре состояния любой субстанции: «Когда субстанция является проводником первой, активной силы, она называется “углеродом” и, подобно углероду в химии, обозначается буквой С. Когда субстанция является проводником второй, пассивной силы, она называется “кислородом” и, подобно кислороду в химии, обозначается буквой О.

Когда субстанция является проводником третьей, нейтрализующей силы, она называется “азотом” и, подобно азоту в химии, обозначается буквой N. Когда субстанция берется безотносительно к проявляющейся через нее силе, она называется “водородом” и, подобно водороду в химии, обозначается буквой H» (Успенский 1999: 122).

Еще Лавуазье установил, что органические вещества состоят в основном из кислорода, углерода, водорода и азота. Его соотечественник и современник Антуан Франсуа де Фуркруа (1755—1809) видел в этих химических элементах некие «первозданные начала», изучение взаимоотношений которых в живом организме не только позволит объяснить «явление одушевления», но и «послужит, без сомнения, новым открытиям, важностью прежние превышающим» (Фуркруа 1799: 127, 128). В начале XIX в. последователи натурфилософии Фридриха Шеллинга (1775—1854) находили в этих элементах аналогию с четырьмя стихиями древних (огонь, земля, вода, воздух) и связывали с гальванизмом, магнетизмом, химизмом и электричеством (напр., см.: Галич 1829: 23—28), а Георг Гегель (1770—1831) в «Философии природы», написанной в 1817 г., представляет их как четыре «абстракции», на которые разлагаются «абстрактные физические стихии»: «1) абстракцию безразличия — азот; 2) два члена противоположности: стихию для-себя-сущего различия — кислород, сжигающее, и стихию соприналежащего к противоположности безразличия — водород, горючее; 3) абстракцию индивидуальной стихии — углерод» (Гегель 1975: 318). После открытия немецким химиком Иоганном Дёберейнером (1780—1829) в 1829 г. так называемого «закона триад» (утверждающего, что имеются триады химических элементов, в которых промежуточный по атомному весу элемент обладает усредненными свойствами) в популярных химических справочниках еще долгое время отмечали кислород, азот и водород как три «базисных» элемента (см.: Фигуровский 1979: 356). Как пишет Луи Фигье, в 1840-х годах среди адептов тайных алхимических обществ, которых тогда было множество в Западной Европе, ходили представления, что кислород, углерод, водород и азот — это, по сути, пифагорейская тетрактида; они являются элементами, из которых слагаются не только органические, но и любые неорганические вещества (см.: Фигье 1867: 12). Видимо, результатом подобного рода рассуждений и стала теория триадичной водородной первоматерии, представленная в учении Гюргиева.

Рассмотренная «химическая» терминология, хотя и определяет «лицо» гюргиевского учения, но не является для него сущностной. Как было показано в настоящей статье, основной пласт идей, представле-

ний в этом учении, был разработан во второй половине XVIII в. Учение Гюргиева близко по духу многим идеянымисканиям этого периода, но смогло появиться только благодаря деятельности нескольких ученых и философов, имена которых были упомянуты выше. Прежде всего, это Ламберт, Бонне, и Робине. Вопросы о том, кто собрал их идеи в систему, как она попала в руки Гюргиева и проч., остаются пока открытыми.

Литература

- Боде 1794 — *Боде И.Э. Всеобщие рассуждения о сотворении света.* М., 1794.
Бонне 1804 — *Боннет Ш. Созерцание природы:* В 6 кн. Смоленск, 1804. Кн. 1.
Бонне 1805 — *Бонне Ш. Филозофические начала о первой причине и действии оной.* СПб., 1805.
Галич 1829 — *Галич А.И. Черты умозрительной философии.* СПб., 1829.
Гартли 1967 — *Гартли Д. Размышления о человеке, его строении, его долге и упованиях // Английские материалисты XVIII в.: Собрание произведений* в 3 т. М., 1967. Т. 2.
Гегель 1975 — *Гегель. Энциклопедия философских наук:* В 2 т. М., 1975. Т. 2.
Гердер 1977 — *Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества.* М., 1977.
Даген 1861 — *Даген. Учение о звуке.* СПб., 1861.
Еремеев 1993 — *Еремеев В.Е. Чертеж антропокосмоса.* М., 1993.
Еремеев 2002 — *Еремеев В.Е. Символы и числа «Книги перемен».* М., 2002.
Кант 1994 — *Кант И. Всеобщая естественная история и теория неба // Кант И. Сочинения:* В 8 т. М., 1994. Т.1.
Ламберт 1797 — *Система мира славного ЛамBERTA.* СПб., 1797.
НФЭ 2001 — *Новая философская энциклопедия:* В 4 т. М., 2001. Т. 4.
Робине 1935 — *Робине Ж.Б. О природе.* М., 1935.
РФ 1995 — *Русская философия: Малый энциклопедический словарь.* М., 1995.
Успенский 1999 — *Успенский П.Д. В поисках чудесного.* М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999.
Фигуровский 1979 — *Фигуровский Н.А. Очерк общей истории химии: Развитие классической химии в XIX столетии.* М., 1979.
Фигье 1867 — *Фигье Л. Алхимия в XIX в.* СПб., 1867.
Фуркруа 1799 — *Фуркруа Г. Химическая философия.* Владимир, 1799.
Lambert 1771 — *Lambert J. Anlage zur Architectonic, oder Theorie des Einfachen und des Ersten in der philosophischen und mathematischen Erkenntniss.* Riga, 1771. Bd. 1.
Ouspensky 1949 — *Ouspensky P.D. In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching.* N. Y., 1949.
Webb 1980 — *Webb J. The Harmonious Circle: The Lives and Work G.I. Gurdjieff, P.D. Ouspensky and Their Followers.* L., 1980.

Т.В. Цареградская

О ЧИСЛОВЫХ МОДЕЛЯХ В МУЗЫКЕ ОЛИВЬЕ МЕССИАНА

Модель, по всей видимости, является одним из органичных для процесса творчества понятий, будь то канон (правило) в средневековой живописи или «образцовое произведение», по образу и подобию которого сочиняли композиторы XVIII века. Среди известных высказываний на эту тему отметим мысль М.Г. Арановского, который, говоря о жанре, музыкальной форме, обозначает их как «идеальные объекты — «идеи», а в сущности, модели» (Арановский 1993, с. 58). Ему же принадлежит термин «эвристическая модель», обозначающий соединение индивидуализированного замысла с «проективным целым»; под последним понимаются жанровые и структурные модели, как они существуют *a priori* в композиторском мышлении. Если композитор выражает себя на «общепринятом» языке (к таковым М.Г. Арановский справедливо причисляет Чайковского), то, возможно, эта схема действительно отражает существующее положение вещей. Однако в музыке прошлого столетия чаще можно наблюдать ситуацию, при которой композитор находится в поиске и структурных, и языковых норм, как если бы идея музыки, приходящая ему в голову, лежала в плоскости еще неоткрытых структурных моделей. Тогда в музыку приходят модели из других областей знания и искусства; иногда — это хорошо забытое старое новоевропейской культуры (риторические модели эпохи барокко) или всей европейской истории (образы христианского Священного писания). Однако степень абстрактности модели может быть и выше — в том случае, когда речь идет о Числе.

Числовая модель, в нашем понимании, — это число, но такое, которое, будучи связано с построением формы художественного целого, вносит в эту форму свои специфические особенности в виде определенного количества (или расположения) тех или иных элементов.

Термин «числовые модели» предложен в известной работе В.Н. Топорова «О числовых моделях в архаичных текстах», где убедительно говорится о том, что числа во многих архаических традициях играют сакральную, «космизирующую» роль, они порой становятся «образом мира» и отсюда — «средством для его (мира) периодического восстановления в циклической схеме развития, для преодоления деструктивных хаотических тенденций» (Топоров 1980, с. 5). Числа выполняют в традиционных культурах задачи, связанные с «космизацией» мира, рожда-

тем самым мистическое отношение к Числу — основному классификатору всех вещей.

Нумерологический мистицизм — традиция столь же древняя, сколь и широко распространенная: ее проявления встречаются во всем поясе древних цивилизаций от Китая до Греции¹⁴. Искусство XX века, казалось бы, находится на весьма далеком расстоянии от архаических культур. Однако тот же Топоров замечает, что и в постархаических культурах постоянно возникает стремление семантизировать число, вернуть ему ту роль, которую оно играло в мифоэпическую эпоху. Среди художников такого типа Топоров выделяет Достоевского, указывая на определенный числовую «тематизм» последнего в романе «Преступление и наказание»¹⁵. Он пишет: «...у Достоевского число введено в мир и определяет не только размеры, но и высшую суть его. Для приближения к ней, проникновения в нее необходима полнота жизни. Образ этой жизненной полноты человеку, охваченному отчаянием, является через воспоминание, память, которые противостоят косной стихии забвения. Жизнь и память, так понимаемые, составляют высшие ценности и для Достоевского, и для мифологического сознания» (там же, с. 57—58). Рассматривая архаичные культуры, ученый в основном касается смыслового наполнения единичных чисел, то есть их символики, а также символики некоторых числовых рядов (например, восходящей прогрессии). Кажется, что многое из сказанного им может иметь прямое отношение и к творчеству Оливье Мессиана, композитора, аккумулировавшего в себе огромный заряд символизма, столько ярко отразившегося во французском искусстве конца XIX — начала XX века.

В вступлении к третьему тому мессиановского «Трактата о ритме» французский исследователь А. Лувье писал: «Мессиан, который отрекся от математических построений, казался очарованным Числом» (Мессиан 1996, с. 1). В этом высказывании намечен один из парадоксов мессиановского творчества: внешнее отсутствие системной рациональной модели — и всеприсутствие Числа, определяющего большое количество деталей текста: вид ритмических фигур, число частей, конфигурацию цикла. Как известно, Мессиан использовал в своих композициях разнообразные литературные и музыкальные модели — образы Священного Писания, древнегреческие трагедии, григорианские хоралы, ритмы древней Индии. Эти модели кажутся весьма пестрыми, далекими

¹⁴ В подтверждение данной мысли В.Н. Топоров приводит в своей работе красивейшую цитату из Никомаха (Топоров 1980, с. 10).

¹⁵ Особую роль, по мнению В. Топорова, у Достоевского играют числа 4 и 7.

друг от друга и совершенно не математическими — и через каждую из этих моделей проходит *единое основание* — некая числовая модель. Другой парадокс связан с тем, что ученики Мессиана при всем упомянутом обилии мотивов выбирали именно числовые модели для композиторского диалога¹⁶. Таким образом, представляется, что Число в каком-то смысле явилось для композитора моделью не менее глубинной, чем Слово.

Проявление числовых моделей в творчестве Мессиана мы обнаруживаем на следующих уровнях: *единичное число* с его индивидуальной семантикой, то есть варианты числовой символики; использование *чисел с особыми свойствами* (простые числа); простые восходящие и убывающие *прогрессии чисел*; объединение восходящих и убывающих прогрессий, то есть необратимые ритмы (палиндромы); и, наконец, ряды с «симметричными пермутациями», где используется один из видов числовой комбинаторики. Интересно, что сам Мессиан не систематизировал этот материал, несмотря на то, что упоминания о числовых закономерностях пронизывают все его творчество. Упоминания о символике, рядах, законах разбросаны по всему его наследию; это наводит на мысль о весьма глубинном уровне овладения им символикой числа.

При ближайшем рассмотрении кажется, что Число есть некая сердцевина не только мессиановской композиции, но и музыкальной теории, прежде всего ритмической. Ритм, Время, Число у Мессиана связаны воедино: в основе измерений времени лежит Число — *le Nombre*: «Время — квантитативно (измеряемо, исчислимо — относительно тех феноменов, которые служат мерой, когда изменяются эти феномены, с ними изменяется и наша структурация времени)». Время и Ритм, в свою очередь, у него почти ничем не различаются: «Ритм есть постоянно повторяющееся наслаждение (*imbrication*) прошлого и будущего по направлению к будущему — как Время (*le Temps*)» (Мессиан 1994, с. 12, 40).

Но число у Мессиана не есть некая формально-абстрактная единица измерения, но нечто глубоко переживаемое и семантизированное. Можно сказать, что им владело мифопоэтическое отношение к числу¹⁷, и это

сказывалось в том, какие числовые модели он выбирал для своего творчества.

Единичное число в системе композиции Мессиана

В «Трактате о ритме» есть много текстов, жанр которых можно было бы определить как «заметки для себя». Вдова композитора, Ивонн Лорио, сочла необходимым включить их в корпус текстов «Трактата», дав тем самым нам бесценную возможность понаблюдать за самим процессом мышления Мессиана. Один из таких текстов называется «О цифрах». Вот, что пишет в нем композитор:

«Для математиков: цифры представляют собой абстрактные числа.

Для инженера: цифры есть объект исчисления.

Для геометра: цифры делят пространство и части пространства.

Для ритмиста¹⁸: цифры делят время и временные отрезки.

Для музыканта: цифры представляют собой длительности, которые проявляются через звучание и паузы.

Ощущение простых цифр:

в бинарном делении: 2, 4, 8;

в тернарном делении: 3, 6, 9;

в неравном делении: простые числа 5, 7, 11.

Восприятие тонких различий в больших протяженностях: отличие 61 от 62, 63 от 64.

Для оккультиста: цифры представляют собой символы и узор (*gärtrot*) символов.

Для астронома: цифры представляют собой отражение массы небесных тел» (Мессиан 1996, с. 347)¹⁹.

Очевидно, что композитор видит число как совокупность большого количества значений. Можно также отметить, что сам Мессиан выступает как носитель большой части (а, возможно, и всех) указанных им «ролей»: он ритмист, музыкант, оккультист, в какой-то степени астроном (известно, что он читал труды по астрономии и интересовался вопросами соотношения планет).

Далее Мессиан дает отдельные значения чисел:

«1 (Божественное Единство) — 3 (Святая Троица) — 7 (Творение) — 3 + 4 (или мужчина и женщина) (совершенство) — 10 (3 + 7 = 10) (Бог и мир) (Пифагорова декада).

“Все образуется по закону числа” (Пифагор).

¹⁶ Ученики Мессиана П. Булез и К. Штокхаузен использовали один и тот же ритмический ряд Мессиана в своих сочинениях «Структуры Ia» и «Перекрестная игра».

¹⁷ В.Н. Топоров считает, что такого рода особенность, как индивидуализированное, конкретное сугубо личное и личностное отношение к разным числам характерна для архаичных культур, но встречается и в современности как пережиток эпохи «мифопоэтической математики» (см. упоминание об индийском математике XX века Рамануджане У Топорова).

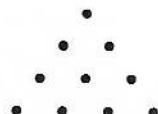
¹⁸ Известно, что Мессиан считал себя прежде всего ритмистом (*le rythmicien*) и затем уже музыкантом.

¹⁹ Переводы фрагментов из «Трактата» сделаны автором статьи.

У античных греков: Монада (1); Диада (2 — женское число); Триада (3 — мужское число); Тетрада (4 — земля); Пентада ($5 = 3 + 2$, число Любви); Гексада (6 — неупорядоченная природа, стихия).

Цифра 7, по Библии, — священное число по преимуществу.

Декада дает символическую фигуру, являющуюся одним из знаков пифагорейцев:



N.B. Для пифагорейцев декада есть сумма первых четырех чисел $1 + 2 + 3 + 4 = 10$.

“От сокровенной пещеры в Монаде до сакрального числа в Тетраде, от которой произошла мать всех начал, наиважнейшая из всех, охватывающая всех и вся, нерушима, вечная, та, которую бессмертные боги и смертные земные люди называют Чистой Декадой” (орфический гимн).

12 (12 знаков Зодиака) — 4 основных точки, 3 ангела в каждой точке: $3 \times 4 = 12$.

22 ($3 + 7 + 12 = 22$) (см. Таро — 22 знака Таро).

См. Бинделя²⁰ — см. о символизме цветов — см. о символике религиозного искусства» (Мессиан 1996, с. 348).

Пифагорейцы, Библия, Зодиак, Таро — вот список тех источников, которые у Мессиана становятся основой числовых символов. Можно предположить (и в дальнейшем это предположение оправдается), что это еще не все источники, известные Мессиану. Широта мессиановских познаний и устремлений уходит в бесконечность; рамки строго христианской числовой символики определенно не замыкают круг его духовного видения, они занимают важное, но не исключительное, место в его творчестве.

Так, в цикле «20 взглядов на лик младенца Иисуса» им использовались символические числовые закономерности в построении цикла. Комментируя строение цикла в «Трактате о ритме», Мессиан писал: «Номера пьес имеют свой порядок в связи с контрастами темпа, интенсивности, цвета — и также по соображениям символики. Каждый пятый номер связан с божественным проявлением: 1. «Взгляд Отца». — 5. «Взгляд Сына на Сына». — 10. «Взгляд Радостного Духа». — 15. «Поцелуй ребенка-Иисуса» (видимое проявление невидимого Бога). —

²⁰ Труды немецкого ученого Эрнста Бинделя посвящены числовой символике (см.: Биндель 1958).

20. «Взгляд Церкви Любви» (продолжающей Христово дело). «Взгляд Креста» имеет номер 7, так как страдания Христа на кресте восстанавливают порядок, нарушенный грехом. Ангелы подтверждают благодать, и «Взгляд Ангелов» имеет номер 14 (2×7). «Взгляд Времени» имеет номер 9: время видит рождение того, кто вечен; замкнутость 9^{21} в себе указывает на материнскую заботу, которую познают все другие дети. «Взгляд устрашающего Миропомазания» имеет номер 18 (2×9). Божественность изливается на человечность Христа, единственного, кто является Сыном Божиим: это ошеломляющее миропомазание, это выбор некоей плоти для воплощения величия, Воплощение и Рождение. Две пьесы говорят о Творении и Божественном управлении — 6 и 12 (2×6)» (Мессиан 1995, с. 438).

Символика числа 5, наиболее рельефная в этом цикле, связана прежде всего с отмеченным выше значением пятерки — число Любви в пифагорейской традиции. К этому же направлению примыкает и значение пятерки в «Пяти напевах» (Cinq Rechants) — сочинении Мессиана 1948 года, о котором композитор писал: «Пять напевов есть песни о любви, а слово “любовь” не нуждается в комментариях» (Мессиан 1994, с. 355). Но не только пифагорейство имеет значение в трактовке этого числа: 10 (2×5) частей симфонии «Турангалила» могут быть, по-видимому, связаны с особым значением числа 5 в разных культурах, о чем писал и Эрнст Биндель. В индуизме — 5 аспектов бытия, 5 ликов Шивы, в китайской мифологии — 5 пространственных положений, 5 органов чувств, страстей, музыкальных нот; особое значение числа 5 отмечается также и в манихействе (см. об этом подробнее: Топоров 1994а).

Примеры числового символизма у Мессиана нередко связаны с построением циклических форм. Так, наиболее типичной для него становится форма *септинария* — семичастного цикла. Семь частей содержит в себе, например, «Книга для органа» (1951): 1. Репризы через интерверсии; 2. Пьеса в роли трио (к Воскресному дню Святой Троицы); 3. Скалы Абима (для покаянных дней); 4. Песни птиц (к празднику Пасхи); 5. Пьеса в роли трио (к Воскресному дню Святой Троицы); 6. Глаза в колесах (к Воскресному дню Пятидесятницы)²²; 7. Шестьдесят четыре длительности.

Другим септинарием является произведение «Хронохромия» для большого оркестра (1959—60): Интродукция — Струфа 1. — Анти-

²¹ Косвенное подтверждение трактовке 9 как числу Рождения можно найти в том, что цикл «Рождение Господа» состоит из девяти частей.

²² Образ из «Книги пророка Иезекииля».

строфа 1. — Струпа 11. — Антистрофа 11. — Эпод. — Кода. Семь частей содержитя и в более ранней композиции «Видения слова Аминь» для двух фортепиано (1943), а также в «Семь хайку» для большого оркестра. Семь — число Совершенного творения, и те произведения, которые представляют некую целостную концепцию творения, имеют семь частей. О.В. Рудник указывает, что в оратории «Преображение Господа нашего Иисуса Христа» также есть числовая модель: «Символическое число оратории — семь: это количество солистов и частей в каждом септинарии; кроме того, семь удваивается (два септинария с аналогичной структурой) и утраивается (двадцать одна самостоятельная партия во 2-ой части)» (Рудник 1999, с. 14).

Кажется, что Мессиан не делает каких-то особых различий между христианской и оккультной символикой, как бы подчеркивая всеобщность тайны жизни, ее разлитость во всем человеческом знании независимо от того, к какой традиции оно принадлежит.

Тем же чувством глубокой причастности числовой магии проникнуто и отношение к его любимым «простым числам».

Предпочтение простым числам Мессиан отдавал с самого начала своей деятельности: «Морис Эммануэль и Дом Моккеро знали, как выявить, первый — многообразие ритмических формул античной Греции, последний — ритмических моделей невменных знаков грекорианского хорала. Это многообразие нас вдохновит на явную склонность к ритмам простых чисел (5, 7, 11, 13 и т.д.)» (Мессиан 1942, с. 4).

Спустя пятьдесят лет в «Трактате о ритме» он дает более развернутый комментарий своей привязанности: «В бесконечном ряду чисел простые числа так же многочисленны, как и другие.

В первой сотне:

5 7 11 13 17 19 23 29 31
37 41 43 47 53 59 61 71 73
79 83 89 97

Во второй сотне:

101 103 107 109 113
102 131 137 139 149
103 157 163 167 173
179 181 191 193 197 199 и т.д.» (Мессиан 1996, с. 349).

Неделимость простых чисел — их индивидуальность²³. Их особые свойства композитор отмечает и в индийской ритмической системе — см. тала № 6, 26, 116, 120:

- 11 длительностей;
- 5 длительностей;
- 5 длительностей;
- 11 длительностей.

Широкое употребление длительностей или ритмических рисунков, укладывающихся в простое число, — такая же норма мессиановского стиля, как и необратимые ритмы, тем более что эти числа могут быть представлены как аналогичная необратимым ритмам или ладам структура. Так, в ритмическом этюде «Ритмические невмы» встречается обозначение «Простое число в необратимом ритме»; далее, при повторном проведении того же материала приводится обозначение «Простое число». Иногда серии простых чисел достигают внушительных размеров.

Откуда же приходят простые числа? По мнению Мессиана, мы находим их в самых глубинах природы: «Вот атомные числа некоторых веществ, представляющих собой простые числа:

- Азот — 7;
- Сода — 11;
- Алюминий — 13;
- Хлор — 17;
- Медь — 29;
- Йод — 53;
- Золото — 79» (Мессиан 1996, с. 349).

Числовые ряды: восходящая и убывающая прогрессия

Восходящая прогрессия играет огромную роль в мессиановской ритмической системе. Подавляющее большинство его произведений написано с участием восходящей ритмической прогрессии, которую сам композитор называет «ритмическим хроматизмом». Ее основной вид — ряд из последовательно увеличивающихся длительностей, начинающийся от самой краткой и заканчивающейся самой долгой. Об этом явлении упоминается во всех монографиях по Мессиану, в том числе на русском языке в известных книгах В. Екимовского и К. Мелик-Пашаевой. Трудно назвать сочинение, начиная с 40-х годов, где бы так или иначе не использовался «ритмический хроматизм». Напомним один из самых из-

²³ Индивидуальность здесь понимается вполне буквально: индивидуальное и есть неделимое (*individuum*).

вестных образцов: «Ритмический этюд № 2», называемый в русском издании «Система длительностей и динамических оттенков», или в другом переводе «Лад длительностей и интенсивностей». Здесь представлена прогрессия из 24 длительностей. Это далеко не предел: в «Хронохромии» ряд состоит из 32 длительностей. Но, вероятно, самым колossalным является ряд из «Органной книги»: в седьмой части имеется ряд из 64 длительностей²⁴. Смысл, заложенный в восходящей прогрессии, описывается в указанной выше статье В.Н. Топорова: «... в архетипе такого рода текстов формальной структуре $n, n+1, (n+1)+1$ и т.д. было поставлено в соответствие некое содержание, элементы которого воспроизводят примерно такую же цепь порождения... Таким образом, prawdopodobno, что архетип этого и аналогичных ему текстов содержал перечисление основных элементов космологической системы и что эти элементы могли вводиться в текст в порядке, соответствующем хронологической последовательности этапов сотворения этих элементов космической структуры»; «...чисто композиционная структура текстов, ... построенная по принципу возрастания числового ряда, некогда могла быть мотивирована и содержательно, скорее всего — какой-нибудь схемой космогонического типа» (Топоров 1980, с. 34—35, 36).

Другой взгляд на происхождение прогрессии связан с мистической христианской традицией: прогрессия может быть трактована как символ «лестницы», или «лествицы» как средства «сублимации духа» (Топоров 1994, с. 51), тем более, что представление о лестнице часто связано с числом ее ступеней. Характерным образом Св. Писания здесь может являться лестница Иакова (Иаков как человек, постоянно поддерживающий связь с богом посредством видений и снов — см.: Иванов 1994, с. 476). В пользу последней трактовки свидетельствует также и то, что кроме восходящей прогрессии у Мессиана возможна также и убывающая. Но чаще всего они используются композитором одновременно. Тогда и возникает хорошо известное явление «необратимого ритма», то есть такого, который содержит как прямое, так и обратное движение, аналогичное ладу ограниченной транспозиции: «Он (слушатель) невольно подчинится странному очарованию невозможностей: некий эффект тональной воздесущности в нетранспонируемости, некое единство движения (где начало и конец сливаются, потому что одинаковы) в необратимости, — все это будет постепенно вести его к тому виду “божественности”»

²⁴ Число 64 также вряд ли является случайным в системе Мессиана. Известно, что в китайской мифологии имеется 64 гексаграммы, составляющие основу «Книги перемен»; известно также, что Мессиан знал «Книгу перемен» и даже пытался уподобить 8 основных триграмм ритмическим рисункам (см. Мессиан 1996, с. 356—357).

венной радуги” которой пытается быть музыкальный язык, строение и теорию которого мы ищем» Мессиан 1942, с. 99).

Необратимые ритмы — одна из самых существенных черт стиля Мессиана. Ей он дает массу красивых объяснений, начиная с того, что закону необратимого (или зеркально-симметричного) ритма подчиняется все живое (например, зеркальная симметрия человеческого лица, крыльев бабочки), так и неживое и рукотворное (великие произведения архитектуры).

Необратимость, или свойство зеркальной симметрии, тесно связывают простые числа, необратимые ритмы и *палиндромы*. Магическими свойствами, по Мессиану, наделено следующее числовое выражение: если перемножить 123 456 789 на 99 999 999, то получится астрономическая цифра 1 234 567 887 654 321, совершенный палиндром. Палиндромами также являются некоторые «магические формулы». Например, следующая (Мессиан 1995, с. 15)²⁵:

A	B	R	A	C	A	D	A	B	R	A
B	R	A	C	A	D	A	B	R		
R	A	C	A	D	A	B				
A	C	A	D	A						
C	A	D								A

Более сложным видом палиндрома является магический квадрат. Композитор разбирает в своем трактате магический квадрат с гравюры А. Дюрера «Меланхолия». Магический квадрат у Дюрера таков:

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Сумма чисел в этой числовой таблице в каждой строке и каждом столбце составляет 34; то же и по диагоналям. В описании Мессиана, «в центре гравюры — фигура в длинном платье. Это существо (мужчина, женщина или ангел), увенчанное и крылатое, с циркулем в руке, отягощенное тоской в отношении проблем Времени, Дления и Числа (фигуры колокола, песочных часов и магического квадрата), олицетворяет для меня трудности, связанные с изучением Ритма» (Мессиан 1995, с. 17).

²⁵ Известно, что этим заклинанием пользовались последователи Василида, крупнейшего Александрийского гностика II в. н.э.; позже встречался и в других источниках.

Мессиан усматривает в «магических квадратах» то поистине волшебное начало, которое роднит математика и мага, которое жило в трудах европейских мистиков на протяжении всей истории: число рождает магию, которой повинуются тайные силы природы, а также тонкие энергии мира духов. Недаром композитор здесь вспоминает и ведьм из шекспировского «Макбета», и самое начало «Фауста» Гете, где Фауст вызывает своей магией духов.

Еще один «магический квадрат», который разбирает Мессиан, получил широкую известность через работы А. Веберна. Это следующее знаменитое изречение:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Из всех этих слов особой прелестью для Мессиана обладает слово *tenet*, поскольку оно представляет собой «необратимую конструкцию». В трактовке этого изречения Мессиан опирается на Жерома Каркопино, который дал этому латинскому изречению (есть мнение, что оно встречается на одной из стен в руинах Помпей) христианскую трактовку.

Смыл высказывания известен. Все слова в нем латинские, за исключением одного: «арепо». В русских переводах это слово переводится как имя собственное: «сеятель Арепо». Мессиан переводит это так: «Сеятель, идущий за своим плугом, старательно вращает свои колеса». Колеса плуга вызывают в памяти композитора божественный образ колес в видении Иезекииля: «Вид колес и устроение их — как вид топаза, и подобие одно у всех четырех; и по виду их и по устроению их казалось, будто колесо находилось в колесе».

Когда они шли, шли на четыре свои стороны; во время шествия не оборачивались.

А ободья их — высоки и страшны они были; ободья их у всех четырех вокруг полны были глаз» (Пр. Иезекииль, гл. 1, 16, 17, 18).

Кроме этого, в трактовке данного высказывания Мессиану представляется важным то обстоятельство, что центральное слово образует греческую букву «тая», которую ранние христиане понимали как фигуру креста. Возле буквы Т, с которой начинается слово «тенет», по обе стороны от нее располагаются буквы О и А. О и А — это альфа и омега, это сам Господь: «Я есть Альфа и Омега, начало и конец, первый и последний» (Откр., гл. 22, 13).

Все буквы этого высказывания, кроме Е и S, повторяются: А, О, Р, Р и Т. Из них путем перестановки можно составить первые слова важнейшей христианской молитвы «Отче наш»: PATER NOSTER.

И тогда перед нами возникает символ Божественной Вечности²⁶.

Так известное высказывание становится у Мессиана носителем христианской символики. Музыкальным же воплощением палиндромов и числовых магических квадратов становятся необратимые ритмы. Для передачи палиндрома Мессиан чаще всего выбирает, как уже говорилось, «простые числа».

Ряды с «симметричными перmutациями»

Кроме простых прогрессий, композитор нередко пользуется и разными перестановками (перmutationами или интерверсиями).

Мессиан использует метод так называемых «симметричных пермутаций». В принципе теория пермутаций (перестановок) известна давно. Количество перестановок в том или числовом ряду выражается знаком факториал (!), который представляет собой произведение всех имеющихся в ряду чисел:

$$3! = 2 \times 3 = 6$$

$$4! = 2 \times 3 \times 4 = 24$$

$$5! = 2 \times 3 \times 4 \times 5 = 120$$

...

$$12! = 2 \times 3 \times 4 \times \dots \times 12 = 479\,001\,600^{27}$$

Полученные числовые ряды могут быть соотнесены с длительностями, что дает возможность практически бесконечного разнообразия ритмических рядов. Но сама по себе бесконечность не так привлекательна для Мессиана, как симметричные перестановки, которыми он себя ограничивает.

Яркий пример симметричной перестановки мы находим в известном примере из «Четырех ритмических этюдов»: в этюде «Огненный остров 2» имеется симметричная пермутация, представляющая собой как бы движение по спирали. Исходный ряд — всегда один и тот же «ритмический хроматизм», который затем реализуется по избранной числовой схеме. Например, ряд может возникнуть за счет пермутации типа «каждый третий», т. е. 1 4 7 10 2 5 8 11 3 6 9 12 (Мессиан 1996, с. 12—13).

²⁶ Любопытно, что известная по «Лекциям» ссылка Веберна на указанный «магический квадрат», по-видимому, не была известна Мессиану, поскольку он не владел немецким языком.

²⁷ Это как раз то самое число, которое отражает количество всех возможных дodeкафонных серий.

Эта схема выведения числового ряда в своей основе аналогична имеющимся у Альбана Берга в опере «Лулу». Схема «каждый пятый» имеется в этюде «Ритмические невмы»: 1 6 11 2 7 12 3 8 13 4 9 14 5 10 15.

Гигантские схемы числовых перестановок используются композитором в «Мессе пятидесятницы», раздел «Офферторий», в «Органной книге». Одна из самых грандиозных конструкций, связанных с симметричной пермутацией — это сочинение «Хронохромия».

Первоначальный ряд длительностей — это 32-членный ряд²⁸. Этот ряд и соответствующие перестановки приведены в монографии Мелик-Пашаевой. Мы приведем здесь лишь те детали, которые отсутствуют в указанной монографии.

Очевидно, что ряд выстроен из первоначально существовавшего «ритмического хроматического ряда». Как? Мессиан дает этому пояснения:

- «а) сначала берем каждый второй номер слева направо: 3, 5, 7, затем в противоположной стороне: 28, 30, 32 — и чередуем: 3, 28, 5, 30, 7, 32;
- б) вслед за этим, обратный порядок: 26, 25 — 2, 1 — снова с чередованием 26, 2, 25, 1;
- в) сначала прямо, затем в обратном порядке — 8, 9 — 24, 23 — и снова чередуем: 8, 24, 9, 23;
- г) 3 цифры подряд (хроматизм): 16, 17, 18;
- д) теперь в обратном порядке, а затем в прямом — 22, 21 — 19, 20;
- е) теперь каждый второй вправо — 4, 6 — каждый второй в обратном порядке: 31, 29 — и чередуем: 4, 31, 6, 29;
- ж) снизу вверх большой скачок: 10, 27;
- з) остальные: сначала крайние и с чередованием в обратном движении: 11, 15, 14, 12, 13;
- и) нужно особо отметить число и длительность 27 — она никогда не покидает своего места» (Мессиан 1996, с. 14).

Композитор совершенно явно стремится соблюдать «баланс сил»: перемешивает четные с нечетными, большие с малыми, прямое движение с обратным. Самым потрясающим свойством этого ряда является конечность в количестве перестановок — их всего 36²⁹. Если попытаться понять смысл этих перестановок, то выяснится вот что: все эти пермутации определенным образом «закольцовываны», то есть у каждого числа

²⁸ 32 числа могут быть интерпретированы как соответствие 32 элементам мироздания в Каббале (10 первочисел + 22 буквы еврейского алфавита).

²⁹ Возможно, что и это число не является случайным совпадением: число 36 упоминается в герметических источниках.

есть свой период обращения: большинство чисел (4, 6, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 31, 32) обращаются 2 раза за 36 перестановок (то есть в 19 пермутации каждое приходит на свое первоначальное место); числа 1, 3, 5, 7, 10, 26 обращаются 6 раз (приходят на первоначальное место в 7, 13, 19, 25, 31 пермутациях); числа 2, 8, 11, 28 обращаются 9 раз; числа 19, 20, 21 обращаются 12 раз, а число 27 в самом деле никуда не сдвигается³⁰. Поскольку периоды обращения не совпадают, то возникает аналогия движения планет по орбитам вокруг солнца, что в общем-то неудивительно, поскольку Мессиан интересовался и астрономией. Возникает, таким образом, не столько симметричная, сколько циркулярная пермутация, или ротация с разной скоростью вращения разных частей ряда. Этот невероятный ряд используется Мессианом не только в «Хронохромии», он также встречается в «Цветах града небесного» и «Вспышках потустороннего».

Несмотря на гигантские масштабы, в целом числовые модели Мессиана несложны. Но есть нечто, что заставляет композитора снова и снова возвращаться именно к этим идеям, — это глубокая вера в магическое могущество музыки и не менее глубокое, связанное с этим переживание числа, ощущение его как сильнейшего архетипа, прообраза всего сущего. Повторю слова Топорова: «числа становятся образом мира и отсюда — средством для преодоления деструктивных хаотических тенденций». Но Число открывается Мессиану и как некая «сияющая сущность», то, что управляет миром, мистическая квинтэссенция бытия: «Я сочиняю для удовольствия моего внутреннего слуха. И я нахожу некий новый ритмический порядок, до времени весьма абстрактный. Этот ритм передается посредством звучаний. Этот ритм растет, мыслит, развертывается внутренне, как размыщение, рожденное несколькими строками философского или теологического произведения. Ритм мыслится... для единственно чистого интеллектуального удовольствия созерцания числа, совершенно персональный — как молитва» (Мессиан 1994, с. 51).

Литература

Арановский 1993 — Арановский М. Два этюда о творческом процессе // Процессы музыкального творчества: Сборник статей / Отв. ред. Вязкова Е.В. — Труды РАМ им. Гнесиных. М., 1993. Вып. 130.

Биндель 1950 — Bindel E. Die Zahlengrundlagen der Musik. Stuttgart, 1950. V. 1—2.

Биндель 1958 — Bindel E. Die geistigen Grundlagen der Zahlen. Stuttgart, 1958.

³⁰ Число 27 в упомянутом труде Бинделя соответствует числу Сатурна, то есть Хроноса (может быть, это неподвижное Время?).

- Екимовский 1978 — Екимовский В. Оливье Мессиан. М., 1987.
- Иванов 1994 — Иванов В.В. Иаков // Миры народов мира: Энциклопедия. М., 1994.
- Т. 1.
- Мелик-Пашаева 1980 — Мелик-Пашаева К. Творчество О. Мессиана. М., 1980.
- Мессиан 1942 — Messiaen O. Technique de mon langage musical. Paris, 1942.
- Мессиан 1994, 1995, 1996 — Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Paris, 1994. Т. 1; 1995. Т. 2; 1996. Т. 3.
- Моккер 1927 — Mosquereau A. Le nombre musical gregorienne. Rome, Paris, 1927.
- Рудник 1999 — Рудник О.Л. Образы Священного Писания в творчестве Мессиана: Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. иск. М., 1999.
- Топоров 1980 — Топоров В.Н. Числовые модели в архаичных культурах // Структура текста / Отв. ред. Т. Цивьян. М., 1980.
- Топоров 1994 — Топоров В.Н. Лестница // Миры народов мира: Энциклопедия. М., 1994. Т. 2.
- Топоров 1994а — Топоров В.Н. Числа // Миры народов мира: Энциклопедия. М., 1994. Т. 2.

В.М. Каустян

**“МАТРИЧНАЯ ПРОЦЕССНАЯ МОДЕЛЬ КУЛЬТУРЫ”
КАК СРЕДСТВО ИССЛЕДОВАНИЯ,
ИЛИ “ТЕОРИЯ ВСЕГО”**

(Тезисы доклада)
Предварительные замечания

Представленные материалы — результат многолетних обсуждений проблем с В.В. Бугровским [1]. Тем не менее система терминов и понятий по данному направлению исследований ещё не устоялась, так как публичных выступлений и обсуждений направления не было. Поэтому всё, что здесь докладывается, следует считать лишь самым началом обсуждений и попыткой впервые наметить систему понятий данного направления исследований. Его основная характеристика — рассматривать культуру не только по “срезу её состояния” (базовая модель культуры В.В. Бугровского), но и по “структуре культуротворящего процесса”.

Именно структура *культуротворящего процесса* была В.В. Бугровским одобрена для обсуждений после прочтения им работы [2] и предварительных обсуждений с авторами раздела 5 “Практические методы идентификации и конструирования схем сложных процессов”.

В.В. Бугровский систематически ссылался на Альберта Швейцера [3] и сказал буквально следующее: “Культура как процесс — это здорово!

во! Понятие процесс в культурологии освоено плохо и почти не работает. Нам надо описать культуру именно как процесс, чтобы ничего не было потеряно. Нужна полнота описания.

Это особенно важно в связи с зарождением общечеловеческой культуры. Её пока нет, но она складывается. Мы должны видеть самое начало процесса и предусмотреть как весь “позитив”, так и *все* негативные разновидности “одичания”, которых уже и так полно”.

Тезисы

1. Контуры задачи

Итак, была поставлена задача — выработать, хотя бы предварительно, систему понятий, которая позволяла бы обнаруживать, выделять, описывать культурные и культуротворяющие процессы (качества) как в отдельных этносах, так и в зарождающейся общечеловеческой культуре.

Мало того, необходимо при этом озабочиться и о коллекционировании методов воздействия на эти разнокачественные процессы. Негативными методами воздействия, по выражению Эриха Фромма, хорошо владеют “враги культуры, которые стоят у нашего порога”.

На наш взгляд, время терять нельзя, и уместной будет даже авантюрная попытка предложения и обсуждения систем понятий подобного рода. Данная попытка такова примерно на 90%! Но она оправдана хотя бы лишь тем, что культурологи плохо отличают “врагов культуры” от “друзей культуры” и не имеют методик даже квалификации и различения культуротворящих и культуроразрушающих процессов, и этот недостаток надо устранять.

2. Модусы разума и бытия и их краткое описание

Истина и Невежество, Добро и Зло, Эффективность и Беспомощность, Красота и Уродство, Святость и Нечестивость — вот полярные противоположности, в широких *створах* которых протекает наша жизнь. Это крайние модусы (букв. — режимы) бытия, своими парами задающие своеобразные шкалы, в которые может быть помещён любой наш поступок, любое событие.

Эти модусы автономны и в некоторой степени автотрофны (сами себя питают). Они ни полезны, ни вредны. Они благополучно сосуществуют. Отдельная их pragматическая оценка неуместна. Отрицательные модусы продолжают существовать, несмотря на желание их отменить и упразднить.

Истина — предмет науки. Научная дисциплина реализует свой поиск, открытие закономерностей, теоретизацию мира, дискурс и фактуа-

лизацию предсказаний в своём автономном и автотрофном "хозяйстве". Сокровища этого модуса — *сумма научных знаний*.

Здесь наблюдаются и *долгоживущие субъекты* — лаборатории и теории и владеющие знанием *научные школы*. Итак, мы понимаем, как в этом модусе происходит и принимается научный поступок — заявленный факт добычи новой порции знания: его "недремлющая" научная общественность верифицирует (воспроизводит) или, в крайнем случае, пытается фальсифицировать (опровергнуть контрпримером). Подтверждение возводит поступок в ранг истины. Невозможность фальсификации оставляет за ним силу толковательной не опровергнутой гипотезы.

Невежество: в этом полярном модусе пребывают люди, желающие без инструментов и особых усилий влиять на этот мир и ищащие с этой целью лёгких оккультных и мистических путей, обретая на них как "сокровище" всю сумму невежества и самообмана. Недремлющая "оккультная общественность" немедленно обрабатывает всякий такой поступок и окутывает его пеленой многократно, как эхо, повторяемых мифологем.

Долгоживущие субъекты здесь — спиритический кружки, ложи, ордены и т.п. Вместо дискурса — заклинания, гностическая экзальтация, увлечённый пересказ с наслаждающимися приукрашиваниями "чудес".

Вместо реальных действий — "светские кампании" в самом широком смысле слова. Они "сами для себя и сами в себе сокровище". *Сумму своих заблуждений* они тоже считают сокровищем. Попытки привести контрпримеры воспринимаются крайне враждебно.

Добро благоговеет перед всякой формой жизни и способно ради неё даже на крайнюю степень самоотречения: "Субъективная ответственность за всю жизнь, принадлежащую сфере влияния человека, ответственность, которую постиг человек, ставший внутренне свободным от мира, и которую он пытается реализовать в жизни, — это и есть этика. Она рождается из миро- и жизнеутверждения, а осуществляется в жизнеотречении. Она связана с оптимистическим желанием. Вера в прогресс уже не может быть отделена от этики. Единственно возможный принцип этики гласит: *самоотречение ради жизни из-за благоговения перед жизнью* [3]."

Полноценное добро — совершение нового искреннего этического поступка в результате *незапланированного порыва*. Заурядное добро — тиражирование ставших известными добрых поступков. И это неплохо! Из этических поступков всю жизнь строится личность.

Этическое самосовершенствование личности — частный случай добрых поступков. Поэтому этическое не подлежит теоретическому обсу-

ждению и насаждению. В этом модусе царствует сумма этических отношений между людьми и между человеком и культурой — уклад, обычаи и традиции. Здесь нет дискурса и нет истин, здесь его замещает оценка и общеноародные и общечеловеческие ценности. Лучшие люди данной культуры — гении оценки — и добрые люди данной культуры — конечная инстанция, сокровище культуры в данном модусе. Этика не изыскивает теорем и не доказывает их.

Зло хорошо нам всем известно своими "поступками" и делами. Космист Н.Ф. Федоров приблизительно так охарактеризовал его в связи с обсуждением сути истории в своих "Письмах от неучёных к учёным": Для учёных история — смена формаций, замысловатое действие общественных законов, а для людей неучёных она — непрерывная цепь страданий и потоки крови".

Обсуждать подробно этот модус здесь неуместно. *Итог его процес-са — злые стяжатели всех народов с их мёртвым фиктивным капиталом, презрением к Жизни и традиции человеконенавистничества*. Это таинственный долгоживущий субъект, которому даже не придумали названия, а просто говорят — "мировое зло".

Эффективность характеризует главный модус бытия — модус ответственного действия. Ни Истина, ни Добро не реализуются вне действия, но сами по себе сделать действие волевым и успешным они не могут. Успех и Безопасность, Собственность для своего поддержания требуют отдельного таланта, воли и отдельной установки.

Модус Эффективности очень молод и не оформлен. Долгоживущие субъекты здесь — Технологии, Корпорации в широком смысле слова и даже спортивные клубы. Экономика — сумма технологий созидания, военное дело — сумма технологий обороны, разрушения и покорения. Спорт — особая установка в жизни.

Этот модус трудно определить и выделить. По принципу "от противного" мы можем лишь заявить, что полководец должен быть далёк от Добра и доказательств Истины. Он делает своё дело здесь и сейчас и дорогой ценой — платит жизнями своих солдат и офицеров.

То же можно сказать и о любом Главном конструкторе или Главном архитекторе, Главном экономисте и о Великом спортсмене. И каждый из нас в обыденнейшей жизни семьи должен быть эффективным, а потому быть понемногу — технологом, экономистом, полководцем, главным конструктором и чернорабочим, спортсменом. Другими словами, модус этот нам непосредственно знаком, но *мы не привыкли его выделять*.

Беспомощность — другой полюс качества действия. Для индивида она обусловлена либо безволием, либо разоружённостью. Для культуры в целом — это недальновидность, самоуспокоенность и беспечность, которые на деле обираются катастрофизмом.

Станислав Лем замечательно определил “величие” культур и цивилизации в целом применительно к данному модусу: “Стоит случиться чуть более суровой зиме и Цивилизация трещит по швам” [8]. Мы можем добавить, что к “суровой зиме” сегодня добавился “мировой терроризм”. Эффект тот же!

“Сокровища” данного модуса — армии беспечных самоуспокоенных бюрократов и армии предельно специализированных людей или просто фаталистов, лентяев и деградантов, хилых дистрофиков, привученных к безвольным зоологическим автоматизмам, а не к дальновидности в активной жизни.

Беспомощность имеет и свою идеологию. Генерал Де Гольль дал ей такую характеристику: “Историческая фатальность существует только для трусов. Счастливый случай и смелость изменяли ход событий. История учит не фатализму; запомните этот урок.

Бывают часы, когда воля нескольких людей разбивает детерминизм и открывает новые пути. Если вы переживаете зло происходящего и опасаетесь худшего, то вам скажут: “Таковы законы истории. Этого требует эволюция”. И вам всё научно “докажут”. Не соглашайтесь, господи, с такой учёной трусостью. Она представляет собой больше, чем глупость, она является преступлением перед разумом”.

Красота прописана в эстетическом модусе бытия. Хотя деятельность в этом модусе и не директивна (не может быть планируема), но она управляет сонмом шедевров, создаваемых во всех видах искусства. Долгоживущие субъекты здесь, на первый взгляд нет, но их функцию выполняют стили и художественные школы.

Дискурс в этом модусе так же неуместен. Здесь ничего не доказывают, но критикуют. Однако критика бледна и косноязычна. Она играет второстепенную роль и очень уж часто ошибается. Лучший ответ на несправедливую критику — новый шедевр творца.

Красота требует внимания и времени. Беглый взгляд на живописное полотно, отрывок услышанной мелодии, стихи, запомнившиеся ещё со школьной скамьи — все они отлучают от красоты. Освоение мира через Красоту требует своего бюджета времени в нашем жизненном распорядке.

Уродство и декаданс как официально практикуемые тенденции — противоположный полюс эстетики. Здесь талантливые “произведения”

редки, ибо чаще всего диктуются эпатажем или психическими аномалиями. Сюда часто причисляют и неугодных “официозу от искусства”, но время всё ставит по местам, извлекая здоровых творцов из недр “большого искусства”.

Святость на протяжении истории претерпела многие гонения и не-безуспешные попытки профанации. Долгоживущие субъекты здесь “церкви” в общем смысле слова — устойчивые религии.

Вспоминая перевод слова *religio* (совесть) и речение св. князя Александра Невского “Не в силе Бог, а в Правде”, мы можем сказать, что восхождение к святости начинается от любви к ближним существам (к родителям, братьям и сёстрам, возлюбленным и детям) и заканчивается любовью к Богу. У атеистов-бездожников это восхождение завершается на том, чему они сами не могут дать названия. Суть дела от этого не меняется. Атеизм — один из частных видов высшей совести и правды. Святость — возвышенное название того, что вырастает из обыденного явления, которое украшает Человечество (при всей его неприглядности), — Любви!

Религиозные поступки формируют не личность, но совесть и цепь религиозного борения. Религиозный индивидуальный экстаз и наслаждение — ошибка. Бог потому любим, что суров и требует праведности. Спасение Любви и Души самое серьёзное дело, не имеющее отношения к развлечениям.

Нечестивость противоположный модус, в котором царствует изощрённая ложь, виртуозный обман, бессовестность, безнадёжность, измена, противобожие, скотство — возводимые до трансцендентных вселенских масштабов. Долгоживущие субъекты здесь — разновидности сект манипуляции человеческим сознанием, сект убийц, аферистов, воров, предприятий порноиндустрии и сатанинских сект — *врагов культуры и рода человеческого*.

3. Императивы бытия и их краткое описание

Одно дело общие модусы бытия, а другое дело — каждодневные поступки в створе этих модусов. Общие модусы осенены известными общекультурными идеалами — вечными Истинами, вселенным Добром, Непобедимостью и Всемогуществом, высшей Красотой, беззаветной Верой.

В обыденной жизни (бытовой “литургии”) это всё называется и работает иначе — в режиме текущего действия, а не в режиме размышлений, почитания и поклонения. Ортега-и-Гассет [4] приводит поучительную табличку, с обсуждения которой с В.В. Бугровским в своё время и началась эта излагаемая здесь тема. В крайнем правом столбце даны

названия обыденных свойств человека, а предыдущем столбце названия “возвышенных” общекультурных свойств.

Эти два столбца разделены не случайно. Общекультурные императивы имеет тенденцию отрываться от живой народной жизни и “окуливаться” в среде так или иначе вырождающихся элит. В конечном итоге общекультурные императивы по состоянию перестают управлять живой жизнью народа.

Таблица 1. Нормы правых действий (столп и утверждение “человеческого”)

Формы действий	Императивы	
	Общекультурный	Обыденный
Мышление	ИСТИНА	ИСКРЕННОСТЬ
Воление	ДОБРО	ПОРЫВ
Действие	ЭФФЕКТИВНОСТЬ	УСПЕХ
Чувствование	КРАСОТА	НАСЛАЖДЕНИЕ
Верование	СВЯТОСТЬ	СОВЕСТЛИВОСТЬ

Точно такая же табличка может быть построена и обсуждена применительно к отрицательным модусам разума и бытия.

Данный тезис утверждает только то, что в культурологических размышлениях надо проявлять осторожность и больше уделять внимания народной непосредственности, а не окаменевшим общекультурным догматам и императивам.

Прописные, особенно искусственно созданные “катехизисы”, общекультурные императивы и связанные с ними нормы и “кодексы” могут перестать соответствовать нормам живой народной жизни.

4. Морфология и инициация процессов

“Мир состоит не из застывших объектов, а из процессов” (Ф. Энгельс). Концепция процесса проста, но не популярна именно потому, что представляет собой конструкцию, распространённую не в пространстве, как объект, а во времени. Структура объекта окидывается одним взором, а структуры процессов надо воспроизводить во временному континууме.

К этому надо только привыкнуть. Дело это “наживное” [5, 6]. Процесс — это два набора. Первый набор — сумма объектов, с собранием которых начинаются изменения (“вход”), а второй набор — сумма объектов, которые получились, когда изменения закончились (“выход”).

Если мы можем замечать промежуточные между этими двумя наборами объекты, мы имеем како-то представление о структуре процесса. Простейшая школьная химическая формула $\text{Na} + \text{Cl} = \text{NaCl}$ — пример

записи процесса, а вовсе никакое не уравнение. Здесь знак равенства означает переход от одного к другому.

Чем хороши такие представление? Тем, что, перебирая возможные наборы объектов на “входе” и на “выходе”, мы можем получать все возможные наборы разнокачественных процессов, осмысливать их, решать, имеют ли они место в действительности, соединять и разъединять их на практике.

Прежде всего интересны процессы, у которых на входе всего один объект и на выходе — тоже один. Тогда перечисление процессов выглядит как матрица. Эту матрицу можно трактовать как матрицу процессов взаимодействия. Если мы знаем взаимодействия в некоторой предметной области, “мы знаем о ней почти всё”. К матрице процессов культур и внутрикультурных взаимодействий мы, наконец, и переходим.

5. Матрица внутрикультурных культуротворящих и культуоразрушающих взаимодействий

Чтобы получить эту матрицу возьмём последовательность положительных, а затем — отрицательных модусов. Получается “кортеж” <Ис-Дб-Эф-Кр-Св-Нв-Зл-Бп-Ур-Нч> (Истина, Добро, Эффективность, Красота, Святость, Невежество, Зло, Беспомощность, Уродство, Нечестивость).

Этот кортеж мы делаем входным столбцом квадратной таблицы и её же выходной строкой. Получается следующее:

Таблица 2. Внутрикультурные взаимодействия

Модусы	Ис	Дб	Эф	Кр	Св	Нв	Зл	Бп	Ур	Нч
Ис										
Дб										
Эф										
Кр										
Св										
Нв										
Зл										
Бп										
Ур										
Нч										

Выберем наугад клеточки (Ис>Ис) и (Эф>Ис) и нам не придётся долго искать истолкования. Первая клеточка свойственна процессам, происходящим в рамках любой научной теории, то есть дискурсу или научному доказательству. Вторая клеточка свойственна идеологии [7], планированию и инженерному творчеству — здесь воля утверждает “истину”.

Но такая “истина” проблематична, она потребует вложений и усилий, прежде чем реализуется. И ясно почему — она трактует не прошлое, но будущее. Она может оказаться и несостоятельной. ($\text{Нв} > \text{Нв}$) — процесс внутри погрязшего в себе невежества.

Вообще все клеточки зачернённого квадранта этой матрицы неприятны для толкования. Это монструальное направление, так любимое последователями Фуко. Но толкования неизменно находятся. И от этого становится ещё неприятнее: **все возможные взаимодействия между отрицательными модусами имеют место**.

Частично этот эффект снимается тем фактом, что и **все взаимодействия в положительном квадранте (верхний левый)** тоже имеют место и находят толкования.

Нижний левый квадрант (светло-серый) классифицирует позитивные по результату процессы, начинающиеся с отрицательных явлений. Например, ($\text{Нв} > \text{Дб}$) — лживый, но добрый поступок — “ложь во спасение” и т.п.

Более тёмный верхний правый квадрант классифицирует междуудушные взаимодействия, начинающиеся с благих позитивных предпосылок и кончающиеся отрицательными результатами. Примерно об этом говорится в знаменитом “Хотели, как лучше, а получилось как всегда”. Например, Красота может послужить проявлениям невежества, зла, беспомощности, уродства и нечестивости. Об этом толкуют нам и страстотерпцы.

Учитывая расслоение общекультурного и обыденного императивов в процессах культуры, мы должны понимать, что идентификация ста общекультурных макровзаимодействий по построенной матрице — задача существенно более лёгкая, чем хотя бы даже номинация и выделение терминосистемы для соответствующих ста типов обыденных поступков.

6. Сеть культуротворящего и культуроразрушающего процесса

Мы не умеем видеть эту сеть, но теперь знаем, что она может выстраиваться из соединяющихся между собой процессов 100 перечисленных в таблице взаимодействий. Мы должны научиться их находить, идентифицировать, изучать методы воздействия на них. Ибо мудрый Лейбниц сказал: “Есть кое-что поважнее великих обретений и великих злосчастий — это методы, которыми они свершаются”.

Стало быть, и прогресс и регресс (одиличание) культур мы можем квалифицировать как смену методов (инструментов) реализации перечисленных нами в таблице 100 взаимодействий. Этим только оконтуриивается инструментальный аспект изучения культуры.

Надо лишь привыкнуться с мыслью, что культура — это не “казённая культурность в канонических областях”, а очень сложная сеть взаимосвязанных живых человеческих процессов со всеми их радостями и горестями и что разновидностей процессов такой сети мы постулировали целых 100!

На больше в этой первой попытке грех было бы и рассчитывать.

7. Общие выводы

Обсуждённые десять модусов бытия автономны и автотрофны. В каждом из них, хотя бы по аналогии с модусом истины, легко просматриваются свои:

- эмпирическая логика с таблицами истинности и правилами преобразований мысли;
- долгоживущий субъект как своеобразный хозяин модуса;
- методы теоретического творчества, теоретическая логика и методы реализующей фактуализации изобретений;
- специфические формы фиксации результатов со своей трансценденцией (целевой вектор) и даже своей философией и т.п.

Следующий уровень дифференциации культурных сущностей связан с недиагональными клетками матрицы, которые добавляют ещё 90 эмпирических и 90 теоретических логик, 90 векторов развития/деградации и, наконец, 90 “философий”.

Чтобы грубо закрепить полученную картину, следует сказать, что в библиотеке современного интеллигента, даже если он не желает участвовать в делах тьмы, должно стоять на полках ровно 100 монографий, отдельно и ясно трактующих классы культуротворящих и культуроразрушающих процессов с обобщающими их логиками и философиами. Чтобы творить культуру, нужно знать инструменты друзей, а чтобы защищать её, нужно знать оружие врагов культуры.

Литература

1. Экологические корни культуры. Колл. авторов. М.: ТОО “СИМС”, 1995. 400 с.
2. Беляев И.П., Капустян В.М. Процессы и концепты. М.: ТОО “СИМС”, 1997. 369 с.
3. Швейцер А. Культура и этика. М.: “Прогресс”, 1973. 344 с.
4. Орtega-и-Гассет Х. Что такое философия? Благовещенский Гуманитарный колледж им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. 220 с.
5. Цвилки Ф. Изыскания, открытия, и экспериментальное конструирование с помощью морфологических картин мира. Муних-Цюрих-Кнаур, 1966. 213 с. (Zwicky F. Entdecken, Erfinden, Forschen im morphologischen Weltbild).
6. Капустян В.М., Махотенко Ю.А. Конструктору о конструировании атомной техники. Системно-морфологический подход в конструировании. М.: “Атомиздат”, 1981. 191 с.

7. Юнгер Ф.Г. Совершенство техники. Машина и собственность. СПб.: "Владимир Даль", 2002. 559 с.

8. Лем Ст. Сумма технологии. М.-СПб.: АСТ, 2002. 669 с.

С.А. Филатов-Бекман

К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ «МАТЕМАТИЧЕСКАЯ МУЗЫКА»

Для современной науки все более актуальным становится процесс сближения традиционно далеких друг от друга областей знания, таких, например, как математика и музыка. В нескольких работах [17—19] мы обсуждали особенности этого процесса. Настоящая статья является продолжением данной темы.

Крупнейший отечественный философ А.Ф. Лосев, еще в конце 20-х годов прошлого столетия определил музыку как «жизнь чисел» [5, с. 138]. Именно эта мысль ученого была положена в основу наших исследований, связанных с явлением «математической музыки». Что же представляет собой введенное нами понятие «математическая музыка»? Мы рассматриваем его в качестве сопряженного с понятием «техническая музыка». Известный исследователь техник композиции XX века Ц. Когоутек детально рассматривает техническую музыку, подразделяя последнюю среди прочего на электронную, конкретную и магнитофонную. Говоря о принципах и методе композиции в области технической музыки, он пишет следующее: «"Традиционные" композиторы имеют дело с привычными элементами-тонами, которые заранее даны в звучании музыкальных инструментов. Извлечение же этих тонов всецело предоставляется исполнителям... Создатель технической музыки, наоборот, должен строить свою композицию из звуковых "молекул" сам. Прежде всего он должен собрать разнообразные звуковые элементы, из которых будет выстроена композиция. Полученный материал затем обрабатывается и монтируется по избранной схеме в цельную композиционную форму» [3, с. 215].

Таким образом, одной из основных задач технической музыки является создание новых тембров. Последние либо синтезируются с помощью электромагнитных приборов (электронная и магнитофонная музы-

ка, а также частично сонорика), либо копируются путем использования немузыкальных источников (конкретная музыка).

В еще большей степени сказанное относится к обертонной музыке. Когоутек пишет, что «в общих чертах ее можно охарактеризовать довольно просто как драматургию (монтаж, миксаж) контрастных, различными способами (алеаторно, сериально, ладово, пуантиалистически и т.д.) созданных звукокрасочных пластов. Развитие темы здесь заменено развитием звука» [3, с. 250; здесь и далее выделено Когоутеком].

Приведем далее определение алеаторики в музыке, принадлежащее тому же автору: «Алеаторика в музыке — это такая техника композиции, при которой определенная часть процесса создания музыкального произведения (включая и его реализацию), касающаяся работы с различными элементами и параметрами музыки, подчинена более или менее управляемой случайности. Этим достигается, помимо всего, большая свобода в творчестве композитора и исполнителя...» [3, с. 236].

Таким образом, создателем произведений в области технической музыки, музыки тембров и алеаторики является именно человек.

Иной принцип реализуется в стохастической и алгоритмической музыке: музыкальный процесс здесь основан на вычислениях. Когоутек, ссылаясь на мнение известного композитора Янниса Ксенакиса, говорит о создании «индетерминированной музыки», основанной на закономерностях исчисления вероятности [3, с. 256]. В данном случае человек вынужден обращаться к помощи компьютера.

Известный отечественный исследователь Р. Зарипов пишет: «Электронная вычислительная машина и моделирование выступают... в качестве нового средства и метода теории музыки, объективно подтверждающих те или иные предположения о закономерности творческого процесса или формальной взаимосвязи различных элементов музыкальных сочинений» [1, с. 10].

Р. Зарипов подробно анализирует два метода, воплощающих компьютерное моделирование процесса композиции. Первый из них базируется на взаимосвязи звуков, которая обозначается как локальная. Иначе говоря, мелодия подразделяется на ряд последовательностей, состоящих из ограниченного количества звуков (не более 10). При этом предполагается, что мелодические последовательности практически не связаны между собой. Ведь, согласно положениям теории вероятности, каждая такая мелодическая последовательность приобретает смысл независимого события.

Относительно второго метода композиции Р. Зарипов пишет: «Более перспективным представляется... метод синтезирования музыки, осно-

ванный на программировании правил и закономерностей композиций, которые удалось выявить и формализовать» [1, с. 51]. Закономерности строения музыкального произведения устанавливаются различным образом. Это, например, музикоедческий анализ характера композиции или гипотезы авторов компьютерных музыкальных экспериментов о формальной зависимости элементов композиций.

Второй метод композиции органично соответствует основным положениям системного анализа. Как известно, системный анализ включает предметный аспект исследований [2]. Последний содержит анализ элементов некоторой конструкции (в частности, музыкальной), структурный анализ конструкции в целом, а также анализ ее внутреннего функционирования. В отличие от элементного и структурного аспекта конструкции ее внутреннее функционирование представляет собой некоторый процесс.

Что это за процесс? Любое музыкальное произведение всегда разворачивается во времени, являясь, таким образом, *динамическим сигналом* (вид сигнала, которому свойственно изменение во времени). В противоположность этому, *статический сигнал* обладает неизменностью во времени (например, напечатанный текст, рисунок, график, схема) [9]. Разворотка во времени выражается в последовательной смене состояний рассматриваемой конструкции, а смена состояний происходит именно вследствие ее внутреннего функционирования. Таким образом, внутреннее функционирование можно рассматривать как некоторый информационный процесс, являющийся неотъемлемым свойством музыкальной конструкции.

Можно ли представить себе процесс синтеза музыкального сигнала при условии, что компьютер становится не подручным, а основным средством? Ответив на этот вопрос, мы тем самым найдем ответ и на вопрос, сформулированный в начале статьи (что есть математическая музыка?). Ответ оказывается положительным. В данном, довольно неординарном случае речь идет об озвучивании решений авторских дифференциальных уравнений математической физики.

Опишем этот процесс более подробно. Следуя литературе [11, 14], отметим, что к настоящему времени в естественных науках сформировалась принципиально новая исследовательская методология — математическое моделирование. Оно слагается из следующей триады: математическая модель некоторого процесса — вычислительный алгоритм — программа для компьютера.

Математическая модель представляет собой замкнутую систему уравнений (алгебраических, дифференциальных и др.). Последние со-

держат информацию о физических свойствах объекта и описывают некоторые законы природы (к примеру, закон сохранения энергии). Вычислительный алгоритм — это, согласно общепринятыму «интуитивному» определению, конечная последовательность действий, позволяющих получить результат с заданной точностью [9]. Программа для компьютера представляет собой воплощение этой конечной последовательности.

Многие важнейшие проблемы, исследуемые наукой наших дней, не допускают натурного эксперимента. Это расчет реакторов, траекторий летательных аппаратов, прогнозирование и управление экологическими системами, моделирование климата и солнечной активности, долгосрочный прогноз погоды и землетрясений, исследование эволюции звезд, фундаментальные проблемы возникновения жизни, происхождения и развития Вселенной [11]. Решение подобных проблем и многих других задач прикладного характера возможно только на основе математического моделирования.

Наша исследовательская проблема носит сравнительно прикладной характер — моделирование взаимной адаптации облачности и инфракрасного излучения в атмосфере Земли. Математическая модель автора данной статьи содержит три дифференциальных уравнения так называемого параболического типа [15, 16]. Отметим, что чем объемнее «пакет» учтенных физических процессов в нашей модели и чем больше срок численного интегрирования по времени, тем в большей степени можно говорить о моделировании отдельных характеристик климата. Описание (или параметризация) физических процессов постоянно совершенствуется, и в будущем предусматривается учет влияния астрonomических факторов (например, характеристик короны Солнца).

Исходные модельные уравнения в общем случае не являются линейными. Однако компьютер средней мощности легко справляется с их решением на основе применения специфических численных методов. Следовательно, результатом математических экспериментов является совокупность чисел.

Эти числа посредством применения особой программы-конвертора переведены нами в символы. Последниечитываются аудиокартой персонального компьютера, и таким образом формируется одноголосный (монофонический) звуковой сигнал.

Итак, исходная система уравнений может быть решена только численно, т.е. на компьютере. Полученные числа не могут быть «сыграны» ни на одном музыкальном инструменте, ибо не являются нотами. Их «исполнение» осуществимо только опять-таки чисто компьютерным

образом. Далее, монофонический звуковой сигнал может быть трансформирован в полифонический (в настоящее время — до 50 голосов) на основе музыкального секвенсора (например, Cakewalk Pro Audio [10]). Подобная трансформация, не будучи жестко детерминированной, неизбежно содержит элементы алеаторики. Мы заключаем, что в процессе синтеза нашего музыкального сигнала компьютер становится не подручным, а основным средством творческого процесса.

Является ли полученный полифонический сигнал музыкой? Положительный ответ на этот вопрос сформулирован, например, в статьях [4, 12]. Опираясь на мнение ученых-музыколов, заинтересовавшихся «зазвучавшими» уравнениями, обозначим термином «математическая музыка» конечный результат некоторой триады: математическая модель — синтез монофонического сигнала — синтез полифонического сигнала. Эта триада в действии и рассматривается нами как «математико-музыкальное моделирование». Таким образом, мы ответили на вопрос, сформулированный в начале статьи.

Еще в середине 60-х годов прошлого столетия крупный отечественный мыслитель, музыкант профессор С.С. Скrebков говорил о необходимости поиска «методов математического моделирования музыкального мышления, в которых будет отображаться диалектическая противоречивость развития» [13]. В этой же работе он указал, что подобный синтез математики и музыки «будет... первым шагом в создании новой и очень нужной науки: диалектико-математической логики, увлекательные перспективы которой совершенно необъятны!».

Не претендуя на какие-либо обобщения, рискнем высказать утверждение, что математико-музыкальное моделирование можно рассматривать как один из первых шагов в направлении построения этой науки. Разумеется, в настоящее время реализованы и другие возможности синтеза математики и музыки [8].

Что же можно сказать, хотя бы в принципе, о возможных перспективах математико-музыкального моделирования? Используемый нами алгоритм конвертации чисел в символьное представление приводит к созданию музыкальных файлов типа .mid. Они жестко связаны с определенными музыкальными тембрами. Однако на основе результатов одного и того же вычислительного эксперимента можно сформировать «волновой» файл типа .wav, допускающий генерацию тембров. Последнее означает, что становится доступным поистине безбрежное море электронных тембров.

Далее, результаты вычислительного эксперимента могут быть представлены в виде электронных рисунков, отображающих пространствен-

но-временную эволюцию физической переменных (температуры воздуха, характеристики излучения и т.д.). Эти рисунки также могут зазвучать (первые опыты уже осуществлены нами). Однако, в отличие от ряда чисел, получаемого в математическом эксперименте, рисунок, в особенности цветной, содержит большее для восприятия человека количество информации.

Обратим внимание на то, что в рассмотренных нами трех случаях речь идет лишь об одной физической переменной — например, о температуре воздуха. Это означает, что одна и та же физическая переменная получает возможность множественной музыкальной интерпретации. Если заглянуть дальше, то можно наметить построение музыкальных файлов различных типов на основе одного электронного рисунка, а также взаимные преобразования музыкальных файлов.

Весьма перспективным представляется вопрос о количественной оценке информации, содержащейся в монофоническом и полифоническом сигнале, т.е. расчет меры информации [9].

Численные эксперименты, осуществляемые на основе нашей модели, демонстрируют сложное поведение основных переменных, в котором пропадают элементы самоорганизации. Синтез полифонического сигнала приводит к появлению математической музыки, являющейся воплощением данных элементов. В связи с этим можно поставить обратную задачу математико-музыкального моделирования. Она состоит в декодировании музыкальных файлов и преобразовании последних в числовые ряды, содержащие информацию об амплитуде, частоте, длительности и тембре звуков. Анализ данных рядов методами нелинейной динамики позволяет выявить важнейшие художественные принципы самоорганизации музыкальной информации.

Вернемся вновь к определению музыки как «жизни чисел», данному А.Ф. Лосевым. Как можно было бы интерпретировать это чрезвычайно смкое определение с позиции математико-музыкального моделирования? Нам представляется, что «жизнь чисел» есть не что иное, как информационный синтез, происходящий, в частности, в компьютере при осуществлении вычислительного эксперимента. Таким образом, гипотеза выдающегося мыслителя находит свое подтверждение и развитие в науке наших дней.

В заключение приведем пример математической музыки, представляющий собой 9-голосный сигнал, полученный в результате численного решения линейного уравнения притока тепла.



Литература

1. Зарипов Р.Х. Кибернетика и музыка. М.: Наука, 1971, 236 с.
2. Каган М.С. Человеческая деятельность (Опыт системного анализа). М.: Политиздат, 1974, 328 с.
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976, 268 с.
4. Лисовой В.И., Аллатова А.С. Вслушиваясь в небо // Российская музыкальная газета, 2002, № 11, с. 6.
5. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. М., издание автора, 1927, 264 с.
6. Лосев А.Ф. Философия имени. М.: Издание автора, 1927, 256 с.
7. Лосев А.Ф. Хаос и структура. М.: Мысль, 1997, 832 с.
8. Наумов Н.А., Садомсков Д.А. Музикальный инструмент «Текстовокс» // Электроника, музыка, свет: Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию Л.С. Термена, Казань, 10-14 дек. 1996. Казань, 1997. С. 175—178.
9. Основы кибернетики. Теория кибернетических систем. Под редакцией К.А. Пупкова. Учебное пособие для вузов. М.: Высшая школа, 1976, 408 с.
10. Петелин Р.Ю., Петелин Ю.В. Персональный оркестр в РС. СПб.: БХВ — Санкт-Петербург, 1999, 240 с., илл.
11. Самарский А.А. Введение в численные методы. Издание второе, переработанное и дополненное. М.: Наука, 1987, 288 с.
12. Санько А.К. О новом явлении на пересечении математики и музыкального искусства // Музыка и время, 12/2002, М.: Научтехиздат, 2002, с. 46—47.
13. Скребков С.С. О моделировании музыкального мышления. Рукопись, 1965.
14. Тихонов А.Н., Самарский А.А. Уравнения математической физики: Учебное пособие. 6-е изд. М.: Изд-во МГУ, 1999, 798 с.
15. Филатов С.А. Метод прогноза изменений погоды и климата на основании комбинированной знакопеременной функции // Science & Technology in Russia. 1995. № 1.

16. Филатов С.А. Патент № 2063055 на изобретение «Способ прогнозирования климатических изменений температуры поверхности Земли». Заявка № 92001499. Зарегистрирован в Государственном реестре изобретений 27.06. 96.

17. Филатов С.А. Взгляды А.Ф. Лосева на природу музыкального искусства и современные направления компьютерной композиции // Научно-методические проблемы преподавания в специализированном вузе искусств. М., 1999. Вып. 2. С. 248—255.

18. Филатов С.А. Музыкальные категории А.Ф. Лосева и их аудиоинтерпретация как форма представления математической информации // Синтез в русской и мировой художественной культуре. Материалы Второй научно-практической конференции, посвященной памяти А.Ф. Лосева. Ярославль: Ремдер, 2002, с. 22—25.

19. Филатов С.А. О категории математико-музыкального моделирования // Музыка и категория времени: Материалы Пятой конференции Григорьевских чтений. М.: АСМ, 2003, с. 81—84.

С.Д. Давыдов

СИСТЕМА СООТВЕТСТВИЙ МЕЖДУ КАРТАМИ ТАРО И ГЕКСАГРАММАМИ “КНИГИ ПЕРЕМЕН”

И Цзин (“Книга Перемен”) и карты Таро — две великие гадательные системы, созданные в разное время в совершенно различных культурах (в Древнем Китае и в Европе XV в. соответственно). И та и другая системы считаются символическим выражением тайны устройства мира и человека.

Обе системы содержат фиксированный набор символов, с каждым из которых связываются как формальные признаки (в И Цзине — черты гексаграмм, в Таро — порядковый номер или номинал и масть карты), так и символические образы (в И Цзине — афоризмы к гексаграмме в целом и к отдельным ее чертам, в Таро — изображения на картах).

И Цзин и Таро объединяют не только типологическое сходство, но и смысловая близость выраженных в них образов и представлений. Карты Таро и гексаграммы Книги перемен — это различные символические проекции одних и тех же архетипических идей, универсализм которых глубже конкретного, принятого в той или иной культуре, способа их выражения.

Если И Цзин и Таро черпают значения из общего архетипического источника, то это должно проявиться при поэлементном соотнесении гексаграмм и карт. Однако такое сопоставление затрудняется различным

числом элементов в этих системах. В колоде Таро — 78 карт, а в Книге Перемен — 64 гексаграммы.

Проблему удается решить, используя разделение арканов Таро на динамические и статические.

Старшие 22 аркана делятся на 10 предшествующих и 12 последующих. В. Шмаков об этом пишет так: "Аркан XI ... начинает собой новый цикл Великих Арканов, резкой гранью отличающихся от предшествующих. ... система первых десяти Великих Арканов господствует над Арканами последующими. Арканы первого цикла лежат выше времени, лежат выше самого принципа движения. ... в противоположность все Арканы второго цикла содержат в самом существе своем движение" (2, с. 256).

Таким образом, оказывается, что старшие арканы разделены на 2 группы:

10 (I—X) — предшествующие и еще 12 (XI—XXII) — последующие. Предшествующие 10 старших арканов выражают статические принципы, а последующие 12 — динамические принципы.

56 младших арканов состоят из 4-х мастей. Каждая масть, состоящая из 14 карт, делится на 10 очковых карт от туза до десятки и 4 фигурных карты: король, дама, рыцарь и валет. Масти в Таро выражаются четырьмя предметами: жезлами, чашами, мечами, монетами. Каждой из фигурных карт можно подобрать подходящий атрибут: королю подобает жезл, даме — чаша, рыцарю — меч, валету — монета.

Следовательно, из всех 16 фигурных карт можно выделить 4 чистых, чей атрибут соответствует положению: король жезлов, дама чащ, рыцарь мечей, валет монет. Такой авторитет как Г.О.М. называет эти четыре карты главными в своих мастях (1, с. 169—170). Остальные 12 фигурных карт являются смешанными. Чистые фигурные карты представляют статические принципы, а смешанные — динамические.

Таким образом, по параметру "статика — динамика" карты Таро можно разделить на две группы:

1). 14 неподвижных арканов (10 предшествующих старших и 4 чистых фигурных);

64 аркана движения (12 последующих старших и 52 младших: 40 очковых и 12 смешанных фигурных).

2). Для 64 арканов движения оказывается возможным установить поэлементное соответствие с гексаграммами Книги Перемен.

И Цзин разделен на две части — верхнюю (гекс. 1—30) и нижнюю (гекс. 31—64). Гексаграммы И Цзина объединяются в пары: гексаграмма с нечетным номером и следующая за ней гексаграмма с четным но-

мером. Гексаграммы одной пары получаются друг из друга с помощью операции переворота. Исключение составляют симметричные гексаграммы, которые при перевороте не меняются. В этих случаях гексаграммы пары получаются друг из друга с помощью операции инверсии. При сопоставлении гексаграмм и карт Таро оказывается, что первые пары из обеих частей И Цзина (гекс. 1—2 и 31—32) соответствуют Тузам, вторые пары (гекс. 3—4 и 33—34) — Двойкам и т.д.

Каждый очковый номинал младших арканов представлен в каждой из мастей: 4 единицы (тузы), 4 двойки, 4 тройки и т.д. Можно считать, что каждую такую четверку возглавляет соответствующая предшествующая карта старшего аркана. Так, тузы возглавляются арканом I, двойки — арканом II, тройки — арканом III... десятки — арканом X. Чистые фигурные карты главенствуют не только над смешанными фигурами того же достоинства, но и над одним из последующих старших арканов. Так, например, король жезлов возглавляет четверку, состоящую из остальных королей и карты XI Сила.

Поэлементное соответствие гексаграмм И Цзина и арканов Таро может быть наглядно представлено в виде следующей схемы.

Схема соответствия И Цзин — ТАРО

I Маг	1 Творчество Туз Жезлов	2 Исполнение Туз Мечей	31 Взаимодействие Туз Чаш	32 Постоянство Туз Монет
II Папесса	3 Начальная труд- ность 2 Чаш	4 Недоразвитость 2 Монет	33 Бегство 2 Мечей	34 Мощь великого 2 Жезлов
III Императрица	5 Необходимость ждать 3 Чаш	6 Тяжба 3 Мечей	35 Восход 3 Жезлов	36 Поражение све- та 3 Монет
IV Император	7 Войско 4 Мечей	8 Приближение 4 Монет	37 Домашние 4 Жезлов	38 Разлад 4 Чаш
V Папа	9 Воспитание ма- льым 5 Чаш	10 Наступление 5 Монет	39 Препятствие 5 Жезлов	40 Разрешение 5 Мечей
VI Влюбленный	11 Расцвет 6 Чаш	12 Упадок 6 Мечей	41 Убыль 6 Жезлов	42 Приумножение 6 Монет
VII Колесница	13 Родня 7 Мечей	14 Владение многим 7 Чаш	43 Выход 7 Жезлов	44 Перечинение 7 Монет

VIII (XI) Правосудие	15 <i>Смиренение</i> 8 Мечей	16 <i>Вольность</i> 8 Жезлов	45 <i>Воссоединение</i> 8 Монет	46 <i>Подъем</i> 8 Чаш
IX Отшельник	17 <i>Последование</i> 9 Монет	18 <i>Исправление</i> порчи 9 Мечей	47 <i>Истощение</i> 9 Жезлов	48 <i>Колодец</i> 9 Чаш
X Колесо Судьбы	19 <i>Посещение</i> 10 Монет	20 <i>Созерцание</i> 10 Чаш	49 <i>Смена</i> 10 Жезлов	50 <i>Жертвенник</i> 10 Мечей
Король Жез- лов	21 <i>Стиснутые зубы</i> XI (VIII) Сила	22 <i>Убранство</i> Король Монет	51 <i>Молния</i> Король Мечей	52 <i>Сосредоточен- ность</i> Король Чаш
Дама Чаш	23 <i>Разорение</i> XII Повешен- ный	24 <i>Возврат</i> Дама Мечей	53 <i>Течение</i> Дама Жезлов	54 <i>Невеста</i> Дама Монет
Рыцарь Ме- чей	25 <i>Беспорочность</i> XIII Смерть	26 <i>Восстание ве- ликим</i> Рыцарь Чаш	55 <i>Изобилие</i> Рыцарь Монет	56 <i>Странствие</i> Рыцарь Жезлов
Валет Монет	27 <i>Питание</i> XIV Умерен- ность	28 <i>Переразвитие</i> великого Валет Жезлов	57 <i>Проникновение</i> Валет Мечей	58 <i>Радость</i> Валет Чаш
	29 <i>Двойная бездна</i> XV Дьявол	30 <i>Сияние</i> XVII Звезда	59 <i>Раздробление</i> XVI Башня	60 <i>Ограничение</i> XVIII Луна
	61 <i>Внутренняя</i> правда XIX Солнце	62 <i>Переразвитие</i> малого XXI (0) Дурак	63 <i>Уже конец</i> XX Суд	64 <i>Еще не конец</i> XXII (XXI) Мир

На схеме:

- номера старших арканов даны по французской системе;
- в скобках указаны номера карт в колоде Rider-Waite;
- в левом столбце таблицы находятся *неподвижные арканы Таро*, являющиеся главными для соответствующей строки;
- в строке, справа от *неподвижного арканы*, расположены четыре арканы *движения*, имеющих соответствие с гексаграммами И Цзина;
- в каждой ячейке - вверху указан номер гексаграммы и ее название, внизу название соответствующей ей карты Таро.

Чтобы убедиться в обоснованности предлагаемой системы соответствия возьмем колоду Rider-Waite Tarot (1909), созданную известным

английским оккультистом А. Э. Уэйттом и художницей П. Смит (см.: 4). Иллюстрации на очковых картах, появившиеся в этой колоде, послужили источником образного символизма для многочисленных колод Таро более позднего времени. Эти изображения опираются на традицию гадательных толкований карт Таро, а также являются результатом сопоставления очковых карт (от двоек до десяток) с 36 деканами Зодиака и их планетными управляющими, представление о которых восходит к эллинистическому Египту.

Для сопоставления воспользуемся текстом внутреннего слоя Книги Перемен в классическом переводе Ю.К. Щукого (3, с. 246—281).

Список гексаграмм И Цзина и соответствующих им карт Таро

В списке:

- Гексаграммы даны в традиционном порядке с их номерами и названиями (набраны курсивом);
- в кавычках приводится цитата из афоризма к одной из черт гексаграммы (1—6) или к гексаграмме в целом (0), наиболее подходящая к карте Таро, связанной с этой гексаграммой;
- жирным шрифтом набраны названия карт Таро, за которыми следуют краткие словесные описания изображенных на них рисунков.

Первая часть

1. *Творчество*. “Летящий дракон находится в небе” (5).

Туз жезлов. Рука, появляющаяся из облака, держит суковатую палку.

2. *Исполнение*. “Драконы боятся на окраине” (6).

Туз мечей. Рука, появляющаяся из облака, держит меч, пронзающий корону.

3. *Начальная трудность*. “Добивайся брака” (4).

Двойка чаш. Юноша и девушка с венками на головах и с кубками в руках.

4. *Недоразвитость*. “Недоразвитость юноши” (5).

Двойка монет. Юноша в колпаке жонглирует двумя дисками.

5. *Необходимость ждать*. “Ожидание за вином и яствами” (5).

Тройка чаш. Три девушки кружатся в танце с кубками в руках.

6. *Тяжба*. “Не одолевший себя идет на суд. Пусть он обратится и воссоединит себя с судьбою” (4).

Тройка мечей. Сердце, пронзенное тремя мечами, под ненастным небом.

7. *Войско.* “В войске, быть может, воз трупов” (3).

Четверка мечей. Скульптурное рыцарское надгробие в церкви. Один меч изображен на надгробии, еще три меча — на знамени, висящем на стене.

8. *Приближение.* “Если не ставить ограничений горожанам, то будет счастье” (5).

Четверка монет. Человек в короне сидит на фоне города. Один диск он сжимает в руках, один диск над его головой, на два диска он опирается ногами.

9. *Воспитание малым.* “Когда выступает кровь, выходи с осмотрительностью” (4).

Пятерка чащ. Человек в черном плаще смотрит на три опрокинутых кубка и вытекающую из них красную жидкость. Еще два стоят за его спиной.

10. *Наступление.* “И кривой может видеть, и хромой может наступать” (3).

Пятерка монет. Хромой нищий и нищенка проходят под церковным окном. Витраж окна изображает дерево с пятью круглыми плодами.

11. *Расцвет.* “В гадании выпадает — быть благополучию” (3, по А.И. Кобзеву).

Шестерка чащ. Мальчик протягивает девочке кубок с белым цветком. Рядом стоят еще пять таких же кубков.

12. *Упадок.* “Будет веление свыше, — хулы не будет. Во всех, кто с тобою, проявится благословение” (4).

Шестерка мечей. Юноша с шестом в руках толкает лодку, в которой находятся женщина и ребенок. Рядом с ними в днище лодки воткнуто шесть мечей.

13. *Единомышленники.* “Спрячь оружие в зарослях” (3).

Семерка мечей. Человек с пятью мечами в руках, крадучись удаляется от воинского лагеря. Еще два меча рядом воткнуты в землю.

14. *Владение многим.* “Если не будет у тебя роскоши, то хулы не будет” (4).

Семерка чащ. Перед человеком — видение семи кубков, в которых видны: голова женщины, змея, замок, драгоценности, лавровый венок, дракон и скрытая под мантией фигура, окруженная сиянием.

15. *Смирение.* “Провозгласи смижение. Стойкость к счастью” (2).

Восьмерка мечей. Связанная женщина с повязкой на глазах окружена восемью мечами, воткнутыми в землю.

16. *Вольность.* “Засмотришься на вольность — будет раскаяние” (3).

Восьмерка жезлов. Восемь палок, летящих в небе.

17. *Последование.* “Правдивость по отношению к прекрасному” (5).

Девятка монет. В цветущем саду стоит человек в мантии. На его руке сидит ловчая птица. На кустах растут девять круглых плодов.

18. *Порча.* “Исправление испорченного отцом. Если есть сын, то покойному хулы не будет” (3).

Девятка мечей. Человек сидит в постели, обхватив голову руками. Над ним на черном фоне — девять мечей.

19. *Посещение.* “Познанное посещение. Подобающее великому государю” (5).

Десятка монет. Седой старик в богато украшенной одежде сидит у арки ворот и смотрит на находящихся перед ним мужчину и женщину с ребенком. У его ног — две белые собаки. Поверх этой картины десять дисков расположены в форме каббалистического дерева жизни.

20. *Созерцание.* “Созерцай блеск страны” (4).

Десятка чащ. Мужчина и женщина смотрят на радугу, в которой видны десять кубков. Рядом танцующие дети.

21. *Стиснутые зубы.* “Вырвешь засохшее мясо. Получишь желтое золото” (4).

XI (VIII) Сила. Девушка со знаком бесконечности над головой закрывает пасть льву.

22. *Убранство.* “Убранство в саду на холме” (5).

Король монет. Король в одеждах, богато украшенных растительным орнаментом, сидит на троне. В его руках диск и скипетр.

23. *Разрушение.* “Огромный плод не съеден” (6).

XII Повешенный. Юноша, привязанный за ногу, висит на Т-образном деревянном кресте. Его голову окружает сияние.

24. *Возврат.* “Если применишь действующие войска, в конце концов, будешь наголову разбит” (6).

Дама Мечей. Королева сидит на троне, держа в руке меч.

25. *Бесспорочность.* “Бесспорочному — стихийное бедствие” (3).

XIII Смерть. Скелет в доспехах, сидя на коне, держит черное знамя. У копыт коня — лежащее тело короля. Епископ протягивает руки в мольбе, девушка и мальчик стоят на коленях.

26. *Воспитание великим.* “Какие могут быть дороги на небе?” (6).

Рыцарь чащ. Рыцарь на коне в крылатом шлеме держит в руке кубок.

27. *Питание*. “Созерцай челюсти. Они сами добывают то, что наполняет рот” (0).

XIV Умеренность. Ангел переливает жидкость из одной чаши в другую.

28. *Переразвитие великого*. “На иссохшем тополе вырастают почки” (2).

Валет жезлов. Юноша в пустыне вертикально устанавливает палку.

29. *Двойная бездна*. “Для связывания нужен канат и аркан” (6).

XV Дьявол. Дьявол сидит на возвышении. В его опущенной руке — факел. К возвышению прикованы цепями за шеи два демона — мужчина и женщина.

30. *Сияние*. “Сияние солнечного заката” (3).

XVII Звезда. На голубом небе большая желтая восьмиконечная звезда в окружении семи малых белого цвета. Обнаженная девушка выливает воду из двух кувшинов — из одного на землю, а из другого в водоем.

Вторая часть

31. *Взаимодействие*. “Непрерывное общение” (4).

Туз чаш. На ладони, протянутой из облака, — чаша. Пять струй изливаются из нее в водоем. Над чашей — белый голубь, несущий в клюве гостию.

32. *Постоянство*. “Будешь постоянным в своих достоинствах” (5).

Туз монет. На ладони, протянутой из облака, — диск.

33. *Бегство*. “Связанному беглецу — болезнь и опасность” (3).

Двойка мечей. Женщина с повязкой на глазах сидит спиной к морю. В ее скрещенных руках — два меча.

34. *Мощь великого*. “Поход к несчастью, обладай правдой” (1).

Двойка жезлов. Мужчина стоит на стене крепости с глобусом в одной руке и палкой в другой. Еще одна палка прикована к зубцу стены.

35. *Восход*. “Не принимай близко к сердцу ни утрату ни приобретение. Выступление к счастью” (5).

Тройка жезлов. Мужчина на восходе солнца смотрит на отплывающие корабли. Его окружают три палки, воткнутые в землю. За одну из них он держится рукой.

36. *Поражение света*. “Не просветишься, а померкнешь. Сначала поднимешься на небо, а потом погрузишься в землю” (6).

Тройка монет. В храмовом подземелье молодой мастер — каменщик, стоя на лавке, разговаривает со стоящими рядом священником и дворян-

ином, держащим архитектурный чертеж. На своде арки три розетки — диска.

37. *Домашние*. “Обогащение дома. Великое счастье” (4).

Четверка жезлов. Двоих в венках и с цветами в руках на фоне стен и башен замка или поместья. На переднем плане — четыре палки, украшенные гирляндой цветов.

38. *Разлад*. “Разлад и одиночество” (4).

Четверка чаш. Задумавшийся юноша сидит под деревом, глядя на стоящие перед ним три кубка. Он не замечает еще одного кубка, который протягивает ему рука из облака.

39. *Препятствие*. “Царскому слуге препятствие за препятствием” (2).

Пятерка жезлов. Пять юношей держат в руках палки, беспорядочно скрещивая их в воздухе.

40. *Разрешение*. “Обретешь желтую стрелу” (2).

Пятерка монет. Улыбающийся юноша подобрал три меча. Еще два лежат на земле. На заднем плане два человека стоят, отвернувшись. Один из них обхватил голову руками.

41. *Убыль*. “Обретешь столько подданных, что уже не будет самостоятельных домов” (6).

Шестерка жезлов. Всадник в лавровом венке держит палку к которой привязан еще один венок. За ним следуют пешие с пятью палками в руках.

42. *Приумножение*. “Можно и приумножить то, в чем недостаток” (2).

Шестерка монет. Человек с весами в руке подает милостыню одному из двух нищих, стоящих перед ним на коленях. Сверху изображены шесть дисков.

43. *Выход*. “В сумерки и ночью будет действие оружия — не бойся” (2).

Семерка жезлов. Юноша, стоя на скале с палкой в руках, отбивается от шести палок, тянувшихся к нему снизу.

44. *Перечение*. “Ивой покрыты дыни” (5).

Семерка монет. Юноша стоит, опираясь на мотыгу. Он смотрит на куст с растущими на нем семью круглыми плодами.

45. *Воссоединение*. “Если нет доверия, то будь от начала и вовеки стойким” (5).

Восьмерка монет. Юноша молотком и зубилом выдалбливает на диске пятиконечную звезду. Еще пять дисков висят на столбе, один прислонен к лавке и один лежит на земле.

46. *Подъем.* “Как подобает, поднимайся” (1).

Восьмерка чаши. Человек поднимается по наклонному берегу реки, удаляясь от восьми кубков, стоящих таким образом, что оставлено место для девятого.

47. *Истощение.* “Преткнешься о камень и будешь держаться на терниях и шипах” (3).

Девятка жезлов. Человек с забинтованной головой стоит у заграждения из восьми палок. В руках у него еще одна палка, на которую он опирается.

48. *Колодец.* “Колодец облицован черепицей” (4).

Девятка чаши. Человек в халате и чалме сидит, скрестив руки. За ним полуокруглая задрапированная стойка со стоящими на ней девятью кубками.

49. *Смена.* “Обладая правдой измениши судьбу” (4).

Десятка жезлов. Человек идет, согнувшись под тяжестью десяти палок.

50. *Жертвенник.* “Опрокинуты жертвы князей, и снаружи он (жертвенник) выпачкан” (4).

Десятка мечей. На берегу реки лежит тело человека, пронзенное десятью мечами.

51. *Молния.* “Молния отходит и приходит. Опасность” (5).

Король мечей. Король сидит на троне с мечом в руке.

52. *Сосредоточенность.* “Укрепи сосредоточенность” (6).

Король чаши. Король сидит на троне, плывущем по морю. В его руках — кубок и скипетр.

53. *Течение.* “В конце концов ничто се(женщину) не одолеет” (5).

Дама жезлов. Королева сидит на троне, держа в руках палку и подсолнух. У ее ног сидит черная кошка.

54. *Невеста.* “Если в отправлении невесты упущен срок, то попозже ее отправят” (4).

Дама монет. Юная королева сидит на троне, окруженном цветущими растениями. В ее руках — диск.

55. *Изобилие.* “Надо солнцу быть в середине своего пути” (0).

Рыцарь монет. Стоящий всадник в доспехах с диском в руке на фоне желтого неба.

56. *Странствие.* “В странствии пребудешь на месте” (4).

Рыцарь жезлов. Рыцарь с палкой в руке поднял коня на дыбы. На заднем плане — три пирамиды.

57. *Проникновение.* “В продвижении и отступлении благоприятна стойкость воина” (1).

Валет мечей. Юноша с мечом в руках стоит в позе фехтовальщика на фоне пробегающих по небу облаков.

58. *Радость.* “Влекущая радость” (6).

Валет чаши. Юноша держит кубок и смотрит на выныривающую из него рыбку.

59. *Раздробление.* “Раздробишь свой холм” (4).

XVI Башня. Молния ударяет в верхушку башни, сбрасывая увенчавшую ее корону. Женщина в короне и мужчина падают вниз в пропасть.

60. *Ограничение.* “Горькое ограничение” (6).

XVII Луна. Собака и волк воют на полную луну, взошедшую между двумя колоннами. Рак выползает из озера на берег.

61. *Внутренняя правда.* “Обладай правдой — она объединяет” (5).

XIX Солнце. Солнце освещает своими лучами обнаженного мальчика, сидящего на белом коне и держащего в руке красное знамя. Сзади над каменной стенкой растут подсолнухи.

62. *Перерождение малого.* “Если проходя мимо не защитишься, то кто-нибудь сзади нападет на тебя” (3).

XXI (0) Дурак. Юноша с котомкой, привязанной к посоху у него на плече приближается к обрыву, как будто не замечая его. Сзади него белая собака поднимается на задних лапах.

63. *Уже конец.* “Высокий предок напал на страну бесов и в три года победил ее” (3).

XX Суд. Ангел дует в трубу. Ожившие люди поднимаются из гробов.

64. *Еще не конец.* “Если в блеске благородного человека будет правда, то будет и счастье” (5).

XXII (XXI) Мир. Обнаженную танцовщицу с двумя палочками в руках обвивает длинный шарф. Ее изображение обрамлено большим венком. По углам видны четыре головы — человека, орла, быка и льва.

Автор отдает себе отчет в том, что по приведенным здесь кратким фрагментам сложно получить достаточно объемное представление о богатстве символических связей, возникающих при сопоставлении соответствующих друг другу гексаграммы и карты. Внимательное прочтение афоризмов к гексаграмме в целом и к отдельным входящим в нее чертам показывает, что текст к каждой гексаграмме состоит из сюжетно связанных

ных фрагментов. Эти фрагменты можно использовать для реконструкции цельного рассказа или истории. Получившийся сюжетный рассказ и встречающиеся в нем мотивы можно соотнести с изображением на соответствующей карте Таро. В большинстве случаев сюжет гексаграммы явно корреспондирует с тематикой картины, представленной на карте.

Литература

1. Г.О.М. Энциклопедия оккультизма. М., 1992. Т. I.
2. Шмаков В. Священная книга Тота. Великие Арканы Таро. Киев, 1993.
3. Щуккин Ю.К. Китайская классическая «Книга перемен». М., 1993.
4. Kaplan S.R. The Encyclopedia of Tarot. N. Y., 1978. V. I.

В.П. Троицкий

ВЕСТИ О БУДУЩЕМ (из комментария к поэме Вяч. Иванова «Сон Мелампа»)

Предлагаемая к обсуждению тема — проблема времени, один из таинственных ее аспектов. Отсюда близок путь в область иной загадки или тайны — тайны музыки, если музыка, по известному определению А.Ф. Лосева, есть “искусство времени, в глубине которого (времени) таится идеально-неподвижная фигурность числа, и которое снаружи зацветает качествами овеществленного движения”³¹. Здесь мы не будем говорить собственно о музыкальном предмете и затронем, как сказано, только проблему времени, выступающего основанием такого предмета. Да и касаясь сложнейшей проблемы времени и принимая дефиницию А.Ф. Лосева, мы сосредоточимся только на “числовой” ее стороне, т.е. обратимся к основанию следующего, более глубокого уровня, на котором в конце концов укреплены и расцветают эти “качества овеществленного движения” музыки. Иначе говоря, нас будет интересовать *структура времени*.

Как известно, в науке укоренились представления о двух максимально общих временных структурах. А именно, обычно принято различать время линейное (“стрела времени”) и время циклическое. Мы

³¹ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. М., 1927, с. 185.

покажем, что давно уже назрела необходимость выделять еще одну структуру, альтернативную либо дополнительную к двум названным. При этом существенный материал для такого решения, во многом опередив научный поиск, дает художественное творчество. В частности, отправной точкой, как и основной линией для предлагаемых размышлений нам послужит поэма Вяч. Иванова “Сон Мелампа”.

Поэма увидела свет в 1911 году в составе большого стихотворного сборника автора “Cor Ardens”. Герой этого произведения Меламп (полное греческое имя Мелампод, в буквальном переводе *черноногий* или *черный ногами*), примечательно упомянутый еще Гомером, в античной мифологической традиции неизменно славился удачными прорицаниями. Меламп описывается у Вяч. Иванова в самом начале своего пророческого пути. Поэт-символист естественным для него образом (все-таки получил полновесное классическое образование) привлекает данные классической филологии и на первых порах почти не привносит от себя ничего нового (98)³²:

Спал черноногий Меламп, возлеянный в черной дубраве
Милою матерью, нимфой, — где Гелиос, влажные дебри
Жгучей стрелой пронизав, осмуглел ему легкие ноги:
Слыл с той поры Черноногим излюбленный Гелием отрок.

Зачин поэмы воспроизводит легенду о происхождении имени Мелампода. Такова вполне бытовая по видимости версия, известная в изложении позднего сколиаста к Третьей идилии Феокрита. Оказывается, мать всего-навсего оставила младенца с неприкрытыми ногами на плящем солнце. Тем самым “наивная” этимологизация подчеркивает, что за Мелампом (Меламподом) изначально закреплялась определенная помета судьбы, некая заданность предназначения: он с младенчества стал двойственным или двусоставным, что выразилось, правда, пока только чисто внешним, сугубо телесным образом. Верх у него бел, а низ черен, — так нашего героя “право знаменовал” (100) сам Гелиос.

Далее в поэме рисуется сюжет, тоже в большинстве деталей следующий вполне традиционному руслу, а именно, он близок к изложению в знаменитой “Мифологической библиотеке”. По Аполлониду, читаем, Меламп “жил в сельской местности, и перед домом у него стояло дерево, под корнем которого находилась змеиная нора. После того как слуги убили змей, он тела их сколотил, сложив для этой цели костер, а змеиных детенышей подобрал и стал их вскармливать. Когда змеи вы-

³² Здесь и далее цифрами в скобках даются ссылки на номера страниц по изданию поэмы “Сон Мелампа” в кн.: Иванов Вячеслав. Cor Ardens. Часть первая. М., 1911, с. 98—105.

росли, они однажды вползли ему во время сна на плечи и стали прочищать ему уши своими языками. Меламп под страхе пробудился, но стал понимать язык летавших вокруг него птиц. Узнавая многое от них, он стал предсказывать людям будущее³³. У Вяч. Иванова эпизод выглядит так. Меламп совершает тот же благородный поступок, похоронив (правда, предав земле, а не сожжением, как свидетельствовал Аполлодор) "змею-старицу" и вскорив ее "юную дочь-медяницу". С благодарностью ему выступают такие же "подхолмные змеи", они тоже (98),

... подвижныя жала

Зыбля и плоския главы к вискам пригибая сонливца,
Уши Мелампу лизали...,

и тот в конце концов проснулся в новом качестве. Как сообщается в конце поэмы, Меламп возвратился в мир земной, став для людей "боговещим" (104).

Однако, принеся некоторую дань филологической учености, Вяч. Иванов существенно расширил масштаб повествования. Читателю становится ясно, что сон Мелампа призван сообщать нечто более значительное — а именно, весьма конструктивные или же, во всяком случае, подробные сведения о мироздании, о структуре универсума. Сквозь "шил тайновзвучный и шепот" Меламп узнает, что он, оказывается, имел дело не просто со змеями (98):

Вечность ты скоронил, о Меламп, и вечность взлелеял.

Не прерывая сна и потому с некоторым трудом ("темным усилием") Меламп возражает вестницам, вполне успешно тем самым сохраняя еще логику бодрствования (99):

... как вечность я мог скоронить и взлелеять?

Может ли вечность родиться? И сгинуть вечность не может.

Снова "он слышит, он чует" змеиный ответ. Содержащийся в нем идеальный посыл, как мы в дальнейшем выясняем, является кардинальным и решающим (99), —

не едина вся вечность,

однако поначалу змеи нашептывают "сонливцу" только рассказ о загадочных морских просторах, в которых обитают души, "вольным дельфином" ныряющие:

Движутся в море глубоком моря, те — к зарям, те — к закатам;

Поверх волны стремятся на полдень, ниже — на полночь:

Разно-текущих потоков немало в темной пучине,

И в океане пурпурном подводные катятся реки.

³³ Аполлодор / Пер. В.Г. Боруховича // Мифологическая библиотека. М., 1993, с. 16.

Меламп заинтересован, он просит разъяснений и даже полного посвящения в тайну, и змеи соглашаются. Они берут его, точнее, "вещую душу" Мелампа и погружают ее в "бездны бездонные" Змеиной Нивы, где рассказ о мироздании продолжается и обретает подробности уже в "пении", "звоне" и "шорохах смутных" этой Нивы.

Так сияющий Меламп узнает, что "не единая" вечность составлена из Вечных Причин и Вечных Целей. Их являются, с одной стороны, "Змеи-Причины", представляющие начало женское, видимое, земное и, с другой стороны, "Змии Целей", т.е. начало мужское, невидимое, небесное³⁴. Они взаимосвязаны, их "обручила судьба" (100).

Далее рассказ возвращается к образу "моря в море", только с тем отличием, что эти "разно-текущие потоки" получают еще и понятийную спецификацию, нам уже известную (100):

Так из грядущаго Цели текут навстречу Причинам,
Дщерям умерших Причин, и Антирои Ройю встречают.

К уточнению понятий мы и перейдем. В своем прозаическом комментарии к поэме (очень немногие разделы "Cor Ardens", отметим, получили еще таковой) Вяч. Иванов разъясняет, что Ройя, собственно поток по-гречески и Антирои³⁵, собственно противотечение (мы бы еще добавили — антипоток или, лучше, противоток) суть два "технических термина" в его метафизической концепции причинности (105). Ройя — это поток причинности, воспринимаемый нами "во временной последовательности движения из прошлого в будущее", а Антирои — "из будущего в прошедшее". Еще одно важное разъяснение автор делает относительно увязки Антирои с Целями — "вопреки тексту поэмы", он принимает эту увязку "лишь условно" и советует рассматривать Антирои "просто, как встречную причинность" (105). Другими словами, автор не хочет напрямую связывать свои *termini technici* с известным разделением причин на формальные и телеологические, восходящим к Аристотелю. Не будем такую связь устанавливать и мы.

Итак, художник нарисовал два "разно-текущих" или встречено движущихся потока причинности и, соответственно, не один, а два противоположно направленных потока времени. Образ двух встречно направленных "стрел времени", который дал нам "Сон Мелампа", требует особого внимания. Дело в том, что такой парно-встречной модели времени

³⁴ Ради краткости приводим спецификацию качеств двух вселенских начал, опуская соответствующие подтверждающие цитаты из поэмы.

³⁵ Отметим, что в первом издании поэмы это слово воспроизводилось ближе к греческому оригиналу, т.е. с двумя "р" — Антирои. В недавнем брюссельском издании в тексте поэмы введено одно "р", однако в авторском комментарии оставлено два "р" (Иванов Вячеслав. Собрание сочинений. Т. 2. Брюссель, 1974, с. 294, 300).

— в отличие от модели линейной и модели циклической, — до сих пор еще не нашлось места в списках основных концептов культуры³⁶.

Впрочем, следует подчеркнуть, что в нашем изложении сюжет и, главное, содержание “Сна Мелампа” далеко еще не исчерпаны. Читатель, имеющий вкус к метафизическому, также с интересом обнаружит тут мотив зеркальных отражений, чрезвычайно важный для поэзии Серебряного века³⁷. Еще один мотив является сквозным для большого периода творческой жизни самого Вяч. Иванова — такова символическая или, точнее, мифо-символическая передаваемая тема падшего, временно разъятого мира (Дионис растерзанный). Ясно, что все эти темы, включая отмеченный выше мотив двух потоков времени, в поэме тесно переплетены, друг друга окликают, полагают, требуют. Потому наше вычленение из “Сна Мелампа” только одного представления о Ройе и Антиройе является необходимым, но только лишь первым шагом к более широкому анализу космологической символики поэмы. А в рамках нашего повествования этого вычленения и вполне достаточно, чтобы вооружиться интересным примером того, как мифологическое и сакральное, отразившись художественным образом, может бросать неожиданные рефлексы на науку и даже на ее, науки, новаторские направления.

О последних вкратце скажем. Идея о встречно текущих потоках времени получила ясное выражение к середине XX века в рамках квантовой физики. Р. Фейнман, создатель квантовой электродинамики, ввел специальные “диаграммы” для описания позитрона (античастицы, родственной электрону) как того же электрона, который движется из будущего в прошлое (вспять во времени) и тем отличается от “обычного” электрона³⁸. Переводя утверждение Фейнмана на язык Вяч. Иванова, можно сказать, что в потоке Ройи пребывают частицы, в потоке Антиройи — античастицы. Идея двух “стрел времени” с некоторых пор получила дальнейшее развитие в общей теории поля, разрабатываемой, например, в исследованиях Г.В. Рязанова³⁹. Уже есть попытки использо-

³⁶ Чтобы убедиться в этом, достаточно взять известный отечественный словарь концептов и обследовать перечни возможных представлений о времени: Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры: Опыт исследования. М., 1997, с. 123—125, 184—188.

³⁷ Данная тема с принципиальных позиций разрабатывается в исследованиях А.Н. Паршина, см. его работы: “Дополнительность и симметрия” (Паршин А.Н. Путь. Математика и другие миры. М., 2002, с.139—170) и “Лестница отражений (от гносеологии к антропологии)” (в печати).

³⁸ Фейнман Р. Квантовая электродинамика. М., 1964, с. 90—92.

³⁹ См.: Рязанов Г.В. Путь к новым смыслам. М., 1993. Первая работа автора по затронутой теме (“Квантово-механическая вероятность как сумма по путям”) появилась еще в 1958 г.

вать “диаграммы Фейнмана” — первоначально они, не различая прошлое и будущее или, точнее, меняя их местами, позволяли описывать сложные процессы рассеяния и рождения элементарных частиц в микромире, — для более крупных масштабов, а именно для представления событий в макромире⁴⁰. Одной-единственной “стрелы времени” физикам, похоже, действительно уже недостаточно.

Но вернемся к “Сну Мелампа”. Разумеется, мы не можем с уверенностью заявлять, что Вяч. Иванов каким-то образом получал “вести из будущего” (допускать мы это, впрочем, можем) и потому проводил о грядущих новациях в области физики. Нам, следовательно, остается указать традиции и контексты, внутри которых он действовал и как творец и, одновременно, как транслятор определенных мифологических систем.

Надо сказать, что эта задача весьма сложна и громоздка, если иметь в виду такую известную особенность творческого метода русских символовистов, как отмеченное за ними “александрийство” (термин Ф. Ницше). Великое множество эпох, стилей, художественных приемов смешалось и в каком-то смысле подытожилось в символизме В. Брюсова, А. Белого, Вяч. Иванова. Потому для аналитического описания “очень разветвленной мифопоэтической космологии” русского символизма не обойтись без составления словарей (тезаурусов) поэтических мотивов и образов, имеющих разветвленную же перекрестную структуру. Между прочим, здесь необходимо учитывать, что едва ли не все символисты “не только отличались исключительными познаниями в мифологии и герметике, но и были хорошо знакомы с (естественно-)научной картиной мира своего времени” и сами-то выступали в облике “рационально-иррационального двойственного существа”, — так утверждает Аге А. Ханцен-Лёве, автор первого словаря такого рода под названием “Русский символизм”⁴¹. Как Меламп, они, кажется, тоже были “двусоставны” или “черноноги”.

На материалах словаря (с цитатами из Бальмонта, Городецкого, Сологуба и др., тут представлен не только Вяч. Иванов) можно проследить все принципиальные черты извлеченного нами из “Сна Мелампа” эпизода. Здесь упоминаются: основные космологические функции мировой змеи начиная с Древнего Египта и кончая славянской мифологией; более частный мотив уробороса, т.е. мировой змеи, кусающей (или глотаю-

⁴⁰ Качественное описание такой возможности см. в работе: Буданов Владимир. Когнитивная психология или когнитивная физика. О величине и тщетности языка событий // Событие и смысл (синергетический опыт языка). М., 1999, с. 49—59.

⁴¹ Ханцен-Лёве Аге А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003, с. 5, 18.

щей) себя за хвост, что “символизирует архетип вечного возвращения”, вечного “становления и исчезновения”; мотив сочетания мужской и женской стихий как рождения мира в браке двух змей, земной и небесной⁴². Специально комментируя “Сон Мелампа”, автор словаря усматривает некоторого рода генезис от одной змеи к двум, — “этот символ змеи Иванов расщепляет и поднимает до воплощения противоречия, которое имманентно всему творению”⁴³, — и тем самым образ “пары змей” помещается в контекст философской мысли. Прежде всего, это учение Гераклита о мировом становлении (“всё течет”), образованном из противоположностей (“война — отец всех вещей”)⁴⁴. В одной из своих образных модификаций, напоминает Ханзен-Лёве, гераклитово становление и приобретает вид “энантиодромии”, т.е. встречного течения потока и противотока⁴⁵. Соответствующее (далеко не самое известное, между прочим) высказывание Гераклита и связанный с ним поздний комментарий имеют прямое отношение к интересующему нас образу двух “временных потоков” (“стрел времени”). Поэтому приведем нужный фрагмент, пользуясь единственным дошедшим до нас источником. Это — фр. 88 по Г. Дильсу, он извлечен из “Утешения к Аполлонию” Псевдо-Платона: “Разве есть хоть одно мгновение, когда бы в нас самих не присутствовала смерть? Как говорит Гераклит: “Одно и то же в нас — живое и мертвое, бодрствующее и спящее, молодое и старое, ибо эти [противоположности], переменившись, суть те, а те, вновь переменившись, суть эти”... и эта река рождения будет непрерывно течь и никогда не остановится, равно как и текущая ей навстречу река уничтожения...”⁴⁶.

Не ставя здесь задачу сколько-нибудь подробно и полно проследить в истории культуры судьбу намеченного образа встречных потоков времени, мы укажем только несколько примеров и фактов. Они говорят об одном: сей образ приготовлялся и осваивался не только давно, но и последовательно, а Гераклит и Вяч. Иванов не были единоки.

Начать можно с данных этимологии индоевропейских языков. Рядом исследователей отмечено, что некоторые слова со значением “время” явно соотносились у индоевропейцев со значением “сторона, направление” и даже напрямую — с пространственными ориентациями

⁴² Там же, с. 78—81, 122—124.

⁴³ Там же, с. 81.

⁴⁴ Там же, с. 124.

⁴⁵ Там же, с. 79.

⁴⁶ Фрагменты ранних греческих философов. Часть 1. От эпических космогоний до возникновения атомистики / Пер. А.В. Лебедева. М., 1989, с. 213—214.

“правый” и “левый”⁴⁷. Далее, античная культура сообщает нам любопытные символы двунаправленного времени в образах двуликих божеств: таков Янус (бог входов и выходов, а также всякого начала); таковы богини Провидения Поствортса (“обращенная к потоку”) и Прорса или Антеверста (“обращенная к прежде”), которые в более древнюю эпоху были, вероятно, лицами одной и той же богини Карды (богини дверей, вернее, “дверных петель”); таков греческий двуглавый пес Орф (Орф или Орф, олицетворял смену года)⁴⁸. Интересно обратиться также к наблюдению за смсной представлений о позиции человека во времени, произошедшей где-то в эпоху классической Греции. Как отмечает Ю.С. Степанов, для древнего грека естественно было считать, что прошлое расположено перед человеком (ибо прошлое мы знаем, оно отчетливо нам дано), а будущее — позади него, как бы за его спиной (ибо оно неведомо нам, мы его не видим). Такая позиция явственно сказывалась на особенностях языковых выражений, передающих темпоральные отношения⁴⁹. Ныне же, как мы привыкли, прошлое размещено у нас за плечами, а лицом мы обращены к будущему. Между прочим, русская культура знает место, где своеобразно законсервировано архаичное представление как раз о двух сосуществующих (или равноправных) направлениях времени. Это место содержится в “Слове о полку Игореве”, а именно в зачине его — знаменитое и загадочное для большинства исследователей “свивая славы оба полы сего времени”, и связаны с этими “оба полы” (двумя половинами, двумя ветвями, двумя потоками) времени два типа людской славы, “передняя” и “задняя”⁵⁰. Наконец, минуя многие эпохи и имена, мы укажем в конце нашего раздела примеров на поразительные “эксперименты” со временем в творчестве русского писателя С.Д. Кржижановского, почти нашего современника. Он призывал “увидеть другое время”, учиться бросать “поздно” в “рано” и “рано” в “поздно”, ходить под “ветром секунд” на косом парусе — навстречу времени⁵¹.

Заключая наши заметки, мы не сможем обойтись без упоминания еще одного имени, которое тесно соединено с именем Вяч. Иванова и в сфере преходяще-биографического, и в сфере вечно-идеиного. Это о.

⁴⁷ Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996, с. 90, 94.

⁴⁸ Степанов Ю.С. Константы... С. 127—128.

⁴⁹ Там же, с. 125—126.

⁵⁰ Слово о полку Игореве. Л., 1990, с. 49, 59 (реконструкция Д.С. Лихачева).

⁵¹ Цитаты из произведений С.Д. Кржижановского приводим по работе: Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995, с. 538.

Павел Флоренский. Они были хорошо знакомы, много общались, ценили друг друга и были, что называется, конгениальны⁵². В исключительно широком творческом наследии о. Павла Флоренского без труда обнаруживаются — будучи существенно углублены, развиты, эксплицированы, — многие мотивы из “Сна Мелампа” (разумеется, мы не можем разбирать здесь вопроса о преемстве и взаимосвязях, это задача специального историко-философского исследования). Идея обратного течения времени во сне рассмотрена, к примеру, в работе Флоренского “Иконостас” (закончена в 1922 г.). Представление о двойственном устройстве мира, о наличии “изнанки” мира и противоположности “хода времени” на разных его сторонах развивалось им в книге “Мнимости в геометрии” (1922) и в цикле “У водоразделов мысли” (составлялся в 1918—1922 гг.). Наконец, памятуя о “Сне Мелампа” и новой модели времени, нельзя не упомянуть работу Флоренского “Пределы гносеологии” (1913). Развиваемая там теория “ряда потенций сознания” позволяет описывать сразу оба направления во времени — из прошлого в будущее и, попутно, из будущего в прошлое⁵³.

Когда в 1915 г. Вяч. Иванов закончил сочинение своей, может быть, самой эзотеричной и метафизичной поэмы “Человек”, о. Павел (есть сведения) обещал прокомментировать и разъяснить для читателя это трудное произведение. Замыслу, однако, не суждено было сбыться. Как жаль! В третьей части этой поэмы есть такие вот строки⁵⁴:

Век прористал свой стадий до границы,
И вспять рекой, вскипающей до дна,
К своим верховьям хлынут времена,
О чем кричат пророческие птицы?

И Вяч. Иванов и о. Павел Флоренский, кажется, знали, о чем кричат пророческие птицы.

⁵² Важная переписка Флоренского и Вяч. Иванова 1913—1918 гг., свидетельствующая об этом, сравнительно недавно была опубликована, см.: Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999, с. 93—120.

⁵³ Священник Павел Флоренский. Сочинения в четырех томах. Т. 2. С. 52—60.

⁵⁴ Иванов Вячеслав. Собрание сочинений. Т. 3. Брюссель, 1979, с. 224.

А.С. Алпатова

МИФОЛОГИЧЕСКОЕ КАК КАТЕГОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ АРХАИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Появившись на самых ранних стадиях развития человеческого общества, миф и мифология в целом являются исторически первыми формами духовной культуры. Именно в мифологии человек предлагает и находит объяснение всех процессов, происходящих в окружающем мире. Содержанием мифов становятся космос и мироздание, явления природы и животные, люди и отдельная человеческая жизнь, хозяйственная жизнь людей, их культура и творчество. Освоение мира и передача представлений о нем осуществляются в мифе с помощью символических знаков, но вся культурная информация преподносится в понятной и доступной форме. Этим достигается главная цель мифа — установление гармонии между миром и обществом, природой и человеком.

Данная функция мифа, а также то, что в его основе лежит эмоционально-чувственное начало, сближает миф с музыкой и музыкальным творчеством, отражающими действительность в звуковых художественных образах. Поэтому не случайно, что возникновение музыки как искусства происходит в сфере синкретического по своей природе песенно-музыкально-танцевально-театрализованного действия или обряда, опирающегося именно на мифологические сюжеты. Рождение музыки совершается в истории искусства многократно, с начала его формирования до наших дней, но каждый раз оно связано с обращением к мифо-поэтическим истокам культуры, ее глубинным мифологическим смыслам. Ярким подтверждением этого может служить музыка в ораториях Г.Ф. Генделя, операх К. Монтеверди, К.В. Глюка, Р. Вагнера, Н.А. Римского-Корсакова и произведениях многих других композиторов, созданных на мифологические сюжеты, — она словно возникает из глубин бытия и охватывает весь космос в едином сакральном и мифологическом музыкально-театральном пространстве.

Природе музыки близко и свойство мифа соединять в себе диахронический (повествование о прошлом) и синхронический (соотношение настоящего и будущего) пласти — эта особенность отличает развертывание музыкального текста, всегда фиксирующего “миг между прошлым и будущим” и в то же время содержащего информацию обо всех временных состояниях в сжатом, снятом виде.

Миф опирается на анимистические представления и культуры, на анимизм как систему верований в силы и явления природы, одушевление

всех ее объектов. В нем стираются границы между реальным и потусторонними мирами — все силы и явления, духи и люди действуют в мифе в едином сакральном пространстве. Это также как нельзя более близко музыке, которая способна объединять миры, проникать вещи и предметы и “переводить” смысловые ряды с их языка на человеческий — язык чувств и эмоций. Когда хаос превращается в мифе в космос, это превращение всегда намеренно антропоморфно — так же антропоморфно это превращение и в музыке, столь же очеловечено и проявление музыки и музыкального в культуре. В архаических музыкальных традициях и голос, и инструмент так или иначе связаны с человеком, и только с человеком — с моделированием его образа и облика, биологического и психического устройства. Подобно тому, как мистический характер мифологии определяется верой в сверхъестественное, в музыке мистическое подкрепляется самой ее природой, сущность которой — ощущаемое лишь слухом, не видимое, не осязаемое, но приводящее к возникновению всей полноты чувств и ощущений (т.е. полноты бытия) звучание. И в мифологии, и в музыке это проявляется в свойстве установления гармонии, равновесия между природой и человеком, между далеким, таинственным, неизведанным и близким, понятным, очеловеченным.

Отделение мифа от обрядовой стороны жизни ознаменовано его переходом в сферу словесности, эпоса, литературного творчества — на этом этапе музыка также осознается как нечто независимое, самоценное, представляется не частью неразделимого, единого, синкретического целого, а видом искусства, проявлением мастерства. Но и до настоящего времени мифология остается основой архаического мышления, а значит, непосредственно проявляется и в дошедшей до нас архаической музыке — в музыкальных традициях племен Тропической Африки, индейцев Северной, Центральной и Южной Америки,aborигенов Австралии и Океании, малых народов Северной, Восточной и Южной Азии и др. Опосредованно она выражает свою специфику и в традиционной музыке народов мира, находящихся на более высоких уровнях развития хозяйственной и культурной деятельности. С переходом мифологии с переднего края истории культуры в область искусства и литературы, в глубину общечеловеческого сознания и бессознательного ее типичные черты, особенности надолго еще остаются и в музыке как искусстве. Они проявляют себя в виде структуры мышления, языковой базы, смысловой кальки в различных музыкальных стилях и направлениях. В качестве примера можно привести музыку европейского Возрождения, барокко и романтизма, традиционную музыку в современных Индии и Китае, композиторскую музыку в США и странах Латинской Америки.

В связи со сказанным можно утверждать, что рассмотрение мифологического как категории исследования архаической музыки (а шире — и музыки в целом) способствует более глубокому и адекватному пониманию ее специфики и основных закономерностей. Подход к музыке с позиций мифологического мышления показывает процесс становления музыкального мышления, а также основные причины возникновения тех или иных видов музыки и музыкального инструментария в мировой культуре. Музыка выражает на уровнях абстракции (ум, логика) и конкретики (психика, эмоции) то, что происходит в жизни человека и общества на каждом этапе их развития. Однако не всегда еще оказывается возможной расшифровка закодированной в ней информации об этих процессах. И дело не только в отсутствии письменных нотных памятников и описаний музыкальной практики далеких времен, сколько в отсутствии или неразвитости адекватной материала методологии. Необходимо подчеркнуть, что мифология предоставляет обширные материалы для исследователей, а знания о закономерностях развития мышления, речи, языка могут в значительной мере дополнить недостающие звенья. Найти же ключи к их анализу — дело непростое, требующее кропотливой работы многих специалистов.

Соотношение мифологического и музыкального начал уходят корнями в доисторическую глубину. “Историю доисторического” в музыкальном искусстве — историю ранних типов музыкального мышления, этапы зарождения собственно музыки, происхождения музыкального искусства, т.е. то, что невозможно полностью восстановить по вполне понятным причинам с помощью практически отсутствующих письменных документов или малочисленных археологических памятников, — можно представить в большей степени как отражение становления мифологического мышления. Более того, так как “доисторическое” время еще с большим трудом поддается разделению на какие-либо исторические периоды, а древность, напротив, перенасыщена многочисленными видами исторических периодизаций (в каждой цивилизации или культуре — свои), условно в развитии архаического музыкального мышления можно было бы выделить основные периоды, соотносимые с мифологическими. Среди них отметим следующие:

- период освоения естественной акустической среды, формирования ранних форм звуковых представлений и использования в обрядах наделенных сакральным значением звука и звучания — приходится на время архаической мифологии и соответствует эпохам появления и развития первых человеческих обществ (со временем появления “*homo sapiens*” — культуры палеолита и мезолита, приблизительно 40—8 тыс. лет до н.э.);

- период применения в обрядовых целях пения и игры на музыкальных инструментах — совпадает со временем развитой мифологической картины мира и связан с объединением общин в племена и родоплеменные общества и оформлением календарных и семейно-бытовых обрядов (культуры неолита и бронзового века — около 8—2 тыс. лет до н.э.);

- период оформления государственной ритуальной музыки — наступает с возникновением и закреплением в религии и культуре пантеона мифологических божеств в эпохи ранних типов государственных образований и древних цивилизаций (бронзовый и железный век — 2—1 тысячелетия до н.э.);

- период формирования музыкального искусства во всем разнообразии его видов и жанров — связан с постмифологическим временем и эпохами развитых государственных образований и древних цивилизаций, когда появляются эпические памятники на мифологические сюжеты (1 тысячелетие до н.э. — 1 тысячелетие н.э.).

Рассмотрим наиболее яркие типы соотношения между мифологией и музыкой, характеризующие развитие культуры в данные периоды. В первую очередь они проявляются в сфере представлений о роли звука (звуковой вибрации) в образовании, создании, сотворении, формировании и развитии мира (космология, космогония). Классическое выражение мифологема о сотворении мира из звука получает в древней и средневековой индийской философии, но корни подобных представлений можно найти на самых ранних стадиях развития мифологии у разных народов. Это свидетельствует о важнейшем этапе восприятия звуков и звучаний окружающего мира, об осознании их значения и их осмысливании, об освоении и включении в обиход — прежде всего в обрядовую и ритуальную практику в культурах тех или иных божеств.

Так, на это указывают содержащиеся в мифах многочисленные сведения о божествах стихий, сил, явлений и элементов природы (например, таких, как гром, гроза, дождь, ветер, мороз, землетрясение, вулкан и др.), участвующих в сотворении мира и проявляющихся с помощью звука. Так, культ бога грозы и дождя, выражающего себя в виде раскатов грома, распространен в славянской (Перун) и балтийской (Перкунас) мифологии. В армянской мифологии среди почитаемых явлений природы выделяется гремящая, ревущая грозовая буря; там же гроза с багряными тучами сравнивается с рождением в мухах, а гром — с криком женщины при родах, происходящих между небом и землей⁵⁵. В абхаз-

ской мифологии появление исполина-людоеда Адау сопровождается ураганом, раскатами грома и молний, а бог грома и молний Афы представляется как великан, с шумом и грохотом посылающий огненные стрелы в дьявола Аджныща. Подобные представления есть и в мифологии народов Ближнего и Среднего Востока и Средней Азии. Так, доисламское божество у туркмен Буркут-баба ("хозяин" дождя) погоняет облака плетьью, отчего происходят гром и молния. Представления о дувах, погоняющих облака плетьью, есть и у других тюркоязычных народов — например, это духи Маккай и Макул у казахов, но мифы о них не сохранились. Поверье в существование женского пола, производящее гром и молнию распространено у узбеков (Момо-Кульдурок, Момо-Гульдурак) и туркмен (Гарры-Мама), а в бурятской мифологии божество грома и молний Сахилгата Будал-тенгри ("молнии испускающий тенгри") защищает людей от злых духов огненными стрелами⁵⁶. В мифологии вьетов и мюнгов (Вьетнам) от древнего божества грома рождается великан-богатырь Зяунг, побеждающий всех врагов (его кульп прослеживается с 11 в. и сохраняется в обрядовой практике и песенном фольклоре в Северном Вьетнаме). В мифах славян божество Мороз (Морозко) представляется в виде старичка, бегающего по полям и стуком (т.е. звуком) посоха вызывающего сильные, трескучие морозы⁵⁷.

Для понимания особой роли звука и музыки в архаической культуре необходимо обратиться к характерным мифам о появлении, рождении или спасении (от потопа и т.п.) первых людей с помощью звука, музыки и музыкальных инструментов. У бурят сохранился миф о Буха-нойон-бабас ("быке господине батюшке") — тотемном первопредке булагутов и эхиритов. В быка Буха-нойон-бабай превратился Бохо Муя, сын западного божества-тенгри (Заян Сахан-тенгри), когда поссорился с превратившимся в пестрого быка Тарлан Эрен-буха сыном восточного тенгри (Хамхир Богдо-тенгри) Бохо Тели. Они стали гоняться друг за другом вокруг Байкала, топтать землю. От взгляда или мычания (т.е. звучания голоса) Буха-нойон-бабая забеременела прогнавшая быков дочь бурятского князя Тайджи-хана, и родила мальчика (вариант: двух мальчиков) — прародителя булагутов.

В мифологии народов Юго-Восточной Азии распространен миф о спасении людей (брата и сестры или мужа и жены) от потопа в бронзовом барабане.

55 Персонификацией грозовой бури и смерча в мифах армян являются вишапы, против которых борется бог грозы и молний Вахагн; после принятия христианства в качестве

56 Есть также тенгри всех ветров, различных видов дождей, засухи, летнего зноя и т.п.

57 Здесь и далее см. Мифы народов мира: В 2-х т. М., 1991, 1992.

В мифах о демиургах, трикстерах, первопредках и культурных героях звук, музыка и музыкальные инструменты представлены как их сакральные атрибуты — это указывает на осознание их магической сущности в культуре. В скандинавской мифологии одна из подчиненных Одину воинственных дев — валькирий — по имени Хлёкк (“шум битвы”) воплощает шум битвы и отвечает за него. В мифологии и обрядах инициации австралийских племен юин звучание священного инструмента (в этой роли выступает гуделка чулинга) передает голос духа Дарамулуна, превращающего мальчиков в мужчин. В кетской мифологии великан Сюокся с помощью игры на музыкальном инструменте помешал первому человеку правремени и первому шаману Альбэ откошать чум богини зла Хоседэм, которую тот преследовал, и, прорубив своим гигантским мечом скалы, образовал реку Енисей. В индуистской мифологии Кришна появляется в виде пастуха, играющего на флейте или свирели. В античном искусстве богини поэзии, наук и искусств — музы — изображаются с флейтой (муза лирической песни Эвтерпа) и лирой (муза лирической поэзии Эрато и муза танца Терпсихора). С лирой или формингой также традиционно изображается певец и музыкант Орфей, а с флейтой — богиня души Психея.

В мифологических системах народов мира музыкальный инструментарий рассматривается также как вместилище (жилище) божеств, духов, тотемов или предков. В такой роли могут выступать чулинги уaborигенов Австралии, погремушки у индейцев Южной Америки, барабаны у народов Тропической Африки, инструменты из камня (литофоны) или металла (гонги) в культурах Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии и др. Согласно австралийской мифологии, те или иные мифические или культурные герои превращаются в музыкальные инструменты — гуделки чулинги, которые становятся одновременно вместилищами их душ и средством связи с ними⁵⁸. Чулинги считаются у австралийцев священными предметами, которые можно использовать только в обрядах и запрещено показывать посторонним. В то же время у каждого взрослого мужчины племени имеется собственная чулинга — хранитель его души (так же, как у других племен и многих народов мира имеются личные песни, “отвечающие” за состояние души). В подобной функции могут выступать и естественные природные объекты — скалы, деревья, камни, которые почитаются как носители душ культурных героев, живших в эпоху правремени или первотворения — “время сновидений”. Их звуковые проявления — шум, гул, звучание — трактуются

⁵⁸ Отмечают, что направление распространения этих инструментов совпадает с направлением заселения австралийского материка.

как голоса данных героев. Один из ярких образцов таких инструментов в этой культуре — щелевые барабаны, находящиеся на побережье океана и улавливающие его “голоса”.

Звук, музыка и музыкальные инструменты представлены в мифологии народов мира и в качестве оберегов против злых духов или оборотней. Так, например, в мифах австралийских племен юленгров предки-мужчины изгоняют песнями женщин-прародительниц, а сестры-прародительницы отгоняют с помощью пения и танцев дождь и змея-радугу. В мифологии народов Европы колокольный звон считается оберегом против вампиров (низших существ, мертвцев, сосущих кровь жертв) и ведьм⁵⁹.

Помимо осознания значения звука, музыки и музыкального инструментария в древних культурах происходит переосмысление роли музыканта. Сказители, певцы, актеры и музыканты становятся в культуре хранителями мифологической традиции наряду с вождями, жрецами, шаманами и колдунами. Среди них — широко известные в мировой культуре греческие мифические певцы и музыканты Орфей и соперник Аполлона и учитель музыки Геракла Лин; индуистские небесные музыканты гандхарвы (мужья небесных танцовщиц апсар); полулегендарные славянские былинные герои Садко и Боян и многие другие. В литовской мифологии в обличье музыкантов появляются колдуны буртинники⁶⁰. В древней балтийской мифологии и, в частности, в мифологии пруссов, выделяется образ вайделотов, чья деятельность была связана со словом, обращенным к богам, с гаданием, предсказанием и благословением⁶¹. Однако в более поздней традиции, использованной романтиками (например, в “Конраде Валленроде” А. Мицкевича), вайделоты выступают уже как певцы, слагатели песен исторического содержания, хранители прусского эпоса. У других балтийских племен — литовцев — существует представление о жреце и актере вайдилсе, жреце вайдилутиссе и жрице вайдилуте, которые были связаны с культом вечного огня, давали советы вождям, участвовали в войнах, лечили людей, а также воспевали во-

⁵⁹ В средневековой Германии накануне времени щабаша ведьм (Вальпургиева ночь — с 30 апреля на 1 мая) с целью их изгнания звонили в колокола.

⁶⁰ Предполагают, что это может быть результатом дегенерации одного из разрядов древних балтийских жрецов-предсказателей, типологически близких древнеримским аугурам или языческим славянским жрецам, которые гадали по “чертам” и “резам”.

⁶¹ Вайделоткой была великанша Погезана, жившая в дубовой роще и танцевавшая когда-то с богами.

инские подвиги и храбрость (т.е. были и певцами) и др⁶². В балтийской мифологии известны также отправители ритуалов и молящиеся певцы малдинники и участники обрядов восхваления умерших (т.е. певцы и актеры) тулисоны и лагашоны, которых называли “лживейшие комедианты” (о них упоминает также Преториус).

С помощью звука проявляют свою природу, качества и сверхъестественные силы зооморфные мифологические персонажи. Один из ярких примеров подобных персонажей — ворон⁶³. Он является центральным персонажем в мифах народов Северной Азии и Северной Америки⁶⁴. Как правило, это первопредок-демиург, культурный герой, могучий шаман в зооморфном и антропоморфном облике; он создает (или достает) свет и небесные светила, сушу и рельеф местности, людей, зверей, воду и рыболовство. Ворон — это также “патриарх” вороньего семейства и тотемный предок; его обычно противопоставляют орлу, лебедю, голубю или зверю. Ворон трактуется как трикстер, он прожорлив и похотлив, устраивает различные трюки; в поздних мифологических системах Европы — это демоническое существо; птица, приносящая несчастье, неурожай, войну и гибель. В армянском эпосе “Сасна Цер” (“Давид Сасунский”) ворона (аграв), напротив, выступает вестником, посланником богов⁶⁵.

Связь ворона с музыкой не случайна. В исследовании Н. Кертис “Индийская книга”⁶⁶ приводится рассказ о вожде Вакиаше и первом тотемном столбе, рассказанный индейцем племени квакиутль Клалишем (Чарльзом Джеймсом Ноувеллом). В данном рассказе повествуется о

⁶² Этим объясняется обозначение одним словом жреца и актера: вайдила — это жрец, помощник криве и его посланец, созывающий народ на собрание и объявляющий волю криве.

⁶³ Е.М. Мелетинский отмечает, что ворон характеризуется глубокой мифологической семантикой, связью с разными элементами мироздания — подземным миром, землей, водой, небом и солнцем. Его отличительными чертами являются резкий крик и черный цвет. В романо-германских, кельтских, палеосибирских, венгерском и ацтекском языках в качестве названия птицы выступает звукоподражание его крику, в балто-славянском, арабском, и китайском языках название дано по окраске. Ворон хтоничен и демоничен: это труппа птица со зловещим криком; он также — посредник между летом и зимой (не улетает), сухим и влажным (его крик отличает характеристика “сухость” голоса), мудростью и глупостью (вороны умеют подражать человеческой речи), долголетие ворона связано с его мудростью (“мудрый шаман”), а также мужским и женским началом.

⁶⁴ Прежде всего у палеоазиатов чукотско-камчатской группы — чукчей, коряков, ительменов; у северо-западных индейцев — тлинкитов, хайда, чимшиан, квакиутль; у северных атапасков и эскимосов.

⁶⁵ См. Мифы народов мира, т. 1, с. 245—247.

⁶⁶ См. Curtis N. Indian book. Songs and legends of the American Indians. N.Y., 1968, p. 299—302.

получении вождем Вакиашем личных танцев с песнями, что очень показательно для племенных музыкальных традиций. Важная роль в нем отводится ворону, переносящему вождя в мир духов и затем снова возвращающему его обратно. Приведем ниже данный рассказ полностью⁶⁷.

“Один из вождей племени был назван именем Вакиаш в честь реки, протекавшей рядом с селением, так как был щедр на подарки, как и река щедра на рыбу. Одно печалило его: у него не было собственного танца, как у других вождей. И тогда он решил отправиться за танцем в горы. В горах он уснул и вдруг почувствовал, что на его груди сидит лягушка. Он открыл глаза, и лягушка сказала ему: “Вакиаш! Лежи спокойно и не двигайся, так как ты находишься на спине ворона. Сейчас он облетит с тобой весь мир, чтобы ты увидел и взял с собой то, что ты хочешь”.

Как сказала лягушка, так и вышло. Вакиаш летел на вороне 4 дня и вдруг увидел внизу дом, рядом с которым находился тотемный столб. Из дома доносилось пение. Лягушка, которая сидела на его груди, прочитала его мысли и попросила ворона спуститься, а Вакиашу сказала, чтобы он спрятался за дверью дома. В доме находились животные во главе со своим вождем — бобром. Они хотели начать танцевать, но не смогли ни двигаться, ни петь — и все поняли, что рядом кто-то находится. Тогда вождь предложил выбрать из них самого быстрого — того, кто сможет подобно искрам огня обежать вокруг дома и посмотреть, нет ли там кого-нибудь. Мыши предложила сделать это, сняла с себя мышиную кожу и превратилась в женщину. Остальные тоже сняли свои шкуры и превратились в людей, чтобы начать танцевать.

Как только мышь в облике женщины вышла, ее схватил стоявший за дверью Вакиаш. “Постой здесь, моя подруга, пока я возьму то, что мне нужно”, — сказал он, протягивая мыши кусочек жира горной козы. Проглотив его, та сразу сделала доброжелательной к человеку и расспросила, с какой целью он здесь. Вакиаш рассказал, что ему нужны танец, дом и тотемный столб, и тогда она попросила его подождать, вернувшись к своим и сказала им, что она никого не обнаружила. Все опять попытались начать танец, и опять у них ничего не вышло, и так происходило трижды. После третьей попытки мышь вышла к Вакиашу и преложила ему войти.

Всем животным стало очень стыдно, что человек увидел их в облике людей, и они опустили головы. Мыши, прочитав мысли Вакиаша, рассказала им о нем и о его желаниях. Тогда вождь-бобер попросил Вакиаша выбрать себе танец из тех, которые они научнут танцевать. Все подняли головы и стали петь и танцевать разные танцы. Вакиашу особенно

⁶⁷ Перевод автора данной статьи.

понравились два танца — в масках говорящего разными голосами Эхо и бегающего вокруг дома с криками Маленького человека. Животные научили Вакиаша танцевать эти и другие танцы, а вождь связал маски, дом и тотемный шест, положил их в головной убор и вручил Вакиашу. Он сказал, что тотемный столб называется “Калакуюиш”, так как он такой высокий, что поддерживает небо.

Прилетев с лягушкой на вороне обратно на то же место в горах, Вакиаш проснулся и никого не увидел. Когда он пришел домой, была ночь. Он вытащил все вещи из головного убора — они стали издавать разные звуки, петь и танцевать. Обитатели деревни проснулись от шума и вышли на улицу посмотреть, что случилось. Оказалось, что Вакиаш отсутствовал в деревне не четыре дня, а четыре года. Он пригласил их в дом, который принес, и научил их танцевать танцы с масками (маска Эхо при этом говорила разными голосами, так как в нее вставляли разного размера “рты”⁶⁸). Другим вождям стало стыдно, так как теперь у Вакиаша был лучший танец. Как только всем удалось повторить танцы, дом и все вещи исчезли (они вернулись к своим животным). Вакиаш изготовил из дерева такие же маски, дом и тотемный столб, который скрипит оттого, что поддерживает такое тяжелое небо и облака. Он назвал его “Калакуюиш” и взял также это имя себе. Теперь в честь Вакиаша Калакуюиша индейцы поют песню Тотемного столба, а деревянная погремушка Клавулача, использующаяся в танце индейцев, изображает Вакиаша с лягушкой, летящих над миром на вороне”⁶⁹.

Из других зооморфных персонажей в мифологии разных народов мира можно выделить священного быка и корову, медведя и волка, петуха и кукушку, которые также трактуются как посредники между мирами. Так, петух у славян способен отгонять духов тьмы и вызывать солнце. В армянской мифологии петух (акаха) — это вещая птица, глашатай утреннего света, он воскрешает людей от временной смерти — сна, отгоняет духов болезни. Кукушка в славянской мифологии связана с потусторонними силами, смертью, душами умерших людей (в т.ч. детей).

В мифологии широко распространены мифы об антропоморфных духах, общение с которыми происходит с помощью звука, музыки, пения, игры на музыкальных инструментах — они выступают, например, в роли покровителей охотников (лещий и т.п.) или покровителей рода и семьи (домовой и т.п.). Так, например, в египетской мифологии божест-

вом, охраняющим человека от бедствий, изгоняющим злых духов, покровительствующим семье и помогающим при родах, является Бэс. Он изображался в виде кривоногого человека-карлика с широким уродливым бородатым лицом, искаженным гримасой, в большой тиаре из перьев или листьев на голове, иногда — с ножом в руке (Бэс-Аха — “Бэс-воин”) или танцующим с музыкальным инструментом типа бубна (Бэс-Хит, Бэс-Хат — “танцующий Бэс”, бог веселья; нож или бубен должны были устрашать врагов)⁷⁰. Подобное божество в удмуртской мифологии — воршуд, шуд или вордись, культ которого связан с культом предков⁷¹.

В мифологии выделяют также покровителей ремесленников, в том числе музыкантов. Один из ярких примеров таких персонажей — странствующий музыкант Лань Цай-хэ, один из “Восьми бессмертных” в китайской даосской мифологии⁷². Б.Л. Рифтин показывает, что в “Продолжении житий бессмертных” Шэнь Фэнь (Х в.) он описывается как юродивый, который бродит по городским базарам, распевая множество песен и прося на пропитание; в его руках — бамбуковые дощечки пайбань (кастаньеты) и флейта. Однажды, когда он пел и плясал около озера Хаолян и пил вино в винной лавке, в облаках показался журавль и послышались звуки тростниковой флейты — он поднялся на облако, бросив вниз свой сапог, платье, пояс и кастаньеты, и исчез. В средневековых текстах он также отшельник Х в. Сюй Цзянь⁷³ или сановник Чэн Тао. В поздних сюжетах его кастаньеты переходят к Цао Го-цю, флейта — к Хань Сян-цы, а он становится покровителем садоводства (в фольклоре — это фея цветов) и изображается с корзиной хризантем в руках⁷⁴.

Еще один подобный культурный герой — покровитель певцов и музыкантов Ашыкайдын у туркмен и узбеков хорезмского оазиса. Он на-

⁶⁸ Защитные амулеты с его изображением находят в археологических раскопках в Передней Азии, на побережье Средиземного и Эгейского морей, в Северном Причерноморье, в Средней Азии, на Урале, в Сибири.

⁶⁹ Его просили о покровительстве во всех предприятиях и во время болезни; в молитвах его могли призывать вместе с предками. Считают, что местом его обитания является молельня (куала), где его изображение (идол) хранится в специальном коробе; при переделе в новый дом изображение перевозили из старой куалы в новую, при этом пересезд сопровождался свадебными обрядами и песнями.

⁷⁰ Представления о “Восьми бессмертных” сложились в начале н.э., но утвердились только к XI—XII вв., сказания о них разрабатывались в юаньской драме XIII—XIV вв. и пьесах минского времени XIV—XVII вв., а также в более поздней местной драме.

⁷¹ Или Лань Цай-хэ — сценическое имя актера Сюй Цзяня в юаньской драме “Ханьский Чжули уводит Лань Цай-хэ от мира”.

⁷² Лань — это также корзина, хризантемы и ветви бамбука — т.е. символ бессмертия См. Мифы народов мира, т.1, с. 247—252.

⁶⁸ По-видимому специальные мундштуки (А.А.).

⁶⁹ Экземпляр подобной погремушки индейцев хайда хранится в Музее американских индейцев в Нью-Йорке (материалы экспедиций 1850—1875 гг.).

деляет человека шаманским даром (существуют мифы о первом шамане и певце Коркуте), но может и лишить рассудка. Для обретения дара музыканта надо совершить паломничество к могиле Ашыкайдына и пройти там ночь, играя на дутаре и распевая песни. Ашыкайдын должен явиться к паломнику и благословить его на занятие музыкой и пением. В народной поэме "Неджеб Оглан" он благословляет своего ученика, певца и музыканта, и дарит ему чудесный дутар. В эпосе о Героглы (Кероглы) он помогает другу Героглы сыну кузнеца Керему жениться на богатырше Харман-Дяли, победившей всех женихов (в т.ч. и Героглы и Керема) в музыкальном и песенном состязании.

Таким образом, обращаясь к мифологическим сюжетам, можно представить достаточно полную звуковую и музыкальную картину мира первобытного и древнего человека. В этом богатом и насыщенном событиями пространстве обращают на себя внимание осознание вселенской роли звука и звучания, космического значения музыки, а также небесное, земное и человеческое измерения музыкального инструментария и музыкантов. Все это указывает на сложность и многообразие представлений о музыке в ранние периоды формирования человеческой культуры и на правомерность современного подхода к данной проблеме с точки зрения категории мифологического.

В.И. Лисовой

КОСМОС, МИФ И ОБРЯД ИНДЕЙЦЕВ МАЙЯ В СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С. РЕВУЭЛЬТАСА

Сильвестро Ревуэльтас был одним из первых среди мексиканских композиторов XX в., обратившихся в своих сочинениях к образам древней индейской культуры, ее мифологии и обрядовой практике⁷⁵. Из многих его произведений на эту тему выделяются симфонические пьесы

⁷⁵ Основными источниками знаний о музыкальной культуре индейцев для С. Ревуэльтаса были такие средневековые индейские письменные музыкально-поэтические документы как сборник "Мексиканские песни" (1582 г.), а также история индейцев майя-киче "Пополь Вух", созданная ими самими, и различные издания испанских хроник XVI—XVII вв. ("История Новой Испании" Б. де Саагуна, "Сообщение о делах на Юкатане" Д. де Ланды, "Записки солдата" Б. Диаса дель Кастильо и др.). В них подробно описывались индейские мифы и обряды (в том числе и музыкальный инструментарий, участвовавший в их оформлении) и содержались зарисовки.

"Сенсемайя" и "Ночь майя". Мифологические представления индейцев сыграли здесь особую роль: как отдельные мифы (их сюжеты), так и мифологизм традиционного индейского мышления в целом лег в основу концепций данных симфонических произведений композитора. На примере этих сочинений можно проследить преломление в современном композиторском творчестве особенностей традиционного мышления центральноамериканских индейцев в целом.

Заслуживает внимания почтительное отношение С. Ревуэльтаса к индейским музыкальным традициям — оно отразилось как в использовании в симфоническом оркестре отдельных традиционных индейских инструментов и ансамблей из них, так и в подражании традиционным звучаниям с помощью инструментов симфонического оркестра. В оркестровой пьесе "Сенсемайя" С. Ревуэльтаса используются два традиционных индейских инструмента — скребок (цифры партии [далее — ц.] 8—13 и др.) и малый индейский барабан (ц. 11—15), а звучности других индейских ударных инструментов — барабанов тепонацтли и уэутль⁷⁶.

⁷⁶ Тепонацтли — горизонтальный барабан с двумя язычками, вырезанными вдоль продольной оси цилиндрического корпуса, по которым били палочками с каучуковыми наконечниками. В средневековых цивилизациях ацтеков и майя он почитался как божество: на деревянном корпусе тепонацтли часто изображали божество ветра и покровителя науки и культуры Кецалькоатля. Хотя на тепонацтли можно было исполнить только два взятые последовательно или одновременно звука (как правило, язычки тепонацтли были настроены в большую или малую терцию), но когда тепонацтли соединялись в ансамбль, то интервал, зависящий от длины и толщины язычков, менялся от одного инструмента к другому (приблизительно от большой секунды, через малую терцию до чистой кварты соответственно числу язычков инструмента), и его звучание создавало эффект звучания колокольчиков — образ летящего ветра. Ацтекскими учеными (тламатиниме) и музыкантами-исполнителями (тепонацо) звуку инструмента придавалась способность воздействия на струны человеческой души, а не на телесную оболочку, которая находилась как бы во власти звучностей другого ударного инструмента — мембранофона уэутля, также обожествляемого.

Уэутль почитался как вместилище божества огня — Уэуз. Он представлял собой вертикальный трубчатый барабан, выдолбленный из ствола дерева. При игре он находился на земле или на подставке рядом с идоложертвенником (большой уэутль или тлалпанауэтль), а также мог быть переносимым (уэутль небольших размеров). Верхнее отверстие деревянного цилиндра было обтянуто мемброй из кожи ягуара, края которой подвергались специальной обработке и становились очень твердыми. Таким образом, на уэутле (в центральной части мембранны и у края) можно было исполнять два различных звука, отстоящих друг от друга на интервал, приблизительно равный квинте. Под корпус уэутля подкладывали пучки травы и поджигали их, теплый воздух устремлялся к мембране, способствуя извлечению более глубокого и сильного звука. Из-за недостатка воздуха (в нижней части инструмента делалось небольшое отверстие, через которое выходил дым) трава тлела, дым олицетворял божество огня Уэуз. В музыкальной ткани ритуальных построений звучание одного уэутля (порой напоминающее гул подземного огня) часто усиливалось благодаря соединению его со звуками других уэутлей (в ансамбле

— передаются путем подражания им инструментами симфонического оркестра (тепонацти — ксилофоном — ц. 22—24, 30—31, уэуэтль — басовым барабаном и там-тамами — ц. 1—10 и др.).

Традиционный индейский музыкальный инструментарий (в чистом виде или его имитация) в симфонической музыке С. Ревузльтаса стал одним из главных выразительных средств воплощения звуко-экспрессивного характера индейской культуры. Его внимание привлекла и еще одна сторона выражения индейского духа — мифологическая: в “Сенсемай”⁷⁷ посредством не только введения отдельных инструментальных тембров, но и также развития всей музыкальной ткани отображена картина сотворения мира согласно мифологии центрально-американских индейцев. Идею начального импульса творения, как бы первой вибрации, первозвука (символ, традиционный для мифологии многих народов мира) в пьесе также передает первый звук, который отображен звучанием большого гонга (такты [далее — т.] 1—2)⁷⁸. По мифологическим представлениям майя, мир был сотворен двумя первотворцами — Шпийяком и Шикуне⁷⁹ — в “Сенсемай” они изображаются двумя темами — у тубы (ц. 2—4) и у валторны (ц. 4, т. 2—4). Поначалу ими были сотворены 4 стихии: воздух (в сочинении — трель у бас-кларнета, передающая как бы вибрацию воздуха — т. 1—4 и др.), огонь (партия двух тамтамов и басового барабана — т. 1—4)⁸⁰, земля (остинато у фагота и контрабаса — ц. 1—21, 36—40 и др.)⁸¹, вода (звукоподражание каплям воды, падающим на землю, в партии металлофона — ц. 1 и далее). Акт творения пространства передан С. Ревузльтасом с помощью расширения регистрового диапазона первой темы от одного-

могло быть 2, 4, 5 или 10 больших или малых барабанов), что являлось средством сильно-го воздействия на психическое и физическое состояние участников обряда. Ансамблевый унисон ведущих древнемексиканских мембрanoфонов, как правило, не сочетался по вертикали со звучностями тепонацти, а также противопоставлялся им во времени. См.: Stevenson K. Music in Aztec and Inca Territory. Berkeley, Los Angeles and London, 1968.

⁷⁷ Само название этой симфонической пьесы, по-видимому, подразумевает не столько чувства, эмоции народа майя, сколько его сенсорно-мифологические представления.

⁷⁸ К теме сотворения мира обращались композиторы разных эпох: повествование о начале бытия в Библии отображено в оратории И. Гайдна “Сотворение мира”, древнерусская мифологическая картина создания мира претворена Р. Вагнером во вступлении к опере “Золото Рейна” (об этом пишет И.А. Барсова).

⁷⁹ См. Пополь-Вух. М.: Ладомир-Наука, 1993.

⁸⁰ Огонь не случайно изображается звучанием мембрanoфонов. Как было указано выше, именно мембрanoфон уэуэтль связывался у центрально-американских индейцев со стихией огня (сам термин происходит от имени божества огня Уэуз).

⁸¹ Как известно, отдельные пьесы-вариации на гармонический бас в английской верджинской литературе XVII в. назывались “Граундами” (ground — земля) — устойчивая ассоциация остинатной формулы с землей осталась в композиторском мышлении.

лосного ее проведения в партии тубы (ц. 2—4) до звучания ее в диапазоне 6-ти октав у тубы, трубы, английского рожка, кларнета и флейты-пикколо (ц. 8—10); творение времени связано с остинатной 7-миодольной ритмоформулой у контрабаса и бас-кларнета, звучащей почти на протяжении всей пьесы (ц. 1—21, 37—40), причем время то сжимается, то расширяется (вместо восьмых длительностей — шестнадцатые, ц. 31), а иногда и исчезает (ц. 28—29)⁸². Среди других особенностей передачи в пьесе мифологической картины сотворения мира — звучания обожествляемых индейцами животных и птиц (крики ягуара — созвучия нетерцовой структуры в партии тромbones — ц. 8—10; движение извивающейся змеи — партии тамтама и маленького индейского барабана — ц. 25—26; голоса птиц — партия флейты-пикколо — ц. 18—21 и др.).

Еще одним проявлением пиетата С. Ревузльтаса к индейской традиционной культуре служит его обращение к числовой символике майя и науа. Подражая мистическому порядку индейских ритуальных созвучий, С. Ревузльтас делает осмысленно стройными отдельные элементы своего музыкального языка. Основными сакральными числами в средневековой Центральной Америке были “5” и “2”. Так, у индейцев майя была принятая пятиричная система счета, число “5” указывало на количество эр существования цивилизации майя и науа. Солнцем первой эры было божество огня (без имени у майя и Тескатлипока у науа), второй — божество ветра, культуры и науки (Кукулькан у майя и Кецалькоатль у науа), третьей — божество дождя (Чак у майя и Тлалок у науа), четвертой — божество воды (без имени у майя и богиня Чальчиутликуэ у науа). Во время пятой, современной эры, ее Солнце — Кукулькан-Кецалькоатль⁸³ — должно было вернуться на землю. Подобная историческая динамика представлена у С. Ревузльтаса: количеством разделов (5 в “Сенсемай”: ц. 2—10, ц. 11—21, ц. 22—24, ц. 25—29, ц. 30—42) и образами заключенных в них мифологических событий (в большей степени в “Сенсемай”: условно — разделы “Божество огня”, “Кукулькан”, “Божество дождя”, “Всемирный потоп”, “Возвращение Кукульканы”). В первом разделе “Сенсемай” (ц. 2—10) показано, как образ вулканического огня, заключенный в теме у тубы, распространяется снизу вверх по регистрам фактуры (как бы из недр земли к облакам). Согласно ми-

⁸² Подобное сжатие и даже краткое исчезновение времени, по-видимому, связывалось с катаклизмами, по мифологии майя и науа, обрушившимися на землю (ураган, потоп, гибель людей).

⁸³ Кинжалов Р.В. Индейцев Центральной Америки мифология // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 1, с. 516—522.

фологии центрально-американских индейцев, в конце эры Тскатлипока ягуары уничтожили племя людей-гигантов, поэтому не случайно в заключении первого раздела (ц. 8—10) оркестровую ткань прорезают резкие, грозные звуки тромбонов, символизирующие рычание ягуаров. Тематизм второго раздела, на наш взгляд, олицетворяет символику имени Кецалькоатля (пернатый змей, змея-птица) — грозные интонации извивающейся мелодической линии у струнных в среднем регистре (ц. 11, т. 2—4, ц. 12, т. 3—4 и др.) и певучие интонации темы у флейты (ц. 18, т. 4, ц. 19—20) в третьей октаве. Символику Пернатого Змея Ревуэльтас дополняет еще одним характерным штрихом: в заключительном разделе пьесы (возвращение Кукулькана-Кецалькоатля) флейтовая тема сопровождается ксилофоном, имитирующем звучание тепонацти — символа Кецалькоатля (ц. 30—31). В третьем и четвертом разделах пьесы ее баско-остинатная основа исчезает, как бы поглощенная дождем и водой, из которой постепенно начинают пропасть островки земли (с ц. 27).

Число “2” связывалось с идеей дуализма в мифологии и космологии и определяло центральные фигуры божеств пантеона — творца Вселенной Ометеотля (“оме” на языке науа означает “два”), проявляющегося в двух ипостасях-божествах, выполняющих противоположные функции — миролюбивом Кецалькоатле и воинственном Тескатлипоке. Двоичность проникает и в имена главных божеств, состоящие из соединения двух слов-смыслов (“Тескатлипока” обозначало два состояния вулканического вещества — твердое и плавленное). Характерно, что для передачи образов каждого из двух божеств и идеи двоичности в целом Ревуэльтас использует по две контрастные темы. Менее значимым было число “4”, определявшее в космологии и обрядовой практике стороны света.

Анализ числовой символики, проявляющейся в музыкальной ткани ритуальных построений индейской традиционной музыки, показывает, в частности, что скрепление звучностей музыкальной стихии пятиступенным (пентатонным) звукорядом явилось следствием осознания смысла “пятицветочного” божества музыки Макушишочитля; прямым подтверждением этому является и главная пятидолльная ритмоформула, исполняемая на уээтле, или ансамблевый унисон пяти барабанов. Примером использования указанной символики в “Сенсемайя” является пентатонный звукоряд одной из тем (ц. 19—21, 30—31).

В сочинении С. Ревуэльтаса “Ночь майя” как нельзя лучше ощущается образно-стилевой контраст двух сторон мексиканской культуры, связанной с западноевропейскими и индейскими корнями. Выражается он в ярком противопоставлении западноевропейской и евроамериканской академической музыкальной традиции конца XIX — начала XX в.

(первая часть — Molto sostenuto, вторая — Scherzo, третья — Andante espressivo) и сохранившейся в отдельных племенах на территории Мексики к началу 20 в. традиционной индейской музыки, имитируемой С. Ревуэльтасом звучностями евроамериканского симфонического оркестра (четвертая часть — “Ночь Юкатана”).

Объединяющим эти полярные качества элементом в “Ночи майя” является начальная тема этого сочинения, в которой концентрируется весь его эпический строй. Жесткий характер этой темы выражен музыкальными средствами западноевропейского симфонического оркестра. Так, эпически суровое индейское образное начало обозначено мощными мотивами-заклинаниями, изложенными оркестровым tutti с яркими подголосками у валторны. Четырехчастный цикл сочинения объединяется этой темой как аркой — тема Molto sostenuto проводится в finale (после четвертой вариации), замыкая тем самым форму целого и скрепляя его общей образно-смысловой идеей, выраженной в большей степени в первой части этой пьесы.

В жанровом отношении “Ночь майя” близка симфонической поэме (напомним, что этот жанр был весьма распространен в эпоху неоромантизма в Латинской Америке: среди удивительных по красоте звучания симфонических поэм мексиканских, бразильских, аргентинских и уругвайских композиторов особенно выделяются “Кампо” Э. Рабини и др. произведения). Эпический характер “Ночи майя” определяет контрастный тип его драматургии. Основные типы музыкальной экспрессии (их четыре) контрастируют друг с другом как живописные полотна (Andante espressivo) и театральные сцены с постепенно возрастающей динамикой развития музыкального сюжета (от Molto sostenuto, Scherzo до “Ночи Юкатана”).

С точки зрения композиционных норм “Ночь майя” сочетает в себе два принципа цикличности — черты четырехчастного сонатно-симфонического цикла (импульсивная эпическая первая часть, скерцо, Andante и игровой финал с репризой главной темы первой части) соединяются здесь с признаками инструментальной сюиты барочного типа с характерным для него темповым чередованием частей (исторопливого, более быстрого, медленного и стремительного движений). Таким образом, перед нами — одночастное циклическое произведение с последованием контрастных частей.

В этой связи образный строй переходного раздела между третьей и четвертой частями симфонической пьесы С. Ревуэльтасаозвучен поэтическому колориту “Песни о цветах” индейцев майя, найденной среди других песенно-поэтических текстов в их рукописи и опубликованной

мексиканским исследователем С. Барерой-Васкесом в 40-е годы XX в. Приведем фрагмент этой песни, отражающей, на наш взгляд, образный строй вышеописанного переходного раздела (см. текст)⁸⁴.

Песня о цветах
(фрагмент)

Прекрасная луна
над лесом поднялась,
чтоб загореться
на четвертом небе,
повиснуть там,
сияя нежно над
землей и небом.
Лиши тихо пролетает ветерок,
несет он тонкий аромат.
Луна достигла центра неба
и всходу
разливает свет.
У всех одна лишь
радость в сердце —
и люди все добры.
До глубины дошли
лесного крова,
где нас не сможет
увидать никто.
С собой несли
большой цветок никте,
цветок чукум,
цветок жасмина,
душистую смолу цинт,
а также черепашний панцирь
и известковый порошок.
К тому же
пряжу новую, уток

и девять новых
кремневых ножей.
и новые силки.
В дар индока
и новые сандалии —
все новое.
И лучший из сосудов,
и ленты для волос,
для омовенья —
водяной цветок
и раковину звучную
старухе.
Вот, наконец,
вот, наконец,
Уж были мы в лесу,
у той скалы,
что водоем имеет.
Чтобы приветствовать
над лесом появление
прекраснейшей
Звезды-кометы.
Оставьте Ваш покров —
одежды и повязки.
Идите так!
И оставайтесь здесь,
на вашей же земле
вы, женщины,
И девственницы тоже.

В каждой из четырех частей “Ночи майя”, включающей в себя весь комплекс музыкально-выразительных средств, высвечивается особым неповторимым светом какое-либо одно из них. Так, интонационно-мелодическая яркость обращает на себя внимание особенно в *Molto sostenuto*, царство позднеромантической гармонии в *Andante espressivo*, оригинальные фактурные находки (умелое сочетание гармонической вертикали с полифонической тканью), удивительное свечение оркестровых тембров в цикле вариаций “Ночи Юкатана”. С точки зрения оркест-

⁸⁴ Этот фрагмент на языке индейцев майя с переводом на русский язык приводит в своей книге Г. Ершова (см.: Г. Ершова. Древние майя. Уйти, чтобы вернуться М.: Ладомир, 2000, с. 449–450).

рового письма последняя часть этой симфонической пьесы С. Ревуэльтаса показывает мастерство композитора в плане использования им соединения необычных тембров (индийские ударные инструменты сочетаются с медными духовыми европейского оркестра, имитирующими в глиссандо звучание майяских труб).

Эпической образной сфере первой части противостоит экспрессия склерозной танцевальности в обобщенно-испанском духе. Лирика третьей части как бы погружает слушателей в романтическое настроение на лоне природы и звучит в духе позднего западноевропейского романтизма, характерного для медленных частей симфоний А. Брукнера и А. Дворжака, симфонических эпизодов из опер Р. Вагнера. Вместе с тем в ней ощущается и некоторое влияние ряда американских композиторов — в частности, отголоски тем эпических полюсен Ч. Айвза. Контрастирует с этим настроением образная сфера народно-игрового характера четвертой части: здесь возникает во всей полноте картина традиционного индейского обряда. Последняя обязана использованию как отдельных традиционных индейских музыкальных инструментов, так и тембровой имитации их средствами инструментов классического симфонического оркестра⁸⁵. Помимо тембров, связанных с традиционной музыкой, автор сочинения применяет также методы развития музыкального материала, типичные для фактуры индейских традиционных музыкальных ансамблей. Характерными фактурными присмами здесь являются такие, как неизменные мелодические и метроритмические формулы оstinatного типа в партии духовых инструментов в сочетании с постоянно изменяющимися по вертикали и горизонтали метроритмическими и тембральными формулами в партии ударных инструментов и др. (определенное сходство приведенные ритмоформулы в “Ночи Юкатана” имеют с примерами, которые приводят в своей аудиантологии А. Лазар⁸⁶).

С целью более ясного представления о выделенном нами сознательном противопоставлении двух сторон культурного мировоззрения и мировосприятия (евроамериканского, связанного с западноевропейской

⁸⁵ Как неоднократно указывалось выше, первыми перестраивать “на индейский лад” заимствованные у европейцев музыкальные инструменты начали индейцы, для которых было жизненной потребностью присоединить новый тембр к уже имеющимся в соответствии с нормами звучания традиционного ансамбля, как когда-то они присоединили новых духов и божеств к своему пантеону. С. Ревуэльтас в “Ночи майя” приводит тембры оркестровых инструментов в соответствие с тембрами тепонацгли (ксилофон и колокольчики, уэузтля (барабаны) и других индейских инструментов, преследовал как и в “Сенсемайя” совершенно другие цели: показать как “это” звучит у индейцев.

⁸⁶ См. A. Lazar. Central & South American Indian Music. Anthology. USA, 1983. № 8, 9.

музыкальной культурой и индейского) в сочинении С. Ревуэльтаса "Ночь майя" мы сочли необходимым показать, как это противопоставление действует в отношении композитора к таким параметрам истории и культуры, как человеческая личность, пространство и время, и какими творческими и стилистическими способами оно утверждается.

О циклической форме произведения свидетельствуют два ее основных принципа, используемых композитором, — принцип циклического единства (повторение основной темы в finale) и циклического контраста (образный, темповый, фактурный, ритмический и тембровый контраст между частями пьесы). Отметим, что третья и четвертая части пьесы, на наш взгляд, представляют собой своеобразный микроцикл (цикл в цикле) — *Andante* и "Ночь Юкатана" соединены друг с другом связкой-переходом и звучат без перерыва, несут большую образно-смысловую нагрузку в этом произведении. Обращает на себя внимание красочно-звукописная сторона образа, данного в этом связующем разделе, как будто тесное пространство звукового многоголосия ночных лесов постепенно раздвигается и мы внезапно попадаем на простор, где разыгрывается обрядовое действие.

Еще одна сторона проблемы отражения С. Ревуэльтасом индейского, в т.ч. в сочетании с евроамериканским, — это человек и стороны человеческой личности. Можно заметить, что гимнически-суворое, зловеще-сакральное, заклинательное начало первой части "Ночи майя" символизирует обобщенный образ человеческой души (образ индейца — первая часть, зовы-заклинания в плотной оркестровой ткани, tutti, выделение определенных тембров — валторн, тромbones и др.) и двигательно-танцевальное, шутливо-показное начало — тело (образ "индейца, играющего в евроамериканца" — вторая часть, утонченная скрепозность темы в среднем и верхнем регистре и грубоватая угловатость отдельных тонов аккомпанемента в нижнем регистре). Душевно-чувственное начало — "душа" — отражается в третьей части (образ евроамериканца — преобладание звучания струнной группы оркестра как основы и солирующих на их фоне деревянных духовых инструментов — кларнета, флейты), а моторно-экстатическое начало — "тело" — в четвертой (образ индейца — доминирование идиофонов и мембрanoфонов симфонического оркестра — ксилофонов, малых барабанов; введение индейских инструментов — палок, барабанов; использование тембровых остинато медных духовых — особенно тромbones).

В целом в представленных произведениях С. Ревуэльтаса отчетливо прослеживаются два различных, порою взаимодополняющих друг друга, подхода к передаче средствами современной симфонической музыки

специфики архаических культур американских индейцев — музыкально-этнографический и музыкально-культурологический. Совмещение данных и ряда других ракурсов дает возможность современным композиторам Мексики воссоздать нечто большее, чем только звучность. Речь может идти о воспроизведении самого духа ментальности древних народов с особенностями их культурного мышления, которые вошлились в таких музыкальных средствах, как мелодика, ритмика, фактура, оркестровка. Исследование музыки мексиканских композиторов XX в. представляет интерес не только с точки зрения знакомства с малоизвестными культурами, но и с позиций преломления древних исторических пластов в современной музыке.

В.Г. Буданов

КОСМОРИТМИЧЕСКАЯ СЕТЬ ГАРМОНИИ

Что отличает естественное от искусственного, человека от кибера? Что соединяет нас с этой Вселенной? В чем корни эволюционного единства человека с природой? Наука Нового времени не задавалась такими вопросами, и только сейчас учёные обращаются к ним. Гармония — тема вечная и всегда юная, еще недавно далекая от науки — сегодня востребуется ею как один из ключей достижения целостности мира, как путь обновления нашей агонизирующей цивилизации. Для древних основной способ существования — уподобление себя и своей деятельности Универсуму, причашение ему. Именно критерии красоты и гармонии доминировали в доныштальной науке начиная с Пифагора и кончая Кеплером, что позволило, обходясь минимальными наблюдательными средствами, открыть сложенный механизм Солнечной системы, который нелинейная динамика и теория относительности лишь слегка подновили.

Сегодня мы вновь ищем законы холизма, законы самосборки реальности, но теперь понимая, что они нелокальны ни в пространстве, ни во времени, но функционально самоподобны на разных масштабах, что позволяет вновь обратиться к вечной формуле "все во всем". Сегодня ясно одно — в предыдущих эпохах это было то, что сегодня принято называть законами гармонии.

Кроме того, со времен классических работ Эрвина Шредингера остается загадкой непостижимо высокий темп эволюции форм жизни, неподъяснимый с позиций квантовой механики и теории стихийного есте-

ственного отбора. Простые прикидки, с учетом времени жизни Вселенной, дают на сегодняшний день лишь возможность возникновения доклеточных форм жизни, если не допустить существование направленных факторов эволюции. Ранее (3, 4, 9) мы предположили и попытались показать, что роль таких факторов играют законы гармонии, которые могут быть переформулированы на синергетическом языке как одни из универсальных принципов эволюции самоорганизующихся систем.

Заканчивая это “лирическое” вступление, подчеркнем, что гармония — не синоним красоты, т.к. последняя субъективна; она хотя и использует принципы гармонии, но вместе с тем зависит от культурно исторического контекста, вкусов времени. Гармония же пронизывает живую и косную природу (во всяком случае, естественные объекты), и ее восприятие объективно “доступно” живым системам. Поэтому намерение “проверить гармонию алгеброй” ни в коей мере не есть посягательство на сакральный акт творчества художника.

Точнее, под принципами гармонии мы будем понимать два принципа: принцип золотого сечения (ЗС) в эволюционирующих системах и принцип построения гармонических сочетаний консонансов и диссонансов по октавному принципу.

В отличие от авторов прекрасной монографии “Золотое сечение” И.Ш. Шевелева, М.А. Марутаева, И.П. Шмелева (1) наша цель — показать возможный генезис принципов гармонии, исходя из современных синергетических подходов к нелинейным самоорганизующимся системам. Не возводя сами принципы в ранг несводимых законов мироздания, наука обязана ответить не только на первый вопрос “как?” (здесь преуспели уже в древности), но и на второй — “почему?”. Далее мы будем основываться на идеях и результатах, полученных автором в (3, 4, 5, 9).

Основная идея

Структуры в нелинейных развивающихся системах могут возникать (существовать) или, напротив, исчезать (отсутствовать) в областях нелинейных резонансов, известных еще со времен Пуанкаре, а принципы гармонии отражают простейшие правила приоритета, очередности рождения этих структур, создавая своего рода правила суперотбора и кардинально сокращая время эволюции Вселенной.

Фактически это означает наличие дополнительных факторов направленного нестихийного отбора, самосогласованную эволюцию минимум двух иерархических уровней: квазиконсервативного и диссипативного; последний в процессе структурных переходов создаст парамет-

ры порядка и новые частоты, пополняя моды первого, которые, резонируя, инициируют эти структурные переходы. При таком механизме первыми реализуются не все возможные резонансные структуры, а лишь энергетически ближайшие.

В столь общей формулировке, это скорее руководство к действию, мета-идея, требующая всякий раз контекстуального воплощения. Ее реализация была дана автором в работах (8, 4, 9), в которых рассмотрены синергетические механизмы возникновения рядов Фибоначчи в частотных спектрах эволюционирующих структур — золотое сечение как “волна жизни”, волна резонансов, а также в рамках оригинального метода ритмокаскадов, предложенного в 1996 г. (3, 8), найдены универсальные временные сценарии-паттерны развития сложных систем.

Со времен пионерских работ А.Л. Чижевского стало ясно, что искать ключ к единству мира следует в установлении законов подобия эволюции различных частей Вселенной и механизмов синхронизации этих частей.

Одним из основных ритмических принципов, пронизывающих реальность, является октавный принцип, согласно которому структуры формируются сериями преимущественно на частотах кратных, либо дробных степеням двойки от некоторой частоты, характеризующей данную серию (М.А. Марутаев называет это “качественной симметрией” (1)). Еще недавно основным аргументом в его пользу была неизбежность возникновения в нелинейной системе ближайшей второй гармоники, но помимо нее существуют также и высшие гармоники и комбинационные частоты; кроме того дисперсия масштабов возникающих структур порождает дисперсию частот, размывающую обычный процесс удвоения. По нашему мнению, выделенный статус процесса удвоения частоты (или периода) в сложных эволюционирующих системах и, в частности, в принципах гармонии, связан с универсальным масштабно инвариантным сценарием перехода к хаосу (выхода из хаоса) в нелинейных динамических системах, с так называемым каскадом удвоения Фейгенбаума (7).

Однако сам по себе октавный принцип не может ухватить всех тонкостей перестроек эволюционирующих структур, и здесь принципиально необходим учет иерархии ритмов, их взаимной синхронизации, что и предлагается в методе ритмокаскадов (3, 5). Этот подход применяется в (5) для объяснения некоторых закономерностей эмбриогенеза животных и онтогенеза человека. Для сложных природных мегасистем — биосфера, Земля, Солнечная система — мы слабо представляем эволюцию за пределами нашего квазисинхронного среза. Однако и здесь удается об-

наружить октавный принцип организации ритмов Солнечной системы, ритмокаскадные кореляции ритмов ближнего космоса и структурных перестроек процессов развития живых систем, активности Солнца, потоков космических лучей на Земле и активности магнитосферы нашей планеты. Хорошо известна связь этих ритмов с биосферными процессами, но теперь природу этой связи можно искать не в дальнем космосе, за счет влияния планет, а в достоверных эффектах воздействия движений Земли, Луны и Солнца, чей физико-химический механизм воздействия на живые объекты более-менее ясен.

Синергетическая апология музыки сфер, космомузикальные коды греческого мифа

В орфических мистериях древней Греции музыкальная культура была весьма высоко развита и, вместе с тем, сакрализована, наполнена духовными и символическими смыслами. Храмовый музыкант был вторым человеком после жреца. Обратимся к полумистической пифагорейской легенде о музыке сфер, той божественной гармонии движения светил, которую якобы можно услышать. Покажем, что в некотором смысле это действительно так.

Октавный принцип, бесспорно известный пифагорейцам, позволяет трансформировать спектр частот произвольной системы в пределы одной октавы и исследовать его на наличие консонансных и диссонансных интервалов.

В качестве частот могут быть выбраны либо сидерические (гелиосистема), либо синодические (геосистема) частоты. Для "античной семерки" светил (от Луны до Сатурна включительно) они вполне могли быть известны в Египте и Вавилоне и принесены Пифагором в Элладу, но не в качестве астрономических знаний, что абсурдно для младенческого уровня греческой науки, а в качестве музыкальных интервалов — степени гармоничности отношений планет, тем более, что диапазон частот обращения светил изменяется примерно в 1000 раз (от Луны до Урана) — именно слуховой диапазон (Уран почти не "слышен" и не виден). Мы выдвигаем и попытаемся оправдать гипотезу о сакрализации этих знаний и закреплении их в форме космогонических мифов возможно еще до греков, возможно в эпоху крито-микенской культуры.

Приведем интервалы-отношения частот планет к частоте Земли, пересчитанные в одну октаву с тоникой-Земля — 1 (1); Плутон — 1,033(-8), 1,992; Меркурий — 1,038(+3), 1,575; Марс — 1,063(-1), 1,874; Сатурн — 1,085(-5), 1,932; Юпитер — 1,348(-4), 1,833; Уран — 1,523(-7), 1,976; Нептун — 1,553(-8), 1,990; Венера — 1,625(1), 1,25; Луна —

142

1,672(4), 1,545; Солнце — 1,671(4), 1,432. Здесь первое число — интервал в гелиосистеме, в скобках указан номер октавы, второе число — интервал в геосистеме. Можно построить две матрицы взаимных отношений любых планет, просто взяв попарные отношения данных интервалов.

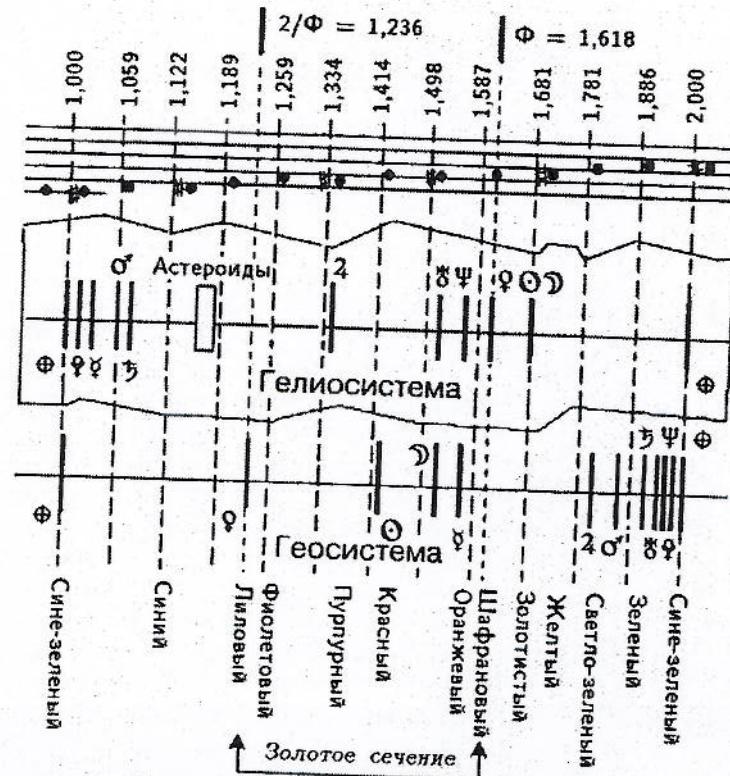


Рис. 1. Сведение в одну октаву отношений частот обращения планет вокруг Солнца. Гелиосистема — наблюдение относительно центра Солнца. Геосистема — наблюдение с поверхности Земли.

В гелиосистеме (рис. 1) компактная группа планет (Земля, Плутон, Меркурий, Марс, Сатурн) в пределах двух тонов символически объединяет все мужские планеты, "возглавляемые" Сатурном с характерными "земными" качествами и интересами — война, торговля и т.д. Интервал Земля — Марс дает с точностью 0,3 % самый сильный диссонанс — малую секунду! Следующей планетой является стоящая особняком Юпитер ~ кварта. И последняя группа консонирующих с Землей жен-

ских планет, “воздавляемая” Ураном: Уран ~ квинта, Нептун, Венера, Солнце-Луна ~ большая секста-мажор). Они так же расположены в пределах двух тонов, а по греческой теогонии Уран действительно породил Гелиос, Селену и Аврору. Замечательно, что сидерический период Луны совпадает с периодом обращения Солнца вокруг собственной оси (27,3 суток), усиливая резонансы гелио-влияния на Землю. Интересно, что все “супружеские” и подчиненные пары планет Земля-Уран, Венера-Марс и т.д. находятся в отношении квинты — призывающего, самого сильного консонанса. Интервал же богини красоты Венеры (1,625) лишь на 0,5 % отличен от золотого сечения, а интервал границы Солнечной системы (Солнце-Луна) — Плутон — дает (ЗС) 1,618 с фантастической точностью 0,005 %!

В целом гелиоматрица гармонична, диссонансы дают лишь отношения планет античной семерки, за исключением Земли, с Ураном, а также отношения Сатурна с высокими планетами, причем роль диссонансного начала для Земли играет Марс. Такие отношения гармонии и дисгармонии есть буквальный изоморфизм космогонического мифа о борьбе богов и титанов, осколении Урана Сатурном и наказании Геи! Подчеркнем, что все это можно было знать и в древности! Есть и физические признаки космической катастрофы — ось вращения Урана лежит в плоскости эклиптики, что можно объяснить лишь серьезным космическим катаклизмом.

Итак, гелиоматрица указывает на следующие попарные связи:

консонансные (или близкие к ним) — Луна (Солнце) — Земля, Меркурий — Нептун — Плутон, Юпитер — Венера — Сатурн;
золотого отношения (или сходного) — Меркурий — Луна (Солнце)
— Юпитер — Сатурн, Луна (Солнце) — Плутон;
диссонансные (или близкие к таковым) — Луна (Солнце) — Нептун
— Сатурн — Уран — Марс — Земля, Уран — Венера.

Анализ геоматрицы добавляет ряд новых диссонансов для Земли: Солнце — тритон, Юпитер — большая секунда, и перераспределяет отношения гармонии между планетами. Здесь скорее усматривается архетип следующего этапа мифа космогенеза — свержение Юпитером своего отца-Сатурна и устройство пантеона на Олимпе. Возникает и новое свидетельство присутствия золотого отношение (ЗС): Венера-Луна — 1,618 с точностью 0,005 %!, Венера-Земля — 1,236, что равно величине 2/1,618, так же называемой золотой пропорцией.

Обратим внимание на особый статус Земли. Это не рядовая планета Солнечной системы с позиции принципов гармонии. **Фактически только Земля и ее спутник Луна связана с другими планетами и**

Солнцем сверхточными золотыми пропорциями как в гео-, так и в гелио-матрице. Можно предложить гипотезу о необходимости гармонических пропорций космомритмов для возникновения жизни, и это есть дополнительное требование к антропному принципу. Тогда феномен жизни будет еще более редок в планетных системах. Вероятно, золотая пропорция ритмов в биосфере является необходимым катализатором процессов эволюции; так, в (7) показано, что это характеристическое свойство границы порядка и динамического хаоса, на которой рождаются структуры.

Таким образом гелио- и геосистемы гармонии вполне могли порождать космогонические мифы о небесном и земном проявлении божественных начал, являясь музыкальным культурогенным кодом передачи законов ближнего космоса, который может жить дальше этносов, языков, рас. Сейчас проводится более тщательный анализ возможных изоморфизмов символьских структур мифа и космомузыкального языка предложенного здесь.

Загадка эволюционных синхронизмов: метроритмическая сеть восприятия

Отметим, что многие интервалы планет с точностью до четвертого знака попадают на интервалы каскадно темперированного строя, что так же доказывает уместность последнего (9). Тогда, поднимая частоту Земли на 33 октавы, попадаем между “до” и “до-диез” первой октавы 272,2 Гц, что легко позволяет восстановить весь частотный строй. Тем самым в пределах октавы возникает метроритмическая частотная сеть избранных, резонансных частот, изоморфных частотам космоса нашего уголка Вселенной. Покажем, что эти частоты действительно избраны для восприятия человека.

Действительно, октавные образы сидерических и синодических частот обращения планет, попадающих между “соль-диез” и “ля-диез”, есть что иное, как эталонные частоты камертонов настройки инструментов в европейских оркестрах начиная со времени введения в 1711 г. камертона англичанином Джоном Шором: 419,9 Гц, что с точностью 0,3 % (5 центов) совпадает с синодической частотой Луны. В 1741 г. Гендель применял частоту 422,5 Гц — это с точностью до 0,05 % (0,8 цента, никакой эксперт не отличит) совпадает с сидерической частотой Нептуна. Вебер (1815 г.) использовал 423,2 Гц — отличие на 4 цента от частоты Нептуна. В 1826 г. в Дрезденской опере применялся камертон 435 Гц, который совпадает с точностью 7 центов с частотой пульсации Солнца (160 минут). В 1841 г. в Парижской опере принятая частота 453 Гц, а в Венской 456 Гц, что отличается не более 5 центов от сидериче-

ского периода Луны и среднего периода суток Солнца. Здесь мы использовали сведения по истории камертона, без изъятия, из книги Н. Гарбузова (10), сравнив их с планетарными частотами.

Еще несколько данных. Известно, что современный эталон, принятый в США в 1925 г., равен 440 Гц, что отличается от сидерической частоты Венеры на 9 центов. Согласно В.Г. Порвенкову (11), по некоторым причинам в больших оркестрах, в состав которых входят духовые инструменты, строй завышен примерно до 443 Гц, что отличается от сидерической частоты Венеры лишь на 3 цента!

Напомним, что погрешность в 5 центов в отличии двух чистых тонов обычный музыкант не различает, а 10 центов не различает средний слушатель. Таким образом, мы видим, что в истории искусства конвенция о высоте камертона возникала всякий раз неосознанно вблизи одной из планетарных частот, музыканты как бы считывали ее, хотя мотивы изменения частоты были всегда вполне земными.

В дальнейшем было бы очень интересно проанализировать древнекитайскую музыкальную систему на предмет характеристических частот, так как в ней существует довольно строгая система эталонов звука (см. 12). Возможно в ней так же существуют космомузыкальные изоморфизмы.

Подчеркнем, что подобные "впечатанные" частоты и ритмы наблюдаются и в архаических танцах и в ритуальных песнопениях, всюду, где человек соединяется с космическим началом в себе, где возможны трансовые состояния. Приведем несколько примеров, взятых из книги "Красота и мозг" (13), соотношений темпов музыки разных древних традиций. Во всех примерах фигурируют очень стабильные трансовые ритмы, которые мы и проанализируем для своих целей.

Бушмены из пустыни Калахари. Праздник медоеда, который длится несколько дней. Антропологов поразила сверхвысокая стабильность ритма 0,641 с., что с точностью до 3 % совпадает с октавным ритмом земных суток (синодический ритм Солнца). Подчеркнем, что для ритмов такая неточность неразличима.

Тибет. Монастырь Дхарамсала (место убежища Далай-ламы в Непале) — ритуальные песнопения с постоянным ритмом 0,472 с. С точностью 0,4 % он совпадает с частотой Земли (земного года).

Непал. Богослужение касты невари. Ритм 0,471 с. Совпадает с точностью 0,1 % с частотой Земли. Ритм 0,325 с. Совпадает с земными сутками с точностью 1,3 %.

Индийцы племени Ориноко (Венесуэла). Ритуал "Химу" — торговый напев продавец–покупатель, идущий более часа. С точность 10 % соответствует частоте земных суток.

Итак, мы видим, что для людей, живущих в контакте с природой, октавный образ ритмов земного года и суток является естественным и органичным, он легко воспроизводим в танцах и обрядах, причем, в обрядах происходит более точное их воспроизведение. Человек уподобляется и сливается с природой через ее ритм, реализуя антропокосмическое единство.

Попробуем теперь перенести с помощью октавного принципа наши гелиоинтервалы в область частот видимого спектра, которая занимает ровно октаву (380 нм — 760 нм), что и позволяет раскрасить гамму в цвета радуги. При этом частота Земли (до) будет отвечать длине волны 501 нм (сине-зеленый цвет), которая есть частота максимума спектральной чувствительности красного пурпурна — вещества, отвечающего за цветовое зрение у всех позвоночных животных на Земле. Цвет Солнца и Луны (ля) оказался тоже золотистым, а вот соединение краев спектра (красного и фиолетового) происходит на частоте Юпитера (фа) и дает пурпур — цвет власти. Таким образом, впервые удается получить не психофизиологическую, субъективную окраску звуков, но связать высоту звука и цвет сквозным каскадным синхронизмом. Среди композиторов к нашему видению палитры музыкальной гаммы ближе всех Асафьев и Римский-Корсаков.

Очевиден специфический статус Венеры (см. рис. 1). Как мы видели, в обеих (гелио и гео) системах отсчета период обращения Венеры оказывается напрямую связан с золотой пропорцией: для геосистемы интервал по отношению к Земле равен $2/\Phi = 1,236$, и это фиксируется в области лилового цвета; для гелиосистемы эта величина близка самому золотому сечению $\Phi = 1,618$, что соответствует шаффрановому цвету. Оба цвета особо отмечены в традиционных одеждах представителей двух древнейших "краевых" (Восток-Запад) мировых религий — христианства и буддизма. Светло-зеленый цвет ислама так же выделен: в геосистеме он отвечает цвету Юпитера и Марса, стоящих рядом.

Приведенные октавные изоморфизмы между характерными цветами, принятыми в религиозных традициях и в чувственном восприятии, с одной стороны, и космометрическими интервалами, с другой, свидетельствуют о ранее неизвестных, глобально-резонансных, пронизывающих десятки порядков свойствах октавной гармонии, обнажающей природу рождения символического в процессе антропогенеза.

Выдвинем гипотезу о наличии в сфере восприятия, в частности, восприятия искусства (архитектура, живопись, музыка, прикладное творчество), архетипических частот, архетипических размеров и архетипических форм, в которых резонируют произведения мастера. Размеры связаны с частотами через скорость звука или света в среде. Наши первые исследования показывают, что это действительно октавные образы шестнадцатых частот.

Принцип локальной гармоничности и гипотеза глобальности гармонических кодов эволюции

С позиций классической нелинейной науки в распространенности консонансных интервалов и доминанты второй гармоники ничего удивительного нет, т.к. обычно для нелинейной системы наиболее выражены низшие гармоники основной частоты, отношения которых и дают наиболее благозвучные интервалы и октавы. Это свойство можно было бы назвать **принципом локальной гармоничности** эволюционирующих квазизамкнутых систем по типу Солнечной системы. Здесь гармония проявлена на уровне безразмерных отношений частот-интервалов, она инвариантна к тональности мелодии, значению самих частот.

Мы предлагаем ввести еще один принцип **глобальной гармоничности** — наличия цепи октавных синхронизмов, которые М.А. Марутаев называет “качественной симметрией” и предлагает в качестве фундаментального закона гармонии мироздания (1). Выше было показано, что этот принцип может быть обоснован, исходя из синергетических механизмов в диссипативных процессах перехода хаос-порядок, порядок-хаос (универсальный каскад удвоения Фейгенбаума). Именно благодаря сценарию Фейгенбаума возможна связь частотных спектров мега- и микро-масштабов, наличие гомологических октавных рядов в структурных спектрах Вселенной, в том случае если глобальный процесс эволюции понимать именно как процесс погружения и выхода из динамического хаоса (подробнее см. 5).

Неслучайные случайности предыдущего раздела и многочисленные примеры, найденные в (1, 5), свидетельствуют о том, что **октавный принцип, ЗС и ритмокаскады соединяют воедино не только доступные нашему наблюдению локальные области, но пронизывают реальность на значительно больших пространственно-временных масштабах.** Когда промежуточные эволюционные звенья уже не существуют, они наследуют коммуникационные коды и обеспечивают “узнавание” реальности и конструктивного диалога с ней. Именно глобальный гармонический принцип “вписывает” нас в Универсум, наделяя способностью к коэволюции с ним, допуская к безднам

информации прошлого, соединяя ритмокаскадными нитями с ныне живущим, отличая искусственное от природного. Возможно таков нерефлексируемый механизм интуиции, информационный канал, работающий по методу гомологических рядов, аналогии, символов; такова гомеопатическая эмпирика, возвращающаяся сегодня во врачебную практику. Так может, гармония есть основной проводник антропного принципа? Сегодня это новая исследовательская программа, которую можно было бы назвать гармонической антропологией.

Литература

1. Шевелев И.Ш., Марутаев М.А., Шмелев И.П. Золотое сечение: Три взгляда на природу гармонии. М.: Стройиздат, 1990. 342 с.
2. Бутусов К.П. Золотое сечение в Солнечной системе // Астрометрия и небесная механика. Серия: Проблемы исследования Вселенной. АН СССР. М.-Л., 1978. Вып. 7. С. 475—500.
3. Буданов В.Г. Принципы гармонии как эволюционные синхронизмы — начала демистификации // Труды международной конференции “Математика и искусство”. Сузdal', 23—27 сентября 1996. М.: Прогресс-традиция, 1997. С. 116—122; *Он же*. Синергетика ритмокаскадов в эволюционирующих системах // Труды юбилейной сессии РАН: Леонардо да Винчи XX века. К 100-летию А.Л. Чижевского. 27—28 февраля 1997. М., 1997.
4. Буданов В.Г. Ритм форм — музыка сфер (Синергетическая апология) // Дельфин, 1998, № 1 (13). С. 56—62; *Он же*. Принципы гармонии как холистические правила эволюционного суперортбора // Современная картина мира. Формирование новой парадигмы. М.: Ин-т Микроэкономики, 1997. С. 43—57.
5. Буданов В.Г. Метод ритмокаскадов: О фрактальной природе времени эволюционирующих систем // Синергетика: Труды семинара. М.: Изд-во МГУ, 1999. Т. 2. С. 33—53; *Он же*. Временная фрактальность в задачах с приоритетами: Ритмокаскады иерархических систем // Проблемы теоретической биофизики. Международная школа МГУ. М., 1998.
6. Аришнов В.И., Буданов В.Г. Синергетика — эволюционный аспект // Самоорганизация и наука: Опыт философского осмыслиения. М.: ИФ РАН, Арго, 1994.
7. Шустер Э. Детерминированный хаос. М.: Мир, 1987.
8. Буданов В.Г. Ритмокаскады и их роль в космоземных связях // Стратегия жизни в условиях планетарного экологического кризиса. СПб.: Гуманистика, 2002. Т.1. С. 207—218.
9. Буданов В.Г. Синергетическая алгебра гармонии // Синергетическая парадигма. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 121—138.
10. Музыкальная акустика / Под ред. Н.А. Гарбузова. М., 1939.
11. Порвенков В.Г. Акустика и настройка музыкальных инструментов: Методическое пособие по настройке. М.: Музыка, 1990. С. 19.
12. Еремеев В.Е. Символы и числа “Книги перемен” М.: ACM, 2002. С. 51—52.
13. Красота и мозг: Биологические аспекты эстетики. М.: Мир, 1995

А.В. Торопова

ПОСТСМЫЛОВОЕ ПРОСТРАНСТВО СОЗНАНИЯ

Самым сакральным для Человека познающего является пространство его сознания. Не случайно в психологии категория "сознание" обладает наиболее расплывчатым и подвижным содержанием.

В том, что человек силится понять суть самого себя, содержание собственного сознания, есть некая сверхзадача, а вернее, сверхзагадка жизни. Это одно только обстоятельство указывает на то, что человек находится на пути (или вернее ищет этот путь, строит концепцию-маршрут) к управлению собственным развитием и возможной дальнейшей эволюцией. Есть мнение, что дальнейшие эволюционные шаги антропогенеза заключены в расширении возможностей сознания, в реализации его трансцендентных сил. Такие потуги сродни подвигу Мюнхгаузена — вытаскиванию себя за волосы из болота. (Или волевому усилию по выращиванию крыльев, например, крокодилом, желающим ускорить эволюционные сдвиги в своем отдельном виде.) И тем не менее, человек обладает этой привилегией — осознанием процессов своего сознания — заблуждаясь и возвращаясь к началу пути, проверяя гипотезы и выстраивая стратегии "внутреннего делания", порождая явные и скрытые инструменты фиксации пройденного опыта⁸⁷. Одним из таких "инструментов" фиксации длительного и вариативного опыта сознания может быть признано собственное его (сознания) свойство — интонируемость проживаемых смыслов.

Здесь ход рассуждений я вынуждена прервать для некоторых разъяснений и раскрытия используемых понятий.

Когда мы говорим о сознании, его содержании и состояниях, мы имеем в виду отдельного человека и его индивидуальное сознание. Но присваиваем ему все, что мы знаем о сознании вообще, как некоему среднестатистическому субъекту. Происходит путаница содержаний. Это и не удивительно, мы не знаем, где заканчивается "наше индивидуальное" и начинается "общее, коллективное или племенное" сознание.

Говоря об опыте сознания, длительном и вариативном, я подразумеваю общий опыт человеческого сознания, проживаемый в различных этнокультурных вариантах. Этот опыт практически не рассматривается

⁸⁷ История данного этапа антропогенеза начинается, на мой взгляд, в "осевое время", по К. Ясперсу, — во время открытия сознанием Человека самого себя в лабиринте истории и попыток спрогнозировать или даже вмешаться в дальний ее ход.

современной психологической наукой, принимающей свою концепцию сознания человека за универсальную. В то время как все психологические теории сознания обладают своими культурными ограничениями. Выйти за пределы этих ограничений возможно, применив антропологический метод сравнения самих концепций. Такой взгляд рождает уже возможность наблюдений за макропсихологическими процессами сознания, теми что определяют антропогенез.

Концепции сознания артикулируются не только научным языком, но и дублируются вненаучными средствами, имплицитными формами внешней деятельности сознания. Причем дублируются не сами феномены культуры и науки, а их внутренние формы, активные имплекты сознания и бытия, определяющие психологический "внутренний" облик как самого человека, так и той или иной культуры. Эти имплицитные формы, по-видимому, ответственны за сохранение и трансформации антропологической модели "потребной личности". С какой целью и каким таким Высшим разумом поддерживается постоянство или сдвиг в образе "модельной личности", это вопрос о целесообразности и телеологичности антропогенеза, а также о саморазвитии ноосферы. На данном этапе интересно понять сами "внутренние формы" сознания, транслируемые через культурные феномены науки, искусства, образования и их психоантропологический смысл.

Сознание человека "работает" со смыслами, работает на всех уровнях: биодинамическом, аффективно-чувственном, когнитивном, духовном. Это положение активно разрабатывалось и разрабатывается в Российской психологической школе (Л.С. Выготский, В.П. Зинченко и др.). Гуссерlianская "интенциональность сознания" задала высокий тон философско-научного разговора о сознании и неопределенность самой возможности построения методологии его исследования.

Если же принять за сущностную характеристику сознания не только "интенциональность", но и "intonационность", то есть выраженность в языках, интонирующих внутренние смыслы сознания во вне, для других, то возможно, на мой взгляд, предложить и методологию наблюдения за внутренними формами сознания.

Иntonируемость смыслов обеспечивает выраженность опыта переживаний для себя и других. Сознание, таким образом, "работает" со смыслами, с опытом переживаний и мыслечувствий, "intonируя" (выражая) их в пространственно-временных координатах. В тех формах культурной практики человечества, в которых "внутренний смысл" преемственности сознания будет сохранен, оставаясь при этом сакральным для человеческих масс. Таким образом, все многообразные формы куль-

туры, искусства, образовательных практик являются своеобразными "носителями моделей жизнестроительства". Сохраняя их в непрерывном иррациональном воспроизведении, интонируя (воспроизведя внутренний смысл) не осознанно, бессознательно, наше сознание, сущностно, — интонирующее сознание — контейнер с посланием "матриц-моделей" будущим поколениям. Это происходит подобно описанному в легенде⁸⁸ сохранению могущественных знаний о мире перед лицом опасности уничтожения египетской цивилизации варварами. Думаю, что подобную роль в антропогенезе выполняют и мифы народов, и формы искусства, и языковые системы, и многое другое, что обеспечивает сохранение жизни как таковой, дублируя во "второй реальности" (легенды культурных практик) биологические и социальные законы бытия человека.

Иntonирующее сознание, по нашему мнению, является мостом между т.н. "биологией переживаний" человека и его общественно-социальной сущностью — межличностным пространством людей, общения, культуры, социума, традиций, моделей жизни. Интонирующее сознание связано с презентацией и репрезентацией рожденных в биокосмосе человеческого существа смыслов для себя и для других. Эти смыслы являются описанием для себя становящегося встречного мира на первичном языке, еще довербальном, "овеществляющем" конкретично выразительное единство *образа* воспринимаемого и выражаемого (младенец "зеркалит" мир каким он его воспринимает), *жеста* (движения "к" или "от") и *звуковой интонации*. Это "овеществление" является актом наполнения индивидуального сознания "психическим веществом жизни" — образами сущего. Психическое существо первообразов обрастает затем, при каждой встрече с языковыми стихиями, культурными символами и их значениями. Этот процесс символизации "первичных объектных отношений", по психоаналитической терминологии, желаний, влечений, фантазий в стихийный звуко-жестовый язык, обращенный к ближайшему окружению, является источником становления интонирующего сознания человека.

В прежде написанных статьях я уже излагала свою интерпретацию теории архетипов (К. Юнга)⁸⁹. Предложенные Юнгом символы несут в себе не только паттерны ролевого поведения личности в обществе, но и

⁸⁸ Эта легенда, как и история знакомства с нею, приведена в книге Еремеева В.Е. "Чертеж антропокосмоса", М.: ACM, 1993, с. 53.

⁸⁹ Торопова А.В. Проблема бессознательного в музыкальной педагогике: К началам музыкально-психологической антропологии. М.: Промстей, 1997; Она же. Временные свойства музыкальных архетипов. // Музыка и категория времени: Сборник материалов 5-й конф. из цикла "Григорьевских чтений". М.: ACM, 2003.

психофизиологические характеристики деятельности живого организма, образующиеся, по моему мнению, из сочетаний свойств нервной (нервно-психической) системы человека как биологического вида. Такие плеяды свойств образуются из основных, известных ныне, признаков функционирования нервной системы (НС): силы-слабости, лабильности-инертности, активированности-инактивированности (исследованных в Российской психологической школе последователями и учениками Б.М. Теплова — В.Д. Небылицыным, Э.А. Голубевой, М.К. Кабардовым, И.В. Тихомировой и др.).

В предлагаемой мною системе архетипов присутствуют шесть архетипических символов: Герой, Анима, Мать, Старик, Дитя, Круг. Рассмотрим некоторые связанные с ними гипотезы.

Архетип Героя, возможно, запечатляет наиболее энергетичный и энергозатратный (генерализующий процесс напряжения) механизм НС и психической деятельности, негэнтропийный внутренний смысл такой модели поведения, мотивации и переживаний природно-эволюционно необходим для сохранения и развития человечества.

Архетип Анимы — энергосберегающий, генерализующий торможение, расслабление НС, подчиненный энтропии, но имеющий возможность энерговыигрыша, получения энергии "в дар", сверхзатрат жизненных ресурсов.

Эта пара "архетипического" функционирования нервно-психической организации человека запечатлевает асимметричные процессы бытия во времени: ускорение, сжатие через усиление напряжения (все мифологические герои выразительно интонируют свои усилия в действиях "вопреки": вопреки воле богов — Прометей, вопреки законам тяготения — Икар, вопреки любым препятствиям — рыцари средневековых легенд) и, наоборот, замедление процессов, экономия сил через торможение импульсов и переход в экономичный режим, близкий анабиозному существованию (мифологическое запечатление такой модели присутствует у многих народов в образе Спящей красавицы в ледяном гробу, дворце, пещере).

Всё мифопoэтическое многообразие вариаций на эти архетипические темы отражает принцип саморазвития всего живого, по Н.А. Бернштейну, — "повторение без повторения". Музыкально-этнические и стилевые вариации различных культур в самом музыкальном языке также тонко и "без повторения" контейнируют эти основные жизненные процессы.

Остальные архетипы системы, о чём не трудно догадаться, несут другие сочетания основных свойств нервной деятельности. Например:

Старик, Мать — регулярность, уравновешенность; Дитя — нестабильность, хаотичность, несбалансированность. “Дитя” вносит некий сбой, дает импульс к работе с ошибкой, то есть творческую задачу для организма. Именно потому архетип Дитя в мифологической аранжировке несет собой новый поворот, творческое решение проблемы, метафорический выход из затруднительной ситуации (ангел, вестник, младенец-Иисус), он может быть и не принят, отторгаем сбалансированной системой (юродивые, Мальчик-с-пальчик).

Таким образом, феномены культуры и искусства, мифология народов не только являются хранилищем опыта сознания человека в его архетипах, они являются своеобразными матрицами, по которым непрерывно воспроизводится человеческая типология. Эти матрицы запечатлены и передаются в живых языках общения, окружающих индивида с первых дней жизни, в самих структурах языка, в интонирующем процессе вылепливая человека по имплицитно присутствующей в них модели.

Как это происходит? Через навязывание ритма и темпа основных процессов напряжения-торможения, например, в процессе разворачивания музыкальной формы во времени, интонирования внутреннего смысла⁹⁰, архетипических переживаний.

Архетипичны не только временные матрицы, но и пространственные. “Геометрические формы” пространства общения людей, вернее их психологическое содержание определенным образом настраивает сознание на ту или иную роль, архетипическую функцию в мире людей. Так, в нашем современном образовании любого уровня наиболее привычной формой организации пространства является “учитель против класса”, “преподаватель против аудитории”. Мы настолько привыкли к такой форме обучения чему бы то ни было, что не представляем себе как могло бы быть иначе. Но эта пространственная формула в обучении появилась не так давно, вместе с классно-урочной системой учения детей в католических школах, внедренной под влиянием идей педагога-новатора Яна Коменского (1592—1679). Такая организация пространства общения явно перетекла из другой практики, даже некоторые слова остались прежние: кафедра, например, как место для учителя. В генезисе этой формы явственно проступает кафедра проповедника, проповедь Пастыря перед паствой. Таким образом, в современном европейском стиле обучения воспроизводится скрытая форма миссионерства, проповедничества, где перед “надстоятелем” (священнослужителем) помещается паства, нуждающаяся во вразумлении, обращении. Эта же пространственная формула воспроизводится и в любой западной концепт-

ной практике, хотя чаще всего ее содержание не может выполнять “миссию”, но именно этот архетип транслируется в массы. Искусство взяло на себя в этом сакральную функцию. Впрочем, эта же формула работает на митингах. Это именно та архетипическая геометрия, моделирующая внимающих, послушных учеников, снявших с себя ответственность за принятие самостоятельных решений.

Какие же еще возможны пространственные формулы общения? Фронтальные уравновешенные конфронтации-противоборства. Эта архетипия осталась пожалуй только в спорте и детской игре.

Есть еще круговые формулы, например такая, где внутреннее пространство круга либо приподнято над окружением (“любное место”, “Голгофа”) и тогда то, что внутри, становится у всех на виду, незашитено, выставлено на суд. Видимо, в такой психологической геометрии начинают работать центробежные силы, заставляющие отстраняться от причастности событию внутри круга (эффект кессона).

Круговая форма общения с опущенным ниже уровня окружения внутренним пространством может быть метафорически обозначена как “воронка”, амфитеатр. В этой формуле работают центростремительные силы, вовлекающие в энергетическое пространство происходящего внутри. Именно в этой психологической геометрии родился греческий театр, трагедия, очищающая через катарсис.

Возможно осознать психологический смысл и равностного круга, формулы общения в кругу, воспроизводимой то в психотерапевтической группе, то в костровых действиях. Такой круг — символ мира, центр которого везде, ценность каждого места в пространстве выровнена (Круглый стол короля Артура). В этой геометрии моделируется “собеседник”, партнер, самостоятельная и уважаемая личность, составляющая некую целостность, способную защищать свое пространство. В этой геометрии происходило и обучение, и ритуальные обряды перехода в иные состояния сознания, и календарные праздничные действия и др.

Все эти пространственные архетипические формы организации общения между людьми моделируют ту или иную структуру сознания, обеспечивая воспроизведение личностей определенного типа. (На полноту перечня моделей я в данном случае не претендую.) Можно считать их сакральными матрицами, имплицитно транслируемыми в каждом образовательном или культурном явлении нашей общественной жизни. Осознание этих форм трансляции опыта сознания и их антропологической вариативности может дать возможность более эффективно двигаться по пути самопознания и “внутреннего делания” Человека развивающегося.

⁹⁰ Вспомним асафьевское суждение о музыке как искусстве интонируемого смысла.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Аллатова Ангелина Сергеевна, к. искусствоведения, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского.
- Буданов Владимир Григорьевич, к. физ.-мат. н., философ, Институт философии РАН.
- Давыдов Сергей Дмитриевич, к. тех. н.
- Еремеев Владимир Евстегнеевич, к. филос. н., историк науки, Российский государственный гуманитарный университет.
- Капустян Виктор Михайлович, акад. Академии естественных наук, к. тех. н., Научно-исследовательский институт информационных технологий правительства Москвы.
- Лисовой Владимир Иванович, музыкoved, Государственный специализированный институт искусств.
- Назайкинский Евгений Владимирович, проф., д. искусствоведения, музыкoved, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского.
- Рагс Юрий Николаевич, член-корр. Международной академии информатизации, акад. Академии гуманитарных наук, проф., д. искусствоведения, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского.
- Скребкова-Филатова Марина Сергеевна, действ. член Международной академии информатизации, член Союза композиторов, проф., д. искусствоведения, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского.
- Торопова Алла Владимировна, к. пед. н., музыкoved, психолог, доцент, Психологический институт РАО.
- Троицкий Виктор Петрович, математик, философ, Библиотека истории русской философии и культуры "Дом А.Ф. Лосева".
- Филатов-Бекман Сергей Анатольевич, математик, Государственный специализированный институт искусств.
- Цареградская Татьяна Владимировна, доц., д. искусствоведения, Российской академии музыки имени Гнесиных.
- Шеркова Татьяна Алексеевна, к. ист. н., Центр египтологических исследований РАН.

СОДЕРЖАНИЕ

Григорьев В.Ю. Эзотерические вопросы музыкального исполнительства	3
Скребкова-Филатова М.С. Несколько мыслей об эзотерической природе музыкального искусства	21
Назайкинский Е.В. Мифологемы в теории музыки	26
Рагс Ю.Н. Рациональный и иррациональный подходы в изучении музыки	31
Шеркова Т.А. Богиня с тысячью имен и изумрудными глазами	37
Еремеев В.Е. Идейные источники учения Г.И. Гюрджиева	51
Цареградская Т.В. О числовых моделях в музыке Оливье Мессиана	68
Капустян В.М. "Матричная процессная модель культуры" как средство исследования, или "Теория всего"	82
Филатов-Бекман С.А. К вопросу о понятии «математическая музыка»	92
Давыдов С.Д. Система соответствий между картами Таро и гексаграммами Книги Перемен	99
Троицкий В.П. Вести о будущем (из комментария к поэме Вяч. Иванова "Сон Мелампа")	110
Аллатова А.С. Мифологическое как категория исследования архаической музыки	119
Лисовой В.И. Космос, миф и обряд индейцев майя в симфонических произведениях С. Ревуэльтаса	130
Буданов В.Г. Косморитмическая сеть гармонии	139
Торопова А.В. Постсмысловое пространство сознания	150
Сведения об авторах	156

Научное издание

**Сакральное,
иррациональное
и мифологическое**

Сборник материалов конференции

Подписано в печать 18.01.05. Формат 60 × 84¹/₁₆.
Бумага офсет 1. Гарнитура Times.
Усл. п.л. 10,0. Уч.-изд. л. 8,2.
Тираж 120 экз. Заказ № 67.
Отпечатано в типографии
Россельхозакадемии

Типография Россельхозакадемии



— это 34 года в полиграфии с широкой специализацией.
Располагает комплектом полиграфического оборудования, позволяющим изготавливать продукцию с высоким качеством и в предельно сжатые сроки.

Офсетная печать, твердый переплет, папки с тиснением, брошюры, журналы, книги, удостоверения, этикетки, визитки. Качественное сырье, минимальные сроки, малые тиражи от 100 экз., низкие цены.

Мы используем высококачественные импортное сырье и материалы, а также лучшие сорта отечественных бумаг.



Офис:
127006, Москва, ул. Садовая-Триумфальная д. 12/14 офис 48.
Телефон: (095) 209-67-21. Тел./факс: 209-99-44. моб. 8-916-451-43-96
Проезд: м. "Маяковская"

Производство:
115598, Москва, ул. Ягодная, д. 12.
Телефоны: (095) 329-45-00, 329-45-11, 329-52-00.
typografmail@mtu-net.ru