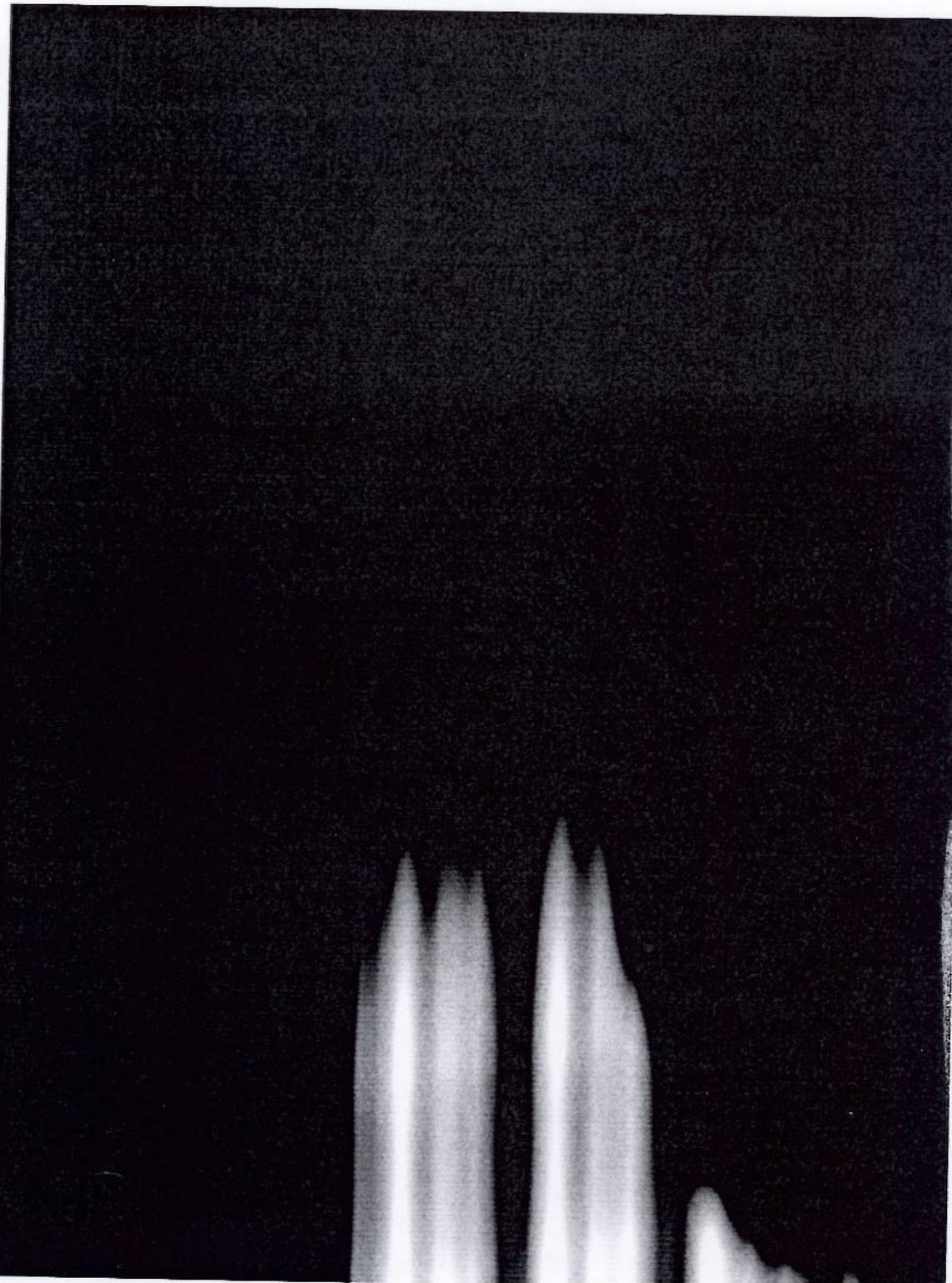
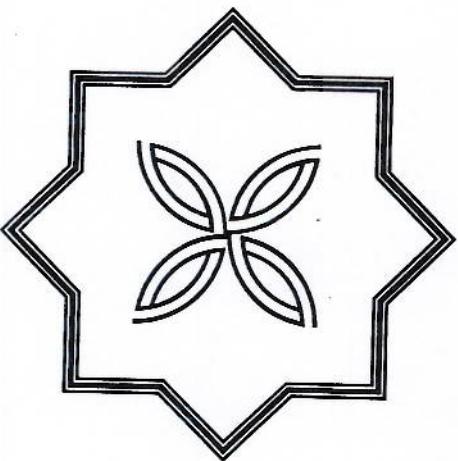


ГРИГОРЬЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

СИМВОЛЫ, КОДЫ, ЗНАКИ

*Сборник
материалов
конференции*



МОСКОВСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

Символы, коды, знаки

Сборник материалов 10-й конференции
из цикла «Григорьевские чтения»

Москва
2008

ББК 87.3

С37

Ю.Н. Рагс

Ответственные редакторы:

В. Е. Еремеев,
И. Д. Григорьева

С37 Символы, коды, знаки : сб. материалов конф. / отв.
ред. В. Е. Еремеев, И. Д. Григорьева. – М.: Изд-во
Моск. гуманит. ун-та, 2008.- 176 с.

ISBN 978-5-98079-416-3

Сборник содержит материалы научно-практической конференции «Символы, коды, знаки», состоявшейся в середине марта 2007 г. в ЦМШ при МГК. Данная конференция является десятой 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 978-5-98079-416-3

© ММО, 2008

ДВЕ АКУСТИКИ

В современной композиторской и исполнительской практике все большую актуальность стали приобретать вопросы музыкальной акустики, требующие всестороннего серьезного изучения. Обращение к акустике в ее актуальных связях с музыкой ставит перед исследователями целый ряд сложных проблем. Одной из важнейших является, безусловно, проблема соотношения художественного и естественнонаучного мышления или, по-иному, – проблема соотношения образного эмоционального восприятия музыки и строгих научных методов ее познания.

Естественнонаучный подход, реализуемый, прежде всего, в науках о природе, основан на необходимости членения, анализа объектов и, на этом основании, поисков закономерностей. Однако такой подход не может дать верного представления о мире, ибо мир строится не по частным законам для каждого отдельного его проявления. Широкое распространение получили сегодня естественные науки, которые возникли на стыке нескольких направлений, например, математическая логика и физическая химия, а в сфере музыкальных наук акустика объединяет в себе физическую акустику, физиологию и психологию.

Восприятие музыки в принципе целостно, и хотя его можно в науке о музыке для изучения разделить на «элементы», в самой музыке никакого деления нет, и не может быть. Таковым же, целостным, является и музыкальное мышление – композиторское, исполнительское, музыковедческое. Без учета этого познание музыки становится бессмысленным. Отсюда следует важный вывод: методы исследования музыкального искусства, в том числе и в сфере музыкальной акустики, не могут сводиться к естественнонаучным. Музыкальное искусство как художественное творчество занимается такой деятельностью, которая не похожа на какую-нибудь иную, например, техническую производительную. Исследования музыкальных явлений требует особого к себе отношения.

С древнейших времен в истории развития науки существуют, образно говоря, «две акустики»: одна отражает то, что воспринимается слухом, – реально слышимую последовательность музыкальных звуков, качество отношений между исполняемыми звучаниями, другая – математическое выражение наиболее простых из этих отношений. При этом ученые-акустики оставляют в стороне сложные, художественно актуальные связи как несущественные. Музыканты и акустики воспринимают звуковую действительность каждый по-своему: для одних объективные научные знания *символизируют* что-то очень важное, но не очень понятное и, следовательно, неизвестно, как эти знания можно использовать

в художественной деятельности, для других музыка не является полноценным объектом (это как бы не объект), поскольку ее нельзя измерить и объяснить привычными способами.

Значительная часть проблем в области поисков и разработки эффективных методов исследования музыки связана с исследовательскими установками. Стремление к максимальной объективности, к своеобразно понимаемой научности часто уводит ученых от специфики музыкальной материи. Достаточно одного примера: ученый стремится познать закономерности интонирования, а музыкант в своей практике интонирует каждый раз по-новому, он как бы заново творит произведение. Здесь сталкиваются два подхода к познанию музыкального искусства – интуитивный и рациональный.

Существует явное противоречие и в том, как по-разному воспринимают звуки музыкант и исследователь, пользующийся акустической аппаратурой. Человеку свойственно улавливать качественное своеобразие звуков, в то время, как аппаратура выдает сведения о количественных параметрах звучания. Высота фиксируется в герцах и центах, громкость измеряется в децибелах, тембры выявляются с помощью спектрограмм и т.д. Противоположности человеческого восприятия и аппаратного «анализа» пока никем не устранены.

Еще одно, пожалуй, самое существенное противоречие в установках и подходах к исследованию музыкального искусства заключается в том, что для музыканта и слушателя на первое место выходит художественная ценность музыки и своеобразие звучания, аппаратура же это определяет «не умеет». Не потому ли, кстати, электронная музыка, несмотря на ее интенсивное развитие, фактически пока не получила признания среди «классически настроенных» музыкантов?

Современные исследователи безусловно понимают сложность и противоречивость познания музыкальных явлений. Об этом свидетельствует то, что в развитии теории звука, теории интонирования постепенно накапливаются (происходят) важные качественные изменения. Проследить за ними – сложная исследовательская проблема.

Очевидно, первые обращения акустики непосредственно к музыке можно найти у немецкого ученого Отто Абрагама [Abraham 1923; публикация 1924 г.]. В его работе на, с нашей точки зрения, весьма непрофессиональной аппаратуре, (другой еще не было в то время), исследовалось воспроизведение «одной немецкой народной песни», ставшей в дальнейшем государственным гимном гитлеровской Германии. Но творческих вопросов автор не касался; он исследовал точность исполнения нотного текста, а не музыкальные выразительные оттенки. Все же чрез-

вычайно важным был сам факт обращения к музыкальному факту с позиций акустики.

А.В. Рабинович, являющийся сотрудником Н.А. Гарбузова, в работе «Осциллографический метод анализа мелодий» [Рабинович 1932] фактически ближе всех других исследователей на этом первом этапе подошел к идеи использования методов музыкальной акустики для рассмотрения собственно музыкальных проблем. Его интересовали вопросы воплощения музыкального строя в исполнении мелодии. Для анализа этот исследователь избрал начало скрипичного концерта А. Глазунова. С помощью осциллографа он проанализировал буквально каждый *период* (этот акустический термин означает полное колебательное движение) в отрывке, с высочайшей точностью установив величину интервалов и определив, к какому строю принадлежат эти интонации.

Начиная с 1935 г. в работах Н.А. Гарбузова и С.Г. Корсунского акустика постепенно становится все более и более музыкальной. На различных примерах, в том числе и на примерах интонирования «Арии» И.С. Баха в исполнении на скрипке троем выдающимися музыкантами (Д. Ойстрахом, М. Эльманом и Е. Цимбалистом) были выявлены зоны или полосы частот, в пределах которых ступени лада сохраняли свое *ступеневое* качество. В последующем Н.А. Гарбузов выявил зоны в восприятии темпа и ритма, громкостной динамики, тембра [работы 40-х – 50-х годов XX столетия; см.: Н.А. Гарбузов – музыкант..., 1980].

На основе этих исследований Гарбузов разработал концепцию *зонной природы музыкального слуха* – звуковысотного, динамического, темпо-ритмического, тембрового. Создание этой концепции означало переход акустики в новое качество – она стала приближаться к музыкальному искусству. Вместо безразличной к художественному творчеству точности замеров *частоты* появилось стремление познать сущность чистой интонации, обращение к звуковысотным оттенкам как средству художественной выразительности. Вместо объективных, независимых от человека точности приборных замеров *продолжительности* отдельных звуков возникла необходимость познания музыкального смысла постоянных изменений длительности звуков. Аналогичным образом в этой концепции проявилось стремление понять музыкальную сущность *громкостных* и *тембровых* оттенков. Акустика, ее тонкий аппарат превратились у исследователя в инструмент познания музыки, исполнительского процесса.

Никто ранее подобной устремленности не проявлял. Во времена Гарбузова господствовало естественнонаучное представление о мире. Субъективные подходы в научном изучении музыки отвергались. И даже в музыкальных учебных заведениях, и в исследовательских институтах

думали только о закономерностях, о точности и объективности анализа музыки. Но для получения этих объективных характеристик необходимо было отвергать оригинальные творческие находки талантливых музыкантов, так как они не укладывались в среднестатистические обобщения.

Очевидно, и сам Гарбузов и его ближайшие ученики пытались выявить некие наиболее общие закономерности. В работах Гарбузова, А.В. Рабиновича, С.Г. Корсунского, исследованиях музыканта-альтиста Н.К. Переверзева [см.: Переверзев 1966] преобладала статистическая обработка полученного в ходе замеров материала. Однако это приобрело новый смысл, стало подступом к новой теории – зонной концепции природы музыкального слуха.

В дальнейшем, сотрудники, ученики и последователи Н.А. Гарбузова – С.С. Скребков, С.Г. Корсунский, О.Е. Сахалтуева, Е.В. Назайкинский, Ю.Н. Рагс, Н.К. Переверзев, Н.С. Бажанов и др. – разработали оригинальные положения о художественной природе или о художественной норме музыкального слуха. Фактически это означало переход на новый уровень в рассмотрении проблемы музыкального восприятия с точки зрения акустики. Было доказано, что существуют прямые зависимости звуковысотных интонационных оттенков от гармонии, ладовых связей, темпоритмических отношений, структуры произведения и т. п., или, в конечном итоге, – от интерпретационных процессов в художественном исполнении музыки.

Таким образом, работы Н.А. Гарбузова и его последователей заложили основы для анализа исполнительского творчества выдающихся музыкантов, – выявления точными методами приемов достижения наибольшей выразительности исполнения.

Западноевропейские исследователи пошли несколько по иному пути. Осознавая несовершенство 12-ступенчатой равномерной темперации, они продолжали вести расчеты в надежде найти идеальную темперацию, пригодную для всех случаев музыкальной практики. Так, чешский композитор и музыковед А. Хаба (1893–1973), развивая идеи немецкого музыковеда Х. Римана, предложил несколько способов деления октавы – на четверти тона, на 1/3, 1/6, 1/12 тона (в работах 1920-х гг.) Однако, как показывает музыкальная практика, такого рода поиски в художественном плане пока что мало убедительны.

Новый поворот был дан приверженцами экмелеки – микроинтервальной техники, которая берет свое начало от раннего музыкального фольклора всех народов. На Зальцбургском симпозиуме 1985 г. об экмелеке и микроинтервалике говорили Ульф-Дитер Зойка, Рудольф Расх, Франц Рихтер Херф. В их докладах, а также в выступлении Рудольфа Хаазе, как отмечает Е.В. Назайкинский, «описывается по существу зон-

ная теория слуха» Н.А. Гарбузова [см.: Назайкинский 1999, с. 85, а также его работу 2003–2004 г.]. Но сама работа Гарбузова даже не упоминалась!

Следовательно, без ссылок на приоритет русской музыкальной акустики, еще раз, – теперь и на Западе, – получила утверждение концепция зонной природы музыкального слуха. Со ссылками не только у нас, но и у них – на Западе – плохо.

Приоритет русской музыкальной акустики бесспорен, однако современное отечественное музыказнание остро нуждается в новых исследованиях и научных гипотезах. Конец XX столетия знаменует смену исследовательской парадигмы, связанная с качественно новым, более высоким уровнем научного мышления. Это позволяет выразить уверенность в том, что «две акустики», объединенные вместе, станут активно развиваться, помогая музыкантам в их практической музыкально-художественной деятельности, а музыказнание обогатится важными знаниями в области исследования музыки.

Литература

- Н.А. Гарбузов 1980 – Н.А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог: Монография (под ред. О.И. Соколовой и О.Е. Сахалтуевой) М.: Музыка, 1980.
Назайкинский 1999 – Назайкинский Е.В. ТВМ // Музыка и информатика. М.: Научные труды МГК им. П.И. Чайковского и ВЦ МГК, 1999. С. 49–96.
Назайкинский 2004 – Назайкинский Е.В. Экмелика (информационно-аналитический обзор) // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика: Сб-к науч. статей. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2003–2004. С. 44–64.
Переверзев 1966 – Переверзев Н.К. Проблемы музыкального интонирования. М.: Музыка, 1966. 224 с.
Рабинович 1932 – Рабинович А.В. Осциллографический метод анализа мелодий, 1932.
Abraham 1924 – Abraham O. (1923). Tonometrische Untersuchungen an einem deutschen Volkslied // Psychologische Forschung, 1924. B. 4, S. 1–21, 1923.

В.К. Седов

МУЗЫКАЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА КОДИРОВКИ В МУЗЫКЕ

Б. В. Асафьев четко-афористически сформулировал блестящее открытие: музыка – искусство интонируемого смысла. Само понятие интонации как определение этого глубинного фундамента музыки Асафьев не только выдвинул в качестве основополагающей категории, но и широко и всесторонне проанализировал. Мне в курсе методики обучения

игре на скрипке предсталось необходимым ввести его в самом начале, чтобы оно зафиксировалось как можно глубже у молодых музыкантов и педагогов. А удобнее всего существование понятия интонации мне показалось раскрыть через его элементарное грамматически-этимологическое устройство.

В. Ю. Григорьев в своих лекциях по методике говорил, что в природе нет музыкальных звуков, основа музыки – искусственно создаваемый человеком *тон*, собственно-музыкальный звук, обладающий огромной информационной емкостью благодаря двум фундаментальным отличиям музыки от всех других видов искусства: *горизонтали* и *вертикали*, т. е. наличия в ней (1) развертываемой во времени структуры формы, прежде всего выражаемой в мелодии, и (2) ладогармонически организованных соотношений тонов в одновременности. И слово *интонация* строится из двух основных элементов: «ин» + «тон». Предлог *in* на многих европейских языках означает русское «в», значит, по сути дела, чтобы создать музыкальное произведение, мы должны некое *содержание* (от простейшей эмоции или душевного движения до сложнейших философских концепций) воплотить, закодировать «ин-тон», т. е. *в тон!* Дальше развертывать и детализировать это положение можно бесконечно, собственно, это и делает (хорошо или плохо, талантливо, интересно или формально-безразлично, т. е. никак) каждый музыкант – композитор и исполнитель, в одиночку или в составе огромных хоровых или оркестровых масс.

Может быть, не каждому очевидно, что музыка, как и любое искусство, включает в себя ситуации общения – композитора (при посредстве исполнителя) со слушателями, обратно – слушателя через композитора с эпохой, национальными особенностями своей или другой культуры и т. д. Однако это требует при анализе музыки учета семиотических элементов.

Подход к поискам сущности, смысла музыки через понятие интонации позволяет достаточно наглядно *раскрыть* языковый, знаковый, т. е. *семиотический* ее характер. Любая ситуация общения есть семиотическая ситуация, и она предполагает, что оба ее крайних участника («источник» и «приемник») обладают, владеют одним и тем же языком. Расхожая фраза, что музыка не знает границ, верна только в очень ограниченных рамках: границы понимания музыки не совпадают с границами географическими, не более того. Об этом тоже много сказано В. Ю. Григорьевым.

Здесь важно подчеркнуть, что овладение музыкальным языком возможно только в процессе участия в музенировании, активном (исполняя музыку) или пассивном (в качестве слушателя). Впрочем, слушатель

тоже не может быть пассивным, само восприятие – процесс весьма активный. И тогда из сознательного или подсознательного анализа услышанного при достаточном количестве повторений вырабатываются своего рода «музыкальные» слова, с определенными элементами интонации связываются более или менее отчетливые смысловые значения. В большинстве эти значения не поддаются точной словесной характеристики, и степень их четкости тоже различна.

При этом смысловые значения могут возникать благодаря использованию (сознательному или бессознательному) любого из элементов или любой комбинации элементов музыкальной интонации – высотных отношений (в частности, мелодического рисунка, регистровых свойств, тональности и т. д.), динамики, тембра, характера артикуляции (т. е. начало звука – с четко определенной «атакой» или мягким, словно возникающим из ничего, так же как и характер окончания звука или мотива, фразы), особенностей штриха, далее – агогика, т. е. выделение звука его удлинением или укорочением, ладовые качества, метроритмические особенности и т. д.

Самое первое, простое проявление музыкального смысла ладовых соотношений: мажор = радость, торжество, ликование; минор = грусть, скорбь, трагедия. Действительно, большинство оптимистично нацеленных музыкальных произведений обозримой эпохи написано в мажоре – от парадных военных маршей до патриотических песен. Вспомним хотя бы старинный русский марш «Триумф победителей» или созданный в духе кантов XVIII века финал «Жизни за царя» Глинки, знаменитый хор «Славься». Минор – Танеев, «Иоанн Дамаскин» оп. 1, № 1, вступление и хор.

Противопоставление мажора и минора тоже ярко-знаково, это сильно действующее средство создания контраста. Примеров тьма, можно напомнить сопоставление I и II частей Мессы h-moll Баха (BWV 243): конец № 3 (даже при мажорном кадансе) и начало № 4, или переход от I ко II части «Лунной сонаты» оп. 27 № 2 Бетховена, а также целостная концепция его V и IX симфоний.

Однако эти средства, будучи освоенными, создают почву для гораздо более тонких градаций и оттенков. Так, в I части «Аппассионаты» оп. 57 Бетховена мажор главной темы, возникающий сразу после первой минорной фразы, совсем не однозначно «мажорен».

А у Шостаковича, во II ч. концерта № 2, оп. 101 из 8 тактов *мажорной* темы половина гармонизована *минорными* трезвучиями! (соответственно, минорная модификация темы – наоборот, и даже в преимущественном соотношении 3 минорных – 5 мажорных!):

	1	2	3	4	5	6	7	8	(9)
мажор (ц. 26, тт. 20-27)	D	m	m	D	m	D	m	(D)	
минор (ц. 32, тт. 73-81)	m	D	D	m	D	m	(D)	D	(D)

* * *

Далее, в каждую эпоху возникают стойкие стереотипы формы, от традиционных и потому знаковых, даже символических типов оперных арий или танцевальных метроритмических формул (трехдольные ритмы вальса, жиги, полонеза или мазурки, двухдольные – польки или чарльстона и т. д.) до канонов сонатного аллегро, позволяющих воплощать, кодировать достаточно объемные и информативные концепции.

И как практически всегда, не только в истории музыки, достигнутые вершины начинают преодолеваться. Бетховену стало тесно в рамках сонатного Allegro, и он в XIV сонате написал I часть в характере и темпе Adagio. Это настолько нарушило привычные нормы музыкального языка, в данном случае кодовые, знаковые, символические особенности формы, что композитору пришлось дать сонате подзаголовок «Quasi una fantasia», а многие теоретики до сих пор, два века спустя, не могут узнати тут полноценную структуру классической сонатной I части¹. Бетховен развивался очень быстро, спустя всего 2 года он начал писать Героическую симфонию, где позволил себе расширить рамки продолжительности частей до 15 минут, и это тоже было революционным шагом, поскольку у Гайдна и Моцарта практически нет симфоний продолжительностью более получаса, а тут – почти час! Но то симфония, да еще первоначально посвященная Наполеону, перевернувшему Европу! В сонате же Бетховен из-за увеличения продолжительности тактов ввиду замедления темпа, ради сохранения продолжительности всей части просто написал меньше тактов, и это ведь гениальное решение! Все остальные атрибуты формы полностью соответствуют классическим нормам, прежде всего тональные отношения элементов формы: еще у Гайдна немало однотемных сонатных частей, в которых главная и побочная партии построены на *одной и той же теме*, но проводимой соответственно в главной и побочной тональности.

Подобным образом интонационный анализ позволяет убедительно аргументировать принадлежность финала VI симфонии Чайковского именно к сонатной форме (без разработки). И Шостакович, переосмысливая сонатную форму в I части VII симфонии оп. 60, не нашел музыкального времени для репризы, практически лишь обозначив *все (!) ее элементы*.

¹ Есть даже мнение, что соната начинается со II части [1., 183].

* * *

Характерно, что в большинстве случаев средства применяются комплексно. Л. Мазель назвал это явление *принципом множественного и концентрированного воздействия* [2, 158].

Символика Баха, о чем пишет А. Швейцер [3, 360], была вполне доступна современникам, *знавшим* ее язык. Средства – главным образом мелодико-ритмические. Так, движение передается восходящими гаммообразными ходами мелодических голосов и скачками баса.

Мотивы шага – чаще всего в басу [3, 363]. При этом шаг может быть спокойным и размеренным, передавая ощущение силы и убежденности. Но может быть неуверенным, усталым, что выражается через синкопированный сдвиг сильной доли [3, 363].

Мотивы блаженного покоя – определенный ритмический рисунок [3, 365].

Мотивы скорби – известный еще издавна нисходящий мотив из двух слигованных звуков, второй из которых должен «незаметно скрадыватьсь» [3, 366], что придаст обороту характер вздоха («lamento»). Второй тип мотива скорби – хроматическое восходящее движение [3, 366].

Мотивы радости – ритмический рисунок и быстрые восходящие гаммообразные последовательности [3, 367].

Мотивы испуга – ритмический рисунок [3, 394].

Есть и еще ряд знаковых мотивов.

Помимо этих кратких образных изображений у Баха немало «картических» тем, иллюстрирующих события словесного текста. В первую очередь бросаются в глаза моменты изображения движения волн на водной глади [3, 374]. Подобное движение подхвачено практически всеми композиторами, из которых, наверное, наиболее «на слуху» Вагнер с его мотивами волн из «Кольца Нibelунга» (пример – Das Rheingold, Вступление, т. 97-104) и Римский-Корсаков в «Садко» и «Шехеразаде» оп. 35 (ч. I, начало главной темы и побочная).

Венские классики: ум. 7 = признак, символ злых сил, особенно ярко – впоследствии у романтиков, например, в «Волшебном стрелке» Вебера. Это не утратило значения и позднее. Чайковский начал балет «Спящая красавица» (оп. 66) именно с уменьшенной гармонией.

Моцарт, Don Giovanni: тромбоны ярко и наглядно символизируют адскую сущность заглавного героя.

Глинка, «Жизнь за царя»: польские ритмы и мотивы как символ вторжения, тут же смена и размера, и тональности (акт 3, № 13, сцена и хор – Сусанин и поляки). Целотонная гамма и тромбоны как символ Черномора во второй опере Глинки! «Руслан и Людмила»: конец увертыры (с цифры 16) и момент похищения (№ 3, Moderato, цифра 46 т. 5),

здесь также и ум. 7. Вообще диатоническая и хроматическая ладовость задействована в «Руслане» как признак человеческого и волшебного миров, подобными же ладовыми средствами восточная культура противопоставляется европейской – достаточно сопоставить классические танцы III акта восточным IV. К этому добавляется инструментовка, например, в арии Людмилы IV акта, где ее пение сопровождают струнные (№ 18, Adagio с т. 16), реплики хора волшебных дев инструментованы одними деревянными духовыми (№ 18, Allegretto «Не сетуй...»).

В упоминавшейся «Шхеразаде» поистине волшебно превращение напевной русской темы царевича в танцевальную восточную тему царевны, причем оба варианта впоследствии еще и синтезируются (ч. III, начало; побочная тема = т. 69, цифра 4 [D]; синтез = т. 85, цифра 6 [F]).

* * *

Чайковский: струнные как символ человеческого начала в противовес чуждому (меди): IV симфония оп. 36, сопоставление вступления и Allegro, затем очень наглядный пример – начало репризы (В. П. Фраенов характеризовал это очень образно: Чайковский со скрежетом сдвигает голоса). Далее – сильный пример в разработке I части VI симфонии оп. 74: «Со святыми упокой...» у медных и стонущие возгласы струнных (вспомним С. Танеева). В «Евгении Онегине» «тяжелая» медь (трубы и тромбоны без тубы) в полном соответствии с этой логикой применена в составе Tutti в ярко-блестящих эпизодах (например, плясовый хор 1-й картины, № 2, 6 до 8; кульминация сцены письма, вальс и особенно мазурка 4-й картины № 15; полонез 6-й № 19, цифра 1). Но драматургически-открыто медь выступает именно в кульминационно-трагические моменты – тромбоны в дуэтном каноне перед роковым выстрелом (№ 18, 7-й т. 7) и сразу после него (8 т. перед 9 – здесь опять ум. 7!), а вместе с трубами – в заключении последней картины: № 22, 3-й т. цифры 20.

О Вагнере с его интонационной драматургией здесь уже нет возможности говорить подробно. Вообще сегодня моя задача – показать многообразие средств и возможностей кодировки смыслов в классической музыкально-выразительной системе. Конечно, тут море путей дальнейшей разработки.

Литература

1. Бетховен Л. Сонаты для фортепиано в 4 тт. (ред. А. Б. Гольденвейзера). Т. II. Музгиз, М., 1956.
2. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. СК, М., 1991, с. 158-182.
3. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Музыка, М., 1965.

СИМВОЛИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА ВОКАЛЬНЫХ СИМФОНИЙ ШОСТАКОВИЧА

Дмитрий Шостакович, столетие со дня рождения которого широкая общественность отмечала в 2006 году, – величайший и один из самых исполняемых композиторов XX века. У современников Шостаковича, особенно в композиторской среде, его имя вызвало священный трепет», у его потомков оно вызывает неугасимый интерес, поскольку, будучи композитором советской эпохи, его музыка свидетельствовала о подлинных и подчас страшных событиях. Не случайно М. Ростропович писал о том, что музыка Шостаковича это наша современность, не познанная нами самими. Е. Мравинский назвал композитора «истинным летописцем нашего времени».

Однако в свое время композитор был известен как автор лишь отдельных сочинений – Пятой, Седьмой, Одиннадцатой симфоний, «Десяти поэм для смешанного хора», оратории «Песнь о лесах» и др. Его поздние симфонические произведения, начиная с Тринадцатой симфонии, остались непонятыми. Только с начала 90-х годов, в тяжелый для нашей страны период, вдруг открылась «потайная» сторона его музыки, о композиторе заговорили как о пророке и Эзопе современности. Однако и сегодня многое в Шостаковича является загадочным: тех, кто пытается вслушаться в его музыку не покидает ощущение наличия в ней некоего кода, при помощи которого композитор повествует о сложных перипетиях своего времени, пророчествует на языке музыки.

С позиции современной эпохи некоторые «загадки» сумбурной музыки Шостаковича вполне объяснимы: стало ясно, что новаторские поиски композитора протекали вдали от требований Пролеткульт и эстетики социалистического реализма. Имея в виду приставку «соц», его правильнее было бы рассматривать как раннего представителя музыкального соц-арта, с его «пародийной рифмой» (Н. Маньковская) и пафосом обличения. С точки зрения эстетики модернизма и постмодернизма, имеет под собой почву идея рассматривать творчество композитора под углом зрения характерных явлений музыкального искусства XX века, с его философичностью, символичностью, интертекстуальностью, синтетичностью.

На первый взгляд сопоставление и стиля Шостаковича с эстетикой постмодернизма кажется резким и искусственно притянутым. Принято считать, что постмодернизм – течение, распространившееся в западноевропейском искусстве XX века после Второй мировой войны, к этому

времени большая часть творческого наследия композитора была создана. Однако искусственным и формальным мы считаем чисто временное разделение модернизма от постмодернизма, фактически же многие характерные для эстетики постмодернизма явления начали складываться задолго до Второй мировой войны.

Если условно согласиться с тем, что модернизм – это крутая ломка традиций реалистической эпохи, принципа отражения объективной реальности, рационализма, объективизма, а постмодернизм – это освоение разрушенной модернизмом новой художественной реальности, то Шостакович принадлежит к поколению творцов.

Если постмодернизм обобщенно характеризуется как «перманентный и неистребимый плюрализм культур» (З. Бауман), как «неудовлетворенность современной эпохой» (52, Малахов), как «использование произведений прошлых эпох в качестве строительного материала, как пародирование и иронизирование культуры прошлого, как многоуровневая организация текста, прием игры» (В. Халипов), то Шостакович, безусловно, носитель, концептуального мышления, легко соединяющий реальное и ирреальное, затевающий со слушателем игру, смело иронизирующий, и пародирующий действительность – вполне вписывается в эстетику постмодернизма.

Разумеется, Шостакович разнообразен. Рядом с абсурдностью Четырнадцатой симфонии и сатир на стихи Саши Черного его творчество есть по-бетховенски патетическая музыка к кинофильму «Овод» и «Песня о встречном». Опера «Нос» и Седьмая симфония, кажется, принадлежат перу разных авторов. О месте Шостаковича в истории музыки XX века, принадлежит ли он к модернизму или к постмодернизму, возможно, возникнут споры, похожие на то, принадлежал ли Бетховен к классицизму или к романтизму. Укажем лишь на еще одну причину, по которой Шостакович мы рассматриваем в русле тенденций постмодернизма – его особый музыкальный язык, точнее – шифровка нотного теста, как своего рода диалог или разговор, превращенный автором в игру со слушателем.

Музыкальный язык композитора в последние два десятилетия стал предметом особого пристального внимания музыковедов. Сегодня на основе анализа нотных текстов композитора становится ясным, что Шостакович в организации музыкальной ткани далеко вышел за рамки традиционной тональной ладогармонической системы, что он использовал принцип равенства всех звуков, то есть додекафонное письмо.

Отметим, что обращение композитора к новому музыкальному языку было связано с тем, что к началу 20-х годов XX столетия традиционная тонально-гармоническая система, существовавшая на протяжении трех столетий, разрушилась. С точки зрения саморазвития системы, это

было вполне закономерное явление, подготовленное всем ходом эволюции западноевропейского и русского музыкального композиторского творчества. Так, использование многозвучных терцовых комплексов (nonаккордов, септаккордов побочных ступеней), аккордов с внедренными тонами (кварты вместо терции и сексты вместо квинты), стирание разницы между неаккордовыми и аккордовыми звуками, диатоническими и хроматическими звуками в мелодии, понимание аккорда как автономной звукокрасочной формы – все эти новшества поздних романтиков, импрессионистов, а также русских композиторов конца 19 века и привели ладотональную систему к ее естественному разрушению. Это выразилось в «размывании» и фактической ликвидации разницы между гармоническими функциями и ладами. Активное внедрение неаккордики и хроматики привели к новому типу хроматической мелодики; легитимация соединения тональностей по вертикали доверили дело разрушения, как самой тональности, так и лада. В политональной музыке тональность в каждом из фактурных пластов сохранялась номинально, «на письме».

В этой обстановке часть композиторов выступила с предложением реанимировать тональную систему (Л. Яначек, П. Хиндемит, Б. Барток), но в более свободной, расширенной ее трактовке, при которой тоника может иметь вид любого созвучия или интервала. Другая часть композиторов, в числе которых были русские авторы Рославец, Обухов, Черепинин, – начала проводить смелые эксперименты по сочинению музыки на основе равенства 12-ти звуков хроматической системы, то есть открыто встала на путь додекафонии. Додекафония давала композитору свободу выбора, возможность создать средствами музыки чисто художественное произведение, далекое от правил академического искусства. А. Шенберг впервые, обобщив достижения современных ему композиторов, вывел правила организации звуковысотного серийного музыкального ряда, в основе которого лежал принцип неповторяемости звуков. В числе композиторов-последователей Шёнберга был А. Берг, чья опера «Воццек», поставленная в 27-ом году на сцене Кировского театра произвела на Шостаковича огромное впечатление.

Шостаковича не удовлетворяла устаревшая ладотональная система – с первых шагов обучения в консерватории он писал по выражению его современников «не так, как его учили». А. Глазунов, ректор Петербургской консерватории, один из первых заметивший талант Шостаковича, при всем понимании за ним большого будущего, не любил его музыки. Вместе с тем, Шостаковича не могла удовлетворить и додекафонная, серийная техника письма, которая скорее являлась для того времени авангардистской формой протеста, возникшей в пику исчерпавшей себя

ладотональности. Смысл использования додекафонии сводился к тому, чтобы не повторять традиций, то есть не употреблять мажорного и минорного трезвучий, терцовых аккордов, заключительного каданса, опеваний тоники, квадратности построений и всего прочего, что бы напоминало классико-романтический стиль. Шостаковичу, который «перепрос» конфликт эпохи, был чужд этот авангардистский пафос, он искал иного рационального смысла; лежал ли он в плоскости расширенной ладотональности или серийной техники – для него было делом вторым.

Имея абсолютный музыкальный слух и достаточно обширный опыт восприятия современной музыки (благодаря деятельности Российского отделения Международной ассоциации современной музыки), композитор не мог не слышать и не понимать того, что разницы между серийной организацией и расширенной тональностью по существу нет. Он понимал, что равенство звуков, то есть отрицание центра лада и тональности, существует только «на бумаге», практически же более долгие и громкие звуки наш слух воспринимает как устойчивые, следовательно, как тонику.

Поиски новой рациональности в организации музыкальной ткани были сопряжены с поиском способа выражения авторской мысли и привели Шостаковича, как мы считаем, к особому «эзоповому» языку, который можно рассматривать одновременно и как постмодернистскую игру со слушателем и как единственное средство вести диалог со слушателем в условиях тоталитарного режима.

Действительно, слушая музыку Шостаковича, возникает ощущение того, что ноты, интервалы, жанры и тембры композитор наделяет символическим смыслом. При этом композитор настойчиво стремится привлечь внимание слушателя к символике, звука, интервала, интонации либо способом многократного повторения одной интонации, либо используя литературный текст, авторские замечания и пр. Так, посвящая самому себе Восьмой квартет, автору было важно показать связь между посвящением с лейт-интонацией из четырех нот, означающую авторскую монограмму: D–Es–C–H (ре, ми-бемоль, до, си) – Д. Ш. При этом, зная о требовательности автора к самому себе, о его повышенном чувстве гражданской ответственности и совестливости, необходимо отвергнуть мысль о самолюбии и светской гордости при посвящении музыки самому себе. Шостаковичу необходимо было это для того, чтобы показать новый способ восприятия музыки, чтобы приучить слушателя к абсолютному слышанию музыкальной ткани для того, чтобы в других произведениях он смог узнать звуки-символы и прочесть зашифрованный текст. Так, в третьей части Тринадцатого квартета слушатель. Имея опыт

подобного восприятия, может сложить из звуков cis dis e d e g a слово «Сережа» – автослитату из «Катерины Измайловой».

Подобное «чтение» партитур Шостаковича позволяет понять смысл содержания его произведений, казавшихся его современникам странными. Так, известно, что автор задумал создать цикл из 24 квартетов и 24 симфоний (кроме того, что он сам высказывал это намерение, тональности его 15 квартетов и 15 симфоний не повторяются). Однако только ли принцип тонального несовпадения способствует объединению произведений в цикл? Напомним, что в баховском цикле, кроме тонального круга, немаловажна еще и содержательная сторона – два тома прелюдий и фуг (ХТК) можно рассматривать как музыкальную иллюстрацию Библии².

Мы не рискнем утверждать, что Шостакович намеревался создать аналог баховских циклов, однако укажем на некоторые моменты содержательного плана, с помощью которых удается объяснить (хотя только отчасти) «стренную» последовательность симфонический произведений композитора: почему он обратился в Четырнадцатой симфонии к смерти, в Тринадцатой симфонии к еврейскому вопросу и т. д.

В последней Пятнадцатой симфонии композитор начинает главную тему первой части с настойчивой интонации: «Es as c h a». Звучащая в высоком регистре у кларнета, она троекратно повторяется, сопровождаемая также троекратным звоном колокольчика. Внимательное прочтение начальной интонации подсказывает, что в ней автор зашифровал слово «Пасха». То, что это не случайное совпадение названий нот говорит восторженно-радостный характер звучания, что для Шостаковича является большой редкостью, а также использование тембра колокольчика. Принятие «версии» посвящения Пятнадцатой симфонии Воскресению Господню позволяет выстроить логическую цепочку остальных его произведений и объяснить замысел цикла. Если Пятнадцатая симфония – это Пасха, то тогда понято обращение в Четырнадцатой симфонии к теме смерти, ее начало с «De profundis» («Из глубины воззвах», что соответствует тексту христианской стихиры «Господи, воззвах к Тебе, услыши мя» и упоминание о Варавве (№8). Далее, понятно, почему в Тринадцатой симфонии, по определению самого композитора поднимается «проблема гражданской нравственности» (Шагинян М. О Шостаковиче. М., 1979. С. 12). Симфония посвящена еврейскому вопросу, что вполне вписывается в логику евангельских событий. Двенадцатая симфония посвящена вождю мирового революционного движения Ленину.

² Символику музыки Баха изучал Б.Л. Яворский, с которым Д. Шостакович был хорошо знаком

Слушая вокальные симфонические произведения – Тринадцатую и Четырнадцатую симфонии, оперу «Катерина Измайлова» улавливается связь использования отдельных звуков-нот со смыслом текста. Так, за одними звуками закрепляется семантика положительного начала, это звуки – «Си-бемоль» (B), «Ми-бемоль» (Es), «Ре» (D) и «Соль» (G). Из них «ре» и «ми-бемоль» или вместе («Des») имеют значение краткого варианта монограммы (Д – Дмитрий, Es – название первой буквы звука Sch – «Ш»). В Тринадцатой симфонии, во 2-ой части на словах «Являлся бродяга Эзоп» на последнем слове, выделенном сильным временем и длительностью звучит Des. В пятой части Тринадцатой симфонии, угадывается ответ Шостаковича критикам, обвинявшим его в карьеризме: в кульминационных моментах слышны «Des» и «Es».

Звук «Соль», который автор использует не часто, как бы с осторожностью, подчеркивая им смысловые кульминации, как нам кажется, является выражением Божественного начала. Так, в Четырнадцатой симфонии в V части текст Г. Аполлинера «В траншее он умрет/ до наступления ночи/ мой маленький солдат/ чей утомленный взгляд/ из-за укрытия следил все дни подряд за Славой» композитор намеренно лишает тему звука «соль». Так же в VIII части после слов («Ты преступней Варравы в сто раз / с Вельзевулом живя по соседству/ в самых мерзких грехах ты погряз/ нечистотами вскормленный с детства») звучит инструментальная тема, в которой отсутствие «соль» можно понять как пропуск имени Бога. Напротив, в Восьмой симфонии в теме пассакалии (кульминации всей симфонии) «соль» подчеркивается как звуковысотная вершина темы, которой устремляется движение и от которого начинается нисходящее движение. В Пятнадцатой симфонии основная 12-ти тоновая тема 3 части вначале имеет восходящий вид, затем – нисходящий. Тема повторяется дважды. При совмещении двух ее проведений одна на другую (что на слух сделать невозможно), образуется рисунок-схема, в середине которой располагается звук «соль»:

bdeseasdGgesfchdis
ecisbffiscGgisaddis h

Рисунок прояснится, если соединить прямыми линиями соответствующие звуки в каждом ряду, учитывая их энгармонизм: «fis» и «ges», «as» и «gis» и т.д. Тогда по вертикали совпадут вторая и седьмая (!) нота, остальные из них, пересекаясь, точно сойдутся в точке звука «G».

Часто Шостакович располагает ноты «ре» (d) и «соль» (g) рядом: в Четырнадцатой симфонии: в «De profundis» (ре и сто образуют по вертикали кварту); в «Малагенье» (заключительный тakt); в теме ксилофона (№5), в «Мадам, посмотрите»; в «Тюрьме Санте»; «О Дельвиг, Дельвиг». В 15 квартете, в теме 2 части; в теме пассакальи из Восьмой симфонии, в

9 квартете в теме 4 части; в Тринадцатой симфонии в 1 части на словах «Кровь льется растекаясь по полам» (g d c c d d g g d d g) и дальше.

Фланг отрицательных нот-символов составляют звуки «до» (c), – образ сатаны (с этой буквы начинается написание этого слова на древнееврейском языке); «до-диез» (cis) – символ насилия, власти и других отрицательных образов, «си» (h) – символ ада, адских мучений, суда и «фа» (f) – символ распятия и величайшей ошибки человечества. Кроме этого Шостакович вводит ряд нейтральных нот-символов: «ля» (a) в виде первоначала, исходной чистоты бытия мира, «ми» (e) – иного потустороннего мира. Приведем примеры использования звуковой символики на примере двух произведений композитора: Тринадцатой и Четырнадцатой симфоний:

Тринадцатая симфония:

1 часть: «Мещанство мой доносчик и судья, я за решеткой» – cis-cis-cis-cis-cis-cis-cis-cis-cis-cis-d-cis-cis

2 часть: «Цари, короли, императоры, властители всей земли» – g-c-c-c-c-c-c-c – g-c-c-c-c-c-c-c-c-c

2 часть: «Преступником политическим» – b-c-des-c-des-c des

Там же: «Юмор прятали в камере» – c-c-c-c-c-c-c-c-c-c

Там же: «Юмор порой глядит» – des-b-c-des-c-des

Четырнадцатая симфония, 9 часть: Злодеям грозный бич свистит – a-b-h-h

Там же: «Союз любимцев вечных муз» – b-c-des-des-as-es-des-des

В заключение отметим, что Шостакович требовал от своих учеников писать музыку сразу в чистовик и чернилами, а перед этим думать, чтобы не делать ошибок. Сам композитор был далек от того, чтобы, используя равенство 12 звуков хроматической гаммы, осуществлять случайный выбор нот. Напротив, анализ его текстов показывает, что за внешней не связанностью звуков (интонационной, гармонической, ладовой) на самом деле стоит кропотливая работа автора, направленная на диалог со слушателем.

Н.В. Сарафанникова

ДИХОТОМИЯ ТОНАЛЬНОСТЕЙ cis-Des В МУЗЫКЕ СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА

В творческом процессе Художника, несомненно, кодируются особенности культуры места (страны/цивилизации) и времени (эпохи). Само же произведение искусства (нам желательно считать *непременным условием его высокой художественности*) является собой *код* сотворившей его личности.

Обратимся к творчеству Сергея Васильевича Рахманинова, исполнинская фигура которого – и по уровню дарования, и по качеству воплощения художественных идей – на грани тысячелетий приобретает значение своеобразного символа музыкального искусства *России*. Наше время представляется Ренессансом музыки Рахманинова в родном отечестве, а его творчество на новом витке своего бытия приоткрывает еще неизвестные смысловые грани. В его музыке запечатлен необъятный мир эмоций, размышлений, интеллектуальных прозрений. С позиции сего дняшней эпохи, возвращающей на пьедестал музыканта-интерпретатора, музыканта-мыслителя, важно выработать подходы к исследованию текста с точки зрения его художественной ценности и смысловой наполненности. Семиотический подход позволяет рассмотреть музыкальный язык как определенного рода знак, отсылающий к художественному смыслу.

Рахманинов начал творить в эпоху постромантизма – в западноевропейской и русской музыке это рубеж 19-20 столетий. Для него (и указанной эпохи) гармония как склад музыкального мышления (и техника композиции) была доминантой стиля, а ладотональность как базовая основа гармонии – одним из важнейших знаков этого стиля. В статье высказываются некоторые соображения о семантике тональности у Рахманинова.

Речь о столь специфической категории музыкального искусства как *ладотональность*, возможно, потребует некоторых пояснений. Сделаем их. На протяжении нескольких столетий (от эпохи барокко до постромантизма) техника композиции в музыке зиждется на двуладовой тональной системе, основа которой – мажорный и минорный лады. «Модель» мажоро-минорной гармонической системы «пошатнулась» в процессе мощного стилевого перелома, происшедшего в искусстве большинства стран Европы на грани 19-20 веков: ладотональность уступила место атональности, дodeкафонии, алеаторике (и пр.), не исчезая, однако, вовсе и действуя параллельно с указанными техниками композиции вплоть до наших дней.

Ладотональность (или тональность: в теории музыки на равных правах используется «укороченный» термин) означает неразрывный «сплав» лада (мажор/минор) с конкретной высотной акустической «планкой» — звуком, который служит его основным тоном. Так, тональность «Ребемоль мажор» (мажорные тональности принято обозначать большой буквой, минорные – малой) – это мажорный лад с основным тоном *ребемоль* (Des). Аналогично, тональность «до-диез минор» – минорный лад с акустическим центром на звуке *до-диез* (cis).

Звуки Des и cis в качестве высотной основы мажорной и минорной тональности выбраны нами не произвольно. Это звуки энгармонического равенства, тоны одной акустической высоты, имеющие одинаковое числовое выражение. К примеру, эти звуки имеют следующую акустическую характеристику в условиях равномерно-темперированного строя: 277,18 Гц – в первой октаве музыкального звукоряда, 554,36 Гц – во второй октаве и т.п. Однако выбор продиктован не столько феноменом энгармонического равенства двух звуков, сколько значимостью звуков Des и cis как основных тонов мажора и минора в музыкальном пространстве композитора.

Звуковым центром в мажоро-минорной ладовой системе обычно является не точка (единичный звук), а звуковая вертикаль, аккорд. Вплоть до интересующей нас постромантической эпохи роль такого центра почти однозначно выполняло *трезвучие*, фоническая характеристика которого олицетворяла собой мажорный/минорный лад. В этой «однозначности» скрывается, однако, феномен двулика Януса, ибо мажорное и минорное трезвучия образуют дихотомичную пару – имеют несходный звуковой смысл благодаря разности их интервальной структуры. При общности их квинтового «каркаса» терцовый (средний) тон минорного трезвучия располагается полутоном ниже в сравнении с мажорным. «Твердый» (dur) и светлый облик мажорного трезвучия (и определяемого им мажора) противополагается звучанию смягченно-печального минорного (moll-мягкий) трезвучия (и минора в целом). Противоположность эмоциональных сфер мажора и минора, «позитив» и «негатив» мироощущения, заключенные в звучании этих ладов, позволяют поставить *аккорд-трезвучие (центр лада)* в ряд музыкальных символов, доминирующих в течение нескольких веков и позволявших в бесконечном разнообразии запечатлеть многозначные образы, бесконечное многообразие контрастов мирового пространства.

Становление Рахманинова (общеизвестно, что он «жег свечу с трех сторон», по выражению И. Липаева) как композитора связано с расцветом, кульминацией ладотональной системы. Творчество его зрелой поры и более позднего периода хронологически приходится на «крушение»

тональной системы, сопровождающееся переходом к «техникам», отрицающим тональность. Что касается самого композитора, то он вопреки технологическим устремлениям времени оказался на острие «охранительных» тенденций – развивал традиционную тональную систему, индивидуализируя ее, преобразуя «изнутри». Обладая уникальным дарованием, музыкальным слухом высочайшей характеристики, Рахманинов «не торопился», его творческий вектор – вполне эволюционный, но чутко откликающийся на явления жизненного пространства. Композитор сохранял, развивал и многократно *преумножил* богатство той системы, которая досталась ему «в наследство». «Старый язык обладает неисчерпаемыми возможностями»³ – это личностное и творческое *credo* композитора.

Тональная палитра ладотональной системы имеет богатые ресурсы. Это 24 тональности (по 12 мажорных и минорных в пределах октавы), различные по реальному звучанию основного тона. Учитывая энгармоническое равенство звуков-основ тональностей, следует говорить о 30-ти (по 15 мажорных и минорных в пределах той же октавы) употребительных тональностях, имеющих различное наименование. Напомним о неслучайности обращения к звукам Des и cis. Полутоном выше звука do располагается уровень до-диез/ре-бемоль. Оба звука – и «диезный» и «бемольный» существуют в музыкальной практике, и тот и другой могут выступать в качестве основного тона тональности. На равных условиях в музыке бытуют тональности До-диез мажор (Cis-dur) и Ре-бемоль мажор (Des-dur) – число колебаний в секунду источника звуков-основ этих тональностей (средний регистр), выраженное в герцах, указано выше.

Безусловно, в тональной палитре Рахманинова есть явно предпочитаемые «краски», и в данной статье мы особо выделим ладовую дихотомию – мажорную (Des-dur) и минорную (cis-moll) тональности его музыкальных произведений. Здесь требуется дополнительное, но важное пояснение. Дело в том, что большинство музыкантов – композиторы, исполнители, исследователи, образованные «любители» – по-разному «слушают», воспринимают диезную и бемольную ладотональные сферы. Энгармонически равные звуки – это одна высота, но разная «краска». Этот психологический феномен, конечно, имеет обоснование, которое мы рассматривать не будем в силу сосредоточенности на иной идеи. Но в целом диезная ладотональная сфера (как мажорная, так и минорная) имеет особое «освещение», содержит больше солнца, ее краски более «острые» (диез, sharp – острый), иногда пронзительные. Бемольная сфе-

ра отличается большей сдержанностью красок, их оттенок – «матовый», чуть сумрачный (бемоль, moll – мягкий).

Итак, выделим две тональности среди «многоцветия» музыки Рахманинова – Des-dur и cis-moll. Расположенные на энгармонически равных звуках, они противопоставлены по качественно-смыслоевой значимости в силу семантического различия мажорного и минорного ладов. Симптоматично, что минорную тональность Рахманинов осознал необходимой для творчества «на заре туманной юности», написав Прелюдию cis-moll (оп.3) через год после окончания консерватории. Заметим, что Рахманинов – композитор преимущественно «минорной сферы»: мажорная тональность в качестве основной в музыкальном произведении встречается у него реже (в статье рассматриваются как основные тональности произведения, так и «продолжающие развитие»). В зрелом периоде творчества тональность cis-moll представлена в смятном по духу этюде-картине оп. 33, №6, ею же «обозначены» такие музыкальные откровения Рахманинова как «Вокализ» и финал вокально-симфонической поэмы «Колокола». В зарубежный период жизни композитора внимание к указанной тональности не ослабло. Так, важнейшие драматургические этапы Третьей симфонии (предпризнанная кульминация первой части, вторая часть) и медленный эпизод (мелодия, исполняемая саксофоном) первой части «лебединой песни» Рахманинова, «Симфонических танцев» оп.45, обозначены тональностью cis-moll.

Тяготение Рахманинова к тональности Des-dur формируется исподволь, в ранних сочинениях оно практически неуловимо. Однако зрелый период творчества столь ярко окрашен этой тональностью, что «первую встречу» Рахманинова с ней стоит особо отметить – это Музыкальный момент оп.16, №5. Тональность «любовной лирики» (символ романтической эпохи) здесь звучит вполне традиционно, вызывая ассоциации с «ночтюрновыми» образами Шопена. Но с момента «обретения высоты Des» Рахманинов стремительно вживается в ее семантику, осмысливая заложенные в ней звуковые возможности. Эта тональность постепенно занимает ключевые позиции в его сочинениях, фактически выполняя функцию лейттональности и приобретая смысл символа.

Только лишь одно перечисление примеров с «островками» музыки в Des способно выявить прогрессирующую тенденцию в творчестве композитора в отношении к указанной тональности. Открывает «список» произведение, отмеченное особым знаком в жизни Рахманинова. Созданное после нескольких лет депрессии, вызванной «провальным» исполнением Первой симфонии молодого автора, оно символизирует *возвращение к композиторскому творчеству*.

³ Рахманинов С. Литературное наследие. Т. I. М., 1978. С.146.

В указанных произведениях тональность Des-dur в подавляющем большинстве случаев появляется в развитии, обозначая важный драматургический его этап.

1900 год. Второй концерт для фортепиано с оркестром (оп.18) – лирическая тема первой части в контексте завершения цикла (перед кодой финала).

1903 год. Вариации на тему Шопена (оп.22) – лирическая предфинальная вариация (XXI).

1907 год. Соната №1 для фортепиано (оп.28) – «двойник» лирической побочной темы в репризе 1-й части.

1909 год. Третий концерт для фортепиано с оркестром (оп.30) – кульминационное прочтение лирической темы 2-й части (перед эпизодом).

1910 год. Прелюдия оп.33, №13 – гимническое завершение «цикла» 24-х прелюдий, «распределенного» в оп.3 (№2, cis-moll), 23 и 32.

1913 год. «Колокола» (оп.35) – изумительная в своей просветленности тема в коде цикла.

1913 год. Соната №2 для фортепиано (оп.36) – лирическая «молитвенная» тема 1-й части.

1916 год. Шесть стихотворений (оп.38) – опус включает два романса в тональности Des-dur («Сон», «Ау») и этой тональностью завершается. Это последний романсовый опус Рахманинова, но романсы в тональности Des не единичны в его творчестве.

Сочинение композитором музыки на «чужой» территории, как известно, происходило в ином «тимпоритме», после отъезда за рубеж он создал пять опусов. Все они, за исключением «Трех русских песен», включают тональность Des-dur.

1926 (год издания). Четвертый концерт для фортепиано с оркестром (оп.40) – главная тема 1-й части в контексте финала.

1931 год. Вариации на тему Корелли (оп.42) – лирический центр, вариации XIV и XV.

1934 год. Рапсодия на тему Паганини (оп.43) – лирический центр сочинения, вариация XVIII.

1936 год. Симфония №3 (оп.44) – звучание побочной темы в репризе 1-й части.

1940 год. Симфонические танцы (оп.45) – последние лирические страницы музыки Рахманинова (центральный эпизод в finale цикла).

Столь подробное фиксирование – хронологическое и структурное – «времени и места» тональности Des-dur выявляет несколько важных аспектов. Во-первых, эта тональность «прочерчивает» музыкальное пространство Рахманинова, начиная с оп.16; во-вторых, она, крайне редко

выступая в качестве основной тональности сочинения (прелюдия оп.32, №13, романсы оп.38), при этом выполняет важнейшую драматургическую функцию в нем. Наконец, Рахманинов – это заметно из перечисленных случаев использования тональности – связывал с ней широкий диапазон лирической образности, разнообразнейшие оттенки которого поистине необозримы в его творчестве. В целом Des-dur у Рахманинова олицетворяет позитивное восприятие мироздания, фокусируя предельный спектр образных состояний – от вполне «земных» до «надмирных», воспринимаемых как ощущение льющегося «горнего света» (XV вариация «кореллиевского» цикла).

Семантика тональности как феномен музыки зарождается с момента установления равномерной темперации. Эпоха тонального письма изобилует примерами тонкого ощущения композиторами той или иной тональности. Композиторы (и музыканты) давно приметили «драматический» d-moll, «трагический» c-moll, «пасторальный» F-dur, а также иные тональные «острова» музыки барокко и классической эпохи. Семантика тональности – явление меняющееся. Так, «философский» аспект тональности Des-dur у Бетховена сменился иным мироощущением в эпоху романтизма: тот же Des-dur «разлит» в музыке Шопена, Листа, Чайковского, но его ракурс почти исключительно лирический. Семантический «след» тональности cis-moll «протягивается» от бетховенской сонаты оп.27, №2, за которой история закрепила название «Лунной». Сочинения многих мастеров разных времен, написанных в этой (или иной) тональности, несомненно, образуют особое, «замкнутое» музыкальное пространство, облик которого «напитывается» капельками от каждого из этих произведений.

Рассмотрим несколько случаев взаимодействия тональной дихотомии в творчестве Рахманинова.

Прелюдия оп.3 сделала Рахманинова знаменитым, и он впоследствии с немалой долей сарказма повествовал о своей известности в Америке «как автора Прелюдии cis-moll»⁴. Прелюдия оказалась первой в блестательном ряду сочинений этого жанра (13 прелюдий оп.23 и 10 прелюдий оп.32), в целом составившем своеобразный «распределенный цикл» из 24 пьес во всех употребительных мажорных и минорных тональностях. В музыкальной истории до Рахманинова имелись знаменитые precedents «всестональных циклов» – прелюдии и фуги И.С.Баха (два тома ХТК, 48 сочинений), прелюдии Шопена (24 пьесы), но принцип чередования тональностей в них иной: восходящий полутоновый (Бах) и квинтово-круговой (Шопен). В «цикле» Рахманинова (будем его так именовать),

⁴ Рахманинов С. Литературное наследие. Т. I. М., 1978. С. 62.

сформировавшемся более чем за десять лет, тональности чередуются свободно, на первый взгляд – «хаотично», вне определенного структурного принципа. Но нельзя не заметить в нем таких аспектов, которые присущи *циклическим* произведениям. Прежде всего назовем всеохватную безбрежность, «энциклопедический охват» образов в цикле прелюдий. Предельно важен момент *тональной замкнутости* цикла, простирающегося между тональностями cis и Des. Циклические сочинения разных эпох чаще всего «замыкаются» благодаря обрамлению *одноименными* тональностями – минором и мажором одного наименования» (до минор – До мажор). У Рахманинова тональности одной высоты, минор (cis) и мажор (Des) на энгармонически равных звуках-основаниях по сути тождественны тональностям одноименным. Они обрамляют «распределенный цикл»: пронзительная по силе лирической эмоции, «прорвавшаяся» прелюдия cis-moll и торжественно-грандиозная, воспринимаемая как гимн мирозданию, прелюдия Des-dur.

Прелюдия cis-moll стала одним из символов рахманиновского творчества: в ней впервые прозвучала рахманиновская *колокольность*. Понятие «колокольность» введено в музыковедение Б.Асафьевым именно в связи с творчеством Рахманинова. В произведениях Рахманинова «колокола» многообразны. Порой мы слышим колокольный звон *реальной* жизненной ситуации («Светлый праздник» – 4 часть Сюиты №1 для двух фортепиано, оп.5), нередкий в русской музыке со времен М.И. Глинки (завершение оперы «Иван Сусанин»). Иной случай – «виртуальный» облик колокольного звона, сурво надвигающегося с первых тактов Концерта №2 для фортепиано с оркестром (оп.18). Указанный фрагмент концерта, известный в озвучивании Минуты Молчания Дня Победы, создает явную звуковую арку (гармоническое тождество) с окончанием прелюдии.

Колокольность композитора не исключает мажорный вариант (финальная прелюдия цикла), но все же тяготеет к минору. Тогда она порой эмоционально встреможена, порой сурова, траурна, как в finale вокально-симфонической поэмы «Колокола» («Похоронный слышишь звон»). Симптоматично, что тональность 4-й части поэмы совпадает с тональностью прелюдии оп.3 – cis-moll, диезная сфера которой вносит особую пронзительность в скорбную эпичность реквиема. Оркестровое заключение поэмы (кода) является иную тональность дихотомичной пары – Des-dur, словно приглушающую остроту душевной боли. Каждый из мотивов вспаряющей мелодии коды привносит в нее свою долю проникновенности благодаря удивительно выразительному гармоническому «подтексту». Звучание коды «Колоколов» – одно из музыкальных *откровений* Рахманинова. В завершении поэмы возникает чувство успокоения и от-

решения от суетности земной жизни. Непревзойденный интерпретатор произведений русской музыки, дирижер Евгений Федорович Светланов, исполнив «Колокола» в одном из своих последних концертов, осенил себя крестом в момент угасшего звука. Жест этот по крайней мере амбиалентен: Мастер благодарит Бога за помощь в столь трудной акции, но тот же жест вполне можно отнести к реакции Музыканта на неземную красоту музыки заключительных тактов поэмы Рахманинова.

Последнее появление дихотомичной пары тональностей – в «Симфонических танцах» (оп.45). Сдержанная печаль мелодии саксофона (эпизод 1-й части, cis-moll) время от времени наполняясь горестными интонациями, содержит остро-ностальгический подтекст. «Прошальный» мажорный эпизод финала (Des-dur), затрудненно проникающий к кульминационным точкам, словно истаивает в бесконечно повторяемых и варьируемых кадансах на тонике Des-dur. Располагаясь в центре 1-й и 3-й частей (симметрия структуры каждой из частей), эпизоды в тональностях cis и Des, в свою очередь, создают скрепляющую арку «радугу» (не забудем о «красках» тональностей) между обрамляющими частями последнего цикла композитора, образуя симметрию иного уровня – драматургического.

Рахманинову присущее острое ощущение тональной семантики, выразительной специфики акустического феномена, заключающегося в особости звучания той или иной высоты центрального музыкального тона.

Объявляя указанную тональную дихотомию (cis-Des) одним из символов музыкальной речи Рахманинова, мы помним, что символ в искусстве многозначен, содержание его неисчерпаемо. Семантика минорной тональности (cis-moll) несет множество смысловых нагрузок. Обширная шкала эмоциональных состояний, представленных этой тональностью, включает и пронзительную исповедальность (Прелюдия оп.3), и глубинную проникновенность («Вокализ»), и сдержанную печаль (эпизод в 1-й части «Симфонических танцев»).

Столь же многообразны смыслы мажорной тональности. «Музыкальный момент» оп.16 генетически связан с романтическими страницами музыки Шопена и Листа. Впоследствии тональностью Des обозначены и лирико-философская притча (романс «Они отвечали»), и грандиозный гимн (прелюдия оп.32, №13), и устремленность к экстатической кульминации (романс «Ay»). Наконец, в произведениях зарубежного периода эта тональность связана с той образной сферой, что олицетворяет светлый лик Родины, счастье молодости, удачу воплощения творческих замыслов. Рахманинов словно пытается в эпизодах, звучащих в Des, вновь достичь того невыразимого состояния, которое воз-

никает в момент творческого озарения (Рапсодия на тему Паганини). Эпизоды, написанные в этой тональности, принадлежат к лучшим музыкальным страницам позднего периода творчества. Прежде всего, это «центры», точки «золотого сечения» вариационных циклов, связанных с именами Корелли и Паганини. Изумительный «прощальный» эпизод в последней части «Симфонических танцев» – из их числа. В нем сочетаются и «земное» и «надмирное». Подобное семантическое прочтение тональности, на наш взгляд, более всего связано с предшествующимиисканиями и находками Мусоргского (оркестровое послесловие «просветление» в спене смерти Бориса) и Римского-Корсакова (образы Марфы и Февронии), оказавшимися особенно близкими Рахманинову в годы его жизни за пределами Родины.

Тональность cis-moll, «не отпускающая» композитора, словно является отражением его ностальгии, трагедии невозвращения на родную землю. Но Рахманинов жив, он творит, пока с ним его «островок музыки в Des».

Таким образом, ладотональность для Рахманинова выполняет функцию своеобразного кода, позволяющего расширить поле понимания музыкального текста. Расшифровка кода и ее многозначность есть путь к интерпретации, ее тончайшим вариантам. Тональности cis и Des, семантическое их проявление в контекстуальном окружении, указывают на определенный содержательный слой его музыки.

С. В. Лукерченко

О МИФОЛОГЕМАХ И СИМВОЛАХ В МУЗЫКЕ ЮРИЯ БУЦКО

Музыка Юрия Марковича Буцко – явление самобытное, яркое, презентирующее собой тот полюс современного искусства, где происходит интенсивное развитие традиции академического музанизирования, заложенной мастерами предшествующих эпох. И, по-видимому, особенно примечательно творчество Буцко тем, что для него остаются в силе критерии искусства «высокой традиции», которыми руководствовались гениальные творцы прошлого – по-своему в нем отражена эмоциональная интуиция идеальных, абсолютных ценностей – побуждения и душевые порывы, образно-символические представления и экзистенциального плана переживания, сложные и дифференцированные мыслительные процессы. Однако в содержательном плане музыки, поэтике и стилистике совершенно отчетливо проступает и лик, и подчерк композитора современной эпохи.

Юрию Буцко присущ неосинкретический тип художественного мышления. Подобно образам современной визуальной поэзии, его звукообразы «двуники» и многомерны – «звукозримы», характеристичны, остро психологичны, и, одновременно, благодаря наличию «глубинного» измерения, философски обобщены. Сквозь их «предметность» всегда проступают контуры чего-то иного – бытийного или духовного, а порой и инойбытийного миров. Таковы, к примеру, таинственные образы-видения (пьесы «Символ», «Движение» и «Знамение»), образы-послания неизвестным адресатам (Капричио «Из жизни артиста», симфония «Письма без адреса»), образы-действия с участием ирреальных персонажей (пьеса «Загадка» с послесловием «...Мы отпевали Число Четыре...»), образы-проникновения в сквозь толщу слоев истории и культуры (оратория «Сказание о Пугачевском бунте», пьеса «В круге последнем»), образы-созерцания (симфония-сюита «Древнерусская живопись»). Описаным выше смысловым «раздвоением» обусловлены особые качества стилевого содержания музыки – ее семантическая многослойность и смысловая открытость, насыщенность экспрессией и «психологическая» сложность.

Неосинкретизм авторского мышления обнаруживает себя и в ориентации на модели и принципы творчества, типичные для дoreфлексивных эпох. Буцко не просто стремится вернуть к жизни синкретические формы, но способствует их возобновлению, возрождению в новых условиях, используя их семантический потенциал и приумножая его прирождением новых качеств.

Своеобразие стилевого содержания музыки Буцко во многом обусловлено его обращением мифам и архетипам, древним сказаниям и письменам. Век нынешний и века минувшие здесь не только вступают во взаимодействие, преодолевая расстояния, но и устанавливают между собой «живую» связь через собственное истолкование древних сюжетов, обычаем, отображение верований, через мифологемы и символы.

Взаимосвязь в координате *древнее – современное* обнаруживает себя в интерпретации композитором легенд и преданий, в положении на музыку текстов народной русской поэзии – церковных и светских стихов и напевов, в обращении к текстам Евангелия и христианским псалмам. Это видимый слой взаимосвязи, как и названия таких сочинений, как, к примеру, «Евхаристический канон для оркестра» или хоровая «Былина о Борисе и Глебе», написанные в кантатном жанре «Свадебные песни» и «Четыре старинных русских песнопения».

За отсылающими к древним временам названиями и текстами, как правило, скрыты и другие – глубокие и сущностные связи. Они могут проявлять свое присутствие по-разному – к примеру, через проекцию на

замысел и сюжет признаков «послания» – древнего жанра агиографической литературы⁵, как это происходит в фортепианной Сонате в четырех фрагментах. В пьесе «На кресте», образованной трехзвучными и четырехзвучными мотивами, также находят преломление особенности народной русской мифологической прозы. Подобно Сонате в четырех фрагментах, пьеса отмечена введением мифологемы Креста и числовая символика, указывающей, в частности, «четырехсмысленное» толкование образов – буквальное, аллегорическое, тропологическое и анагогическое. Сакральный континуум воплощен в финалах Трио-квинтета «Es muss sein!» и Сонаты для скрипки и фортепиано», где в полифонической обработке автора звучат варианты древнерусского знаменного напева «Иже херувимы», осмыслиемые как мифологемы обретения просветленного духовного состояния.

Для сюжетов Буцко очень характерна опора на архетипические мотивы. Таковы, к примеру, мотив ухода героя «в град невидимый», лежащий в основе оперы «Записки сумасшедшего», архетип «верх – низ» и архетип странника, существующие во взаимном наложении в оратории «Сказание о Пугачевском бунте» и Сонате для альта и фортепиано. Колокольный звон, псалmodия и молитвенное пение – эти знаки-символы сакрального таинства являются собой в симфониях-сюитах «Древнерусская живопись» и «Господин Великий Новгород».

Замыслы своих сочинений, драматургические и композиционные структуры автор также нередко строит по образцу универсальных космологических моделей, о чем подробнее будет сказано ниже. В первых их фазах преобладают антиномичность и зеркальная симметрия, и в этом можно усмотреть отображение мысли, изложенной в одном из апокрифических Евангелий: «Свет и тьма, жизнь и смерть, правое и левое – братья друг другу...»⁶. В заключительных частях композитор нередко снимает антиномии и гармонизует художественное пространство, опираясь на известное со времен античности толкование гармонии как «единства в многообразии». Показательно и использование им способности музыки выступать в качестве презентативного символа физических процессов роста и развития, создания напряжений и разрешений, процессов прибывания и убывания силы, плотности, энергии и процессов концентрации и распада.

⁵ Для примера укажем на древний рукописный легендарно-апокрифический памятник – «Послание к отцу от сына из оного сокровенного монастыря, лабы о нем сокрушения не имели и в мертвы не вменяли скрывшегося мира. В лето 7209 (1702) июня в 20 день».

⁶ Поэтические, гностические, апокрифические тексты христианства. Новочеркасск. 1994. С. 120.

Особенно широко и разнопланово в музыке Буцко применяются принципы символического параллелизма и символического метафоризма. В этом он также идет от традиции, закрепившейся в древнерусской литературной поэтике, в религиозной и мирской живописи, храмовой архитектуре и музыкальном искусстве древней Руси. Авторская поэтика отмечена тем же синкретизмом слова, визуального изображения и звукодвижения, совершенно особым «светящимся» колоритом, изоморфизмом составляющих ее элементов и целого. Ее основополагающими признаками являются реминисценция (по П.А. Флоренскому, «напоминальность»), ассоциативность, символические параллелизмы и метафоры. Рассмотрим некоторые из указанных нами выше особенностей.

Интенсивные исследования Юрия Буцко «на стыке» музыки и слова относятся к самому раннему, студенческому периоду творчества, и неудивительно, что большинство ранних произведений являются текстомузикальными. Среди них – вокальный цикл, опера, оратория, четыре канкты, хоровые сочинения.

Обращаясь к литературным текстам, композитор нередко наделяет слово функцией образно-тематического компонента, а определенные звуковые структуры стремится трактовать как эквиваленты слова. Так происходит уже в первом сочинении – цикле для баса и фортепиано «Шесть сцен на стихи поэмы А. Блока «Двенадцать», где мелодика и музыкальный синтаксис имеют строение, подобное строению устной речи. Ориентация на речевое начало прослеживается также в моноопере «Записки сумасшедшего», сочиненных на фольклорные тексты канктах «Вечерок» и «Свадебные песни».

Наблюдения над созданными в разные периоды произведениями свидетельствуют о том, что Буцко широко использует возможности «перевода» и толкования словесного ряда – музыкальным. Активно применяется им также и противоположный метод. Так, литературные принципы повествования, и, в частности, принцип монолога и диалога используется в Сонате для альта и фортепиано, где можно выявить логику нарратива. Для оперы «Белые ночи» автором прописаны две партитуры – музыкальная и цветосветовая.

Для композитора важно подчеркнуть действенность, «событийность» сюжетов и фабул сочинений. Прибегая к одновременному выравниванию характеров и действий нескольких персонажей с разных «точек зрения», он стремится выстроить картины опер и ораторий, отдельные фрагменты канкта и вокальных циклов как театральные сцены, на что, к примеру, указывает название цикла «Шесть сцен на стихи поэмы А. Блока «Двенадцать».

В опере «Венедиктов, или Золотой треугольник» можно усмотреть другого типа аналогию с литературными произведениями. Ее драматургия имеет явное сходство строения с «полифоническими романами» Достоевского ввиду многогранности, остроты сюжета и использования типической для поэтики русского писателя «техники переходов». Многие композиции Бузко обнаруживают черты, характерные для целого ряда старинных прозаических и поэтических жанров – не только послания, но также хождения и жития (симфония «Духовный стих»), баллады (Соната для альта и фортепиано), былины («Былина о Борисе и Глебе»), циклических форм народного обрядового фольклора («Свадебные песни») и некоторых других жанров литературы.

Перейдем к рассмотрению музыкально-символических структур в музыке Бузко, ставя перед собой задачу – наметить основные их типы и на примерах проследить за тем, какими значениями их наделяет автор.

В символике Юрия Бузко можно выделить три основные разновидности. Первая из них имеет непосредственную связь со словом; ко второй следует отнести ту, что вбирает в себя музыкально-риторические фигуры; третья разновидность направлена на воплощение абстрактных идей и представлений: религиозных, философских, культурологических и является в виде графической, числовой и другого рода символики.

Словесно-музыкальная символика Бузко в основном представлена малообъемными мотивными образованиями синтетического типа. Это – вербально выраженное «чужое слово», семантизируемое, то есть обогащаемое автором добавочными значениями и смыслами при его музыкальном прочтении.

Уже в ранних сочинениях композитор, прибегая к использованию принципа символического параллелизма, достигает высокой степени предметной конкретности и характеристичности тематических единиц. Так, в первой из «Шести сцен на стихи поэмы А. Блока «Двенадцать» фигурируют несколько словесно-музыкальных символических структур. Одна из них открывает вокальный цикл: текст «Не слышно шуму городского» озвучен мелодией из 15 звуков, концентрирующей в себе важнейшие черты мелодики протяжной народной русской песни. Среди них распевность, свободное «парение» голоса в пределах звукоряда натурального минора, нерегулярность метрики и неповторность в ритмике, переменность устоев. С целью установления еще большего единства между словом и его звуковым выражением автор комментирует способ исполнения этой фразы ремаркой *свободно возглашаая* и помечает, что первая строка стиха может *свободно варьироваться* певцом.

В другом мотиве той же сцены как словесно, так и музыкально подчеркнут контраст двух аффектов. Фраза *Гуляй, ребята, без вина!*, звуча-

щая без фортепианного сопровождения, отмечена призывным и даже воинственным началом (интонация восходящей кварты, пунктирный ритм, динамика ff, пение *криком*), за которым следует «никнувшее» окончание (ремарка *сразу спокойно*, динамика tr). Интересным представляется также звуковой комментарий фразы «поджавший хвост паршивый пес» с помощью музыкально-риторической фигуры тирады, исполняемой *созвоем* в той же сцене цикла «Шесть сцен на стихи поэмы А. Блока «Двенадцать».

Система словесно-музыкальной символики Бузко сообщает музыке особую предметную конкретность, характеристичность и способствует восприятию образного и понятийного в неразрывном единстве.

В сочинениях Бузко встречается также и интерпретация «чужой» словесно-музыкальной символики. Так происходит, к примеру, в Трио-квинте, имеющем программный подзаголовок: «Es muss sein!». Само название свидетельствует об исключительно важной роли заимствованного мотивного комплекса, что вполне оправдано, ибо в данном случае он подвергается добавочной, то есть «двойной» символизации.

Текстомузыкальная цитата из вступления к финалу струнного квартета Бетховена оп. 135 – мотивы «Muss es sein?» и «Es muss sein!», – фигурирует в Трио-квинете, одновременно, и в значении философической идеи, и в качестве темы-персонажа, «живого» и активно действующего лица сочинения Бузко, что указывает на двойную ее персонификацию. Интересно, что не только интонации и ритмы мотивов, но и сама вопросо-ответная структура, образуемая ими, является символом и предопределяет особый, диалогический способ сюжетного развертывания.

Музыкальная драматургия в этом сочинении имеет признаки полифонической: здесь происходит смысловое «общение» нескольких голосов-персонажей как «разных типов сознаний» (М.М. Бахтин). Прообразом длительно развертывающихся диалогов, вопросов и ответов, и является цитата.

Иные способы взаимодействия поэтического и музыкального – взаимодействия, также имеющего символическую природу, – можно наблюдать на примере сочинений на фольклорные тексты. К примеру, обращает на себя внимание прием, часто встречающегося в устном поэтическом крестьянском фольклоре – прием «затормаживания», а затем ускорения речи. У Бузко его аналогом становится эпизодическое паузирование подчиненных ведущему голосу подголосков с последующей их активизацией, как бы подхлестывающей движение и развитие музыкальной мысли.

В кантате «Свадебные песни» все музыкальные структуры имеют свои прообразы в поэтике русского фольклора и в традиции древнерус-

ского искусства. Литературный текст является зерном, из которого прорастают все особенности сочинения. «Текст отражает особенности диалекта», – ремарка на первой странице партитуры «Свадебные песни», простоявшая автором, указывает на особое значение, придаваемое им подлинным, многими веками отшлифованным в среде народной культуры, признакам.

Отображение диалектных черт народно-певческой традиции Северо-русского края можно найти в причтаниях невесты, в величальных и хороводных, в заклинаниях и плачах, в нетемперированной звукорядной основе и плотном гетерофонном звучании голосов. Укажем также и на «семенящую» ритмику, характерную для хороводных песен, и на исполнительские приемы звукопроизнесения – речитацию, скандирование «бормотание» хора, пение с типичным для фольклора «разговорным» положением связок.

Текст канта «Свадебные песни» интересен и в другом аспекте – он трактуется автором как своего рода текстомузикальный символ. К числу подобных символов принадлежат и протяженные цитаты древнерусских знаменных песнопений – стихир, Херувимских и других церковных роспевов. Так, в «Полифонический концерт» введены церковные напевы Октоиха и стихир, сочиненных Иваном Грозным. Песнопение «На рецах Вавилонстей», слышанное композитором от хранительницы древней певческой традиции, старообрядки Фомаиды Залесской, венчает собой второй скрипичный концерт «Плач». Сонату для скрипки и фортепиано открывает звучащий в партии скрипки духовный стих «Крест – хранитель всей вселенной», а завершает Херувимская песнь.

Интересным представляется обращение композитора с цитируемыми песнопениями в инструментальных сочинениях. Первые строки текстов вписаны в партитуры, и их сакральное слово, олицетворяющее собой сакральный континуум, будучи словом «умолчанным», тем не менее, приобретает функцию не только полноправного, но и ведущего образно-тематического компонента. Знаменные роспевы, как правило, звучат в полифонической обработке; их сопровождают различные противосложения, называемые Юрием Буцко «авторскими комментариями»⁷. Показательно, что в произведениях, где используются древнерусские песнопения, для «комментариев» специально автором разработан особый, «знаменный» лад, организованный по принципу подобия с характерным для песнопений обиходным ладом.

В том же, символическом значении, в произведениях появляются и подлинные мелодии русских духовных стихов. Напев стиха «Да вос-

креснет Бог» звучит в кульминационной сцене оратории «Сказание о Пугачевском бунте», в сцене перед казнью Пугачева. Тот же духовный стих, но в другой обработке, используется в побочной партии Альтовой сонаты, драматургия которой словно свертывает на себя трагический сюжет оратории. На напевах двух других духовных стихов основаны хоровая «Былина о Борисе и Глебе» и финал симфонии «Духовный стих».

Ко второй группе символических структур относятся многочисленные музыкально-риторические фигуры, рассредоточенные в музыкальном тематизме. В их числе фигуры «нисхождения в бездну» и «восхождения из бездны» (Главная партия Сонаты №1 для двух фортепиано) и интонация печали, известная в западноевропейской традиции как интонация «вздоха», а в русской – как интонация плача (скрипичный концерт «Плач», симфония «Ода памяти жертв революции», Соната №1 для двух фортепиано). В пьесе «На кресте» и первой части фортепианной Сонаты в четырех фрагментах, замыслы которых связаны с идеей духовного преображения, все развитие происходит из четырехзвучного мотива Креста. В последнем из названных сочинений сюжетная метаморфоза – переход из «жизненного» пространства в «безджизненное», – символизирует собой указанное авторским в ремарке качественное преображение самого звучания «фа-диез» – перемена его с «живого» на «неживое».

Риторические формулы пронизывают и канту «Свадебные песни»: мелодико-интонационный комплекс из двух секунд (в разных вариантах: диатоническом и хроматическом, восходящем и нисходящем, в ритмически заостренном и «выровненном» ритме) трактуется композитором как символ скорби, а далее как фигура утешения, вопроса. В заключительном разделе канты секунды образуют мотив, связанный с визуальными представлениями о движении *ввысь*, преодолевающем границы заданного изначально «телесно-чувственного» измерения. Примечательно, что *вознесение мотива* происходит в finale канты и идеально согласуется с текстом, произносимым героиней:

Как пущу я свою волюшку
В небеса во широкие,
Пускай воля наволюется,
Пусть, младая, понатешится,
Улетит моя волюшка
Со младой моей головушки.

Применение разновидности музыкальной символики третьего типа – символики мифологической и культурологической, выраженной в графическом или идейно-образном виде, у Буцко, как правило, связано мыслью об объединении в целостность двух или нескольких разнородных смысловых пространств и стремлением подчеркнуть образование

⁷ Буцко Ю. Полифонический концерт. Партитура. М., 1992. С. 4.
34

между отдаленными пространствами новых связей, порождающих новые смыслы. Приведем несколько примеров.

Кантату «Свадебные песни» завершает сцена, очень характерная для северорусских мифологических рассказов. Она связана с превращением девичьей воли в птицу, и, в сущности, с перевоплощением души, которая меняет свой образ и становится «вещей»⁸, но при всех метаморфозах и новых обличиях сохраняет свою «нетленную сущность». П.А. Сорокин, исследуя древние представления, бытующие на русском Севере, еще в начале прошлого столетия писал: «Души животных, человека и неодувненных предметов (камня, метлы) одинаковы, внешность же только форма. <...> душа свободно может переходить из одной формы в другую»⁹.

На композицию «Полифонического концерта» Бузко проецирует принцип тональной организации, который применен Бахом в циклах «Хорошо темперированного клавира», а также принцип насыщения мелодики риторическими фигурами, что особенно характерно для барочной музыки.

В Сонату для двух фортепиано №1 автор вводит риторическую фигуру средневековой секвенции «Dies ire», причем вводит в том же семантическом значении, в каком она встречается в произведениях Листа, Сен-Санса, Чайковского, Глазунова, Рахманинова, Мясковского, Шостаковича и других композиторов, трактуя ее как эмблему смерти в философско-возвышенном ее понимании.

Показательно также и широкое использование композитором графической символики, которая представляет «от лица» символику философской, космологической, религиозной. Таковы, к примеру, фигуры квадрата, в религиозных представлениях символизирующей собой «святый Иерусалим», круга, спирали¹⁰. Известно, что фигура спирали в системе религиозных и мифологических представлений, а также в современном научном и философском знании фигурирует как всеобщая модель, проявляющаяся на разных уровнях космического бытия – к примеру, в христианской теологической теории Универсального Круга, в

⁸ Автор «Слова о полку Игореве» называет «вещей» душу Всеслава, способную принять новое воплощение.

⁹ Сорокин П.А. Пережитки анимизма у зырян. // Изв. Архангельского об-ва изучения Русского Севера. 1910. № 20. С. 56. Цит. по: Криничная Н. Русская мифология: Мир образов фольклора. М., 2004. С. 687.

¹⁰ Исследователи не раз указывали на геометризованность Атлантиды Платона, топографию которой определяют правильные круги и четырехугольники, размеренные чередование земляных и водных кругов вокруг акрополя главного города. Об этом, к примеру, см.: Стародубцева Л.В. Городская стена как духовная конструкция // Город как социокультурное явление исторического процесса. М., 1995. С. 250.

строении молекул и атомов, солнечных пятен, в мифологической прозе и т.д.

В предисловии к партитуре «Полифонического концерта» автор указывает, что, в соответствии с образной идеей, в основании звуковой конструкции сочинения лежит фигура спирали. «Принцип круга, точнее, ряда концентрических кругов, заложенный в структуре знаменного лада, и принцип зеркального обращения, взятый за основу при нахождении вертикали этого лада («из нот, представляемых самим песнопением»), повлек к созданию по добия спиралей. Образная идея разрабатывается как в масштабе одного контрапункта (сонорное обогащение ткани), так и в масштабах всего сочинения. Это выражается и в вовлечении в игру всев большего числа участников, и в охвате всё большего диапазона звучания, расширении спектра звука, включающего в себя в последнем разделе (контрапункт девятнадцатый) хор и ударные инструменты (колокол, вибрафон или колокольчики и тамтам)» – пишет Бузко¹¹.

От символической фигуры спирали производен и драматургический принцип «хождения по кругам», порождающий сцепление девятнадцати цитат – различных знаменных роспевов, а также и композиционный принцип, о чем свидетельствуют многочисленные и разнообразные футированные формы и вариации на basso ostinato.

Примечательно использование композитором символики четырехзвуковых мотивов и четырехзвуковых аккордов, указывающих на зашифрованные в сочинениях фигуры квадрата и куба. Так, появляющийся в первых сценах монооперы «Записки сумасшедшего» лейтаккорд Попричина с-е-с-е-с по-своему указывает на направленность сюжетного развития: от субъективного – к объективному. Через видение героя картины бескрайних русских полей и селений с крестьянскими избами и «кубоватыми», храмами¹², – в финале оперы символически прорастает тема родины-России.

Фигуры круга и спирали руководят процессом становления в цикле «Партита», где на круговую замкнутость указывают множественные возвращения к исходным темам, звуковым комплексам, тональным центрам. Такова четырехчастная композиция цикла, где тематизм первой Прелюдии в преображенном виде звучит в Финале.

Пьеса «Движение» из цикла «Пасторали» также пронизана спирале-видным кружением, «колоовращением». Возможно, она, как и пьеса «Бес-

¹¹ Бузко Ю. Полифонический концерт. Партитура. М., 1992. Предисловие «От автора». С. 5.

¹² Как отмечает исследователь, «основной тип русской церкви в деревянном и каменном зодчестве складывался как квадратный и кубичный в своем объемном решении». // Криничная Н. Русская мифология: Мир образов фольклора. М., 2004. С. 723.

конечное движение» из цикла «Большая органная тетрадь», для автора является олицетворением циклического времени, приобщающего человека к познанию универсальных вселенских законов, а через них – к вечности и Божеству.

Не имея возможности в рамках небольшой статьи представить другие наблюдения, касающиеся мифологем и символики Юрия Буцко, их сюжетного и звукового воплощения, отметим, что творческие поиски и находки автора, несомненно, привели к расширению и обогащению сферы освоенных современным музыкальным искусством «внemузыкальных» смыслов.

Е.М. Тараканова

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК «ВЕЩЬ В СЕБЕ» И «ВЕЩЬ ДЛЯ НАС» (на примере сочинений Альбана Берга)

Семиотика рассматривает весь мир как текст. Даже не будучи безоговорочным приверженцем семиотики, нельзя не заметить, что повсюду человека окружают явные и скрытые символы и знаки, коды и шифры, которые он не устает разгадывать. И для их разгадки существует три основных пути (эти пути могут пересекаться):

1. научный;
2. религиозный;
3. художественный.

Научное познание опирается на факты, доказательства, трезвый скептицизм, ничего не принимающий на веру, способный все поставить под сомнение.

Религиозное сознание основано на вере в обладание абсолютной истиной. Множественность религиозных систем, мистических и эзотерических учений наталкивает на мысль, что абсолютной истиной мы все же не обладаем, а она скрыта от нас густым покровом иллюзий, миражей и остается относительной. (Истина – не знание о каком-либо единичном предмете, а сумма представлений о том, кто мы, зачем мы здесь, что существует вне этого мира, который мы познаем нашими органами чувств.)

В художественном процессе и художник-творец и познающий субъект непосредственно контактируют с абсолютной истиной на интуитивном уровне.

Европейская профессиональная музыка существует как письменный текст. Тут всё – коды и шифры, расшифровать которые могут только специалисты. В этом смысле музыкальный текст – вещь в себе, которая становится вещью для нас, когда письменный текст переводится в звуковой, в музыкальную речь.

Музыкальная речь направлена на слуховое восприятие, но также активизирует и другие органы чувств. Она – ничто вкусу и обонянию. Но многое говорит осязанию и зрению. Осязание музыки первостепенно для исполнителя, но звуковой поток также реальная физическая величина – волна, направленная на слушателя. Даже инструментальная музыка, которую принято называть «чистой», «абсолютной», создает иллюзии зрительных образов, а что говорить о музыке с текстом или о синтетических сценических жанрах, таких как опера и балет! Музыка – всё «шестому чувству», интуиции.

Следовательно, музыка выполняет все те функции, которые связаны с работой наших органов чувств, объединенных в процессе мышления, а именно, музыка способствует:

самоидентификации человека, осознанию собственного «Я» («Я – композитор, Я – исполнитель: что я хочу выразить в звуках, о чем я хочу поведать миру? Я – слушатель: почему эта музыка меня волнует, а другая оставляет равнодушным?...»);

регуляции всех систем организма и приведению их в состояние гармонии, что является залогом самосохранения человека как самоценной личности и как вида *homo sapiens* (или, наоборот, музыка способна вызвать внутреннюю дисгармонию, направленную на разрушение);

включению субъекта в различные коммуникационные системы: человек и высшая сила – Бог-творец, Создатель, «ангел-хранитель» (или низшая сила – демон-искуситель, обольститель, разрушитель); человек и космос, Вселенная, Универсум, человек и природа; человек и социум; человек и его второе «Я» (здесь для искусства особенно важны две основные линии: герой, «лирический герой» – исповедальный авторский голос – и идеал, предстающий нередко в образе далекой возлюбленной, а также герой и его двойник).

Совмещение вышеперечисленных функций делают эстетические переживания человека (существа биологического, социального и одухотворенного) более глубокими, эстетическое наслаждение более полным.

Музыкальное произведение заключает в себе множество закодированной информации. Это может быть символика чисел¹³. Поскольку му-

¹³ См. нашу статью: Числовая символика в музыке Альбана Берга // Число в науке и искусстве. Сб. материалов 9-й конференции из цикла «Григорьевских чтений». М., 2007.

зыкальные звуки обозначаются буквами и слогами, в нотном тексте бывают зашифрованы слова, чаще имена. Темы-монограммы – излюбленный элемент нотного текста в эпохи барокко, романтизма, а также в XX веке. Монограммы Баха и Шостаковича (BACH, DSCH) – мелодически яркие и характерные мотивы, которые определяются на слух не только профессионалами, но и просвещенными любителями.

Все произведения великого австрийского композитора Альбана Берга (1885–1935) пронизаны темами-монограммами, начиная от самых ранних вокальных опусов. Часто композитор зашифровывал собственное имя, что может расцениваться как своеобразные знаки авторского присутствия в сочинениях со скрытыми, а порой и явными, даже заявленными автобиографическими подтекстами¹⁴. Монограмма Берга имеет разные варианты: от интонации *lamento* (B, A) до узнаваемой рельефной темы (A-ba-Be-g). Созданный на этой основе мелодический и гармонический материал с интонациями малой секунды, тритона и малой терции воспринимается изощренным слухом как черты индивидуального стиля: отметим «интонацию плача», тритон, как фактор мелодического и гармонического напряжения, преобладающую минорную окраску атональных и додекафонных сочинений (такую трактовку малотерцовых мелодических и гармонических образований мы находим в монографии М.Е. Тараканова о музыкальном театре Берга¹⁵).

Монограммы Арнольда Шенберга, Альбана Берга и Антона Веберна в *motto* Камерного концерта темброчно и ритмически индивидуализированы, что придает им черты своеобразных музыкальных портретов. В финале Скрипичного концерта (1935) монограммы Шенберга, Берга и Веберна органично вливаются в вариации на баховский хорал «Es ist genug», где присутствует и монограмма Баха. Чисто музыкальными средствами, такими как тематизм и полифонические принципы работы с материалом (каноническая имитация, обращение, ракоход, ракоходная инверсия) выражена идея духовного родства и преемственности поколений, разведенных столетиями. На уровне высокого художественного обобщения композитор, уже стоящий на пороге смерти, декларирует идею религии искусства и бессмертия творчества.

Нотный текст – графика. Ее знаки могут быть глубоко символичны. Так, со времен эпохи барокко известна «тема креста» (ее частный случай – монограмма Баха). Она легко распознается слухом, однако проступает в своей наглядности исключительно на письме.

В зашифровку музыкального замысла композитор может подклю-

чать цветовые решения. Например, одно из органных произведений Софии Губайдулиной, композитора-философа, постоянно работающего с шифрами и кодами, называется «Светлое и темное». Это сочинение построено на противопоставлении игры по черным и белым клавишам и сопоставлении различных регистров, в чем угадывается не просто оригинальная техническая задача, но определенный мистический, религиозный подтекст.

В печатный экземпляр Лирической сюиты для струнного квартета, подаренный «далекой возлюбленной» Ханне Фукс-Робеттин, Берг вносит подробную расшифровку скрытого программного замысла, используя чернила красного, зеленого и синего цвета¹⁶.

Включение «чужого слова» – цитаты и аллюзии у Берга всегда символичны. Часто, как например в Скрипичном концерте, внemузикальные подтексты не вызывают сомнений, хотя при этом существует множественность трактовок, что проистекает из самой природы художественного символа, заключающего в себе многозначность и возможность «прирастания» смысла. Разные исследователи, обращающиеся к творчеству Берга, делают и продолжают делать все новые и новые открытия, часто уже недоказуемые. Так ли это на самом деле, сознательно ли привлек автор определенную аллюзию? Если да, то как ее трактовать? Есть вещи бесспорные. Например, автодиалога из оперы «Воцце» в опере «Лулу». Композитор Альва, герой последней оперы Берга (в литературном первоисточнике Ведекинда – литератор) – один из «двойников» Берга (созвучны даже имена). Параллель, существующая между автором и его героем, подчеркнута средствами музыки. Однако в опере «Лулу» много и других двойников композитора: бывший шарманщик, старая развалина Шигольх, постоянно задыхающийся от астмы (гротескный «музыкальный» штрих, придуманный композитором, как своего рода самоирония – от астмы Берг страдал с юности, в пьесах Ведекинда не было и намека на болезнь Шигольха). Своеобразные двойники композитора и юный Гимназист, пытающийся свести счеты с жизнью из-за несчастной любви, и Художник, кончивающий с собой (Берг в юности сам имел подобный опыт).

В финале Лирической сюиты Берг незаметно цитирует «мотив томления» из оперы Вагнера «Тристан и Изольда», тем самым идентифицируя себя и свою возлюбленную, которой тайно посвятил это произведение, с бессмертными героями старинной легенды. Теодор Адорно, ученик Берга, называл Лирическую сюиту «скрытой оперой». Шесть частей

¹⁴ На такие подтексты намекает Открытое письмо Берга Арнольду Шенбергу. (См. об этом в уже упомянутой нашей статье).

¹⁵ Тараканов М.Е. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976.

¹⁶ См. об этом: Жисупова Ж.С., Ценова В.С. Драма сердца и 12 звуков. О Лирической сюите Альбана Берга. М., 1998.

данного произведения подобны оперным сценам. В партитуре, подаренной Ханне Фукс, над третьей частью простояла дата 20.5.1925 (в этот день состоялось первое концертное исполнение фрагментов «Воцтека» в Праге). В музыкальную ткань *Trio estatico* («экстатического трио») вплетена неразличимая на слух цитата из первой оперы Берга: фраза из колыбельной Мари — главной героини оперы — о том, что сказочные лошадки Гензеля пьют одно холодное вино: «*Lauter kühle Wein muss es sein*». Да, известно, что муж Ханны Фукс угощал Берга вином из своей коллекции. Но, думается, что вслед за Дж. Перлом, известным исследователем творчества Берга, эту цитату не следует рассматривать как «зашифрованный намек на мужа Ханны»¹⁷. Вино здесь скорее напоминает о любовном напитке, который выпили Тристан и Изольда (цитата из Вагнера в finale тому доказательство). При сопоставлении даты и цитаты, занимающей центральное положение в форме части, учитывая особый характер образов — яркий контраст центрального раздела и обрамляющих частей — контраст света и тени, как бы приглушенного шепота и открытого выражения эмоций — можно уловить намек на прием «театра в театре» и предположить, что осознание взаимного чувства произошло во время концертного исполнения фрагментов «Воцтека».

В процессе расшифровки музыкальных символов возможны различия с композитором и созвучность авторскому замыслу¹⁸. При этом не следует принимать безоговорочно на веру все, что декларирует автор. Композитор на интуитивном уровне вступает в контакт с истиной и многое может не осознавать. Порой художник находится в пленах собственных иллюзий («сам обманываться рад»).

В последнее десятилетие жизни Берг включает во все сочинения инициалы далекой возлюбленной (Н, F), сплетая их со своими инициалами. В одном из писем к Ханне композитор говорит, что находит ее монограммы в своей более ранней музыке. Берг был мистиком, ему казалось, что он угадал божественное предопределение, предчувствовал встречу, оставившую неизгладимый след в его жизни и повлиявшую на творчество. Однако, объективности ради отметим, что тритон — один из излюбленных интервалов Берга — встречается в его музыке на любой абсолютной высоте, и своеобразное акцентирование этого интервала — черта стиля великого австрийского экспрессиониста. Тритон входит в личную монограмму Берга (B, E) и на другой высоте нередко воспринимается как ее транспозиция.

Берг часто зашифровывал в своих произведениях автобиографиче-

ские подтексты, которые важны были лично для него. Многие из них так и должны оставаться «вещью в себе». Для нас же остаются общечеловеческие смыслы музыки, которые «дешифруются» слухом и находят отклик в человеческом сердце.

В.Д. Уваров

СИМВОЛИКА В ИСКУССТВЕ ТАПИССЕРИИ

Искусство настенного ковра — тapisserie — область художественного творчества, уходящего своими корнями в Перу и Древний Египет и получившая широкое распространение в средневековье. Это искусство на протяжении столетий использовало самую разнообразную символику. В последние десятилетия XX в. — период, когда тapisserie обогатилась новыми средствами выражения, нетрадиционными приемами формообразования, новаторским художественно-образным содержанием, возникли новые символические формы.

Стало очевидным формирование в текстильном искусстве самостоятельного направления, способного отражать проблемы человеческого бытия в художественных образах и структурах. Так как в русском языке не существовало термина, способного точно обозначить такое художественное явление, как искусство ковра, а также в целях унификации, автором было введено в научный обиход международное понятие “таписсия”. Оно шире традиционного понятия “гобелен” и включает в себя как плоскостные, так и объемно-пространственные ковры, выполненные не только различными способами ткачества, но и вязанием, вышивкой, макраме, кружевоплетением, аппликацией, всевозможными авторскими техниками.

Самые ранние образцы таписсийского ткачества на нашей планете были созданы в Перу примерно в 2500 г. до н.э. Археологические данные позволяют говорить об очень высоком уровне технического мастерства древних ткачей. Искусство таписсии было известно также и в Древнем Египте. Тканые изображения, найденные в гробнице фараона Тутмоса IV, относятся к времени Нового царства (XVI—XI вв. до н.э.) На одной из фресок в Бени-Хассане, датируемой X в. до Рождества Христова, представлен весь процесс ткацкого ремесла идентичного тому, который известен сегодня. Расцвет искусства коптов (конец IV — начало VII в.) подарил нам миниатюрные текстильные панно с христианской тематикой.

¹⁷ Там же. С. 65.

¹⁸ Об этом, в частности, свидетельствует публичная полемика Дж. Перла и К. Флороса о Лирической сюите (см. там же. С. 174—176).

Изображения, донесенные до нас первыми в западноевропейской культуре таписсериами, не вызывают в памяти образы пышности и царственности и не являются свидетельством роскоши. Таписсерию зарождалась в Европе за стенами тихих монастырей, под сводами зданий романской архитектуры во времена крестовых походов. Это были произведения, исполненные терпения и набожности, предназначавшиеся для орнаментации Божьего Дома. Мы не знаем, как проникла техника таписсериального ткачества в Западную Европу и на основе какой аналогичной системы переплетений нитей были сотканы первые ковры. По одной версии арабы принесли технику таписсериального ткачества в Европу во время своих военных походов, и она проникла во Францию через мавританскую Испанию. По другой версии крестоносцы привезли эту технику с Ближнего Востока. Гипотеза о том, что освободители Гроба Господня возвращались на родину с образцами художественного ткачества, давшими импульс к развитию этого искусства в Западной Европе, достаточно убедительна, однако ничем не подтверждена. Века скрывают от нас эту тайну.

Восточная по происхождению техника ткачества была адаптирована немецкими мастерами к местным условиям, разработана иконография настенных ковров, определены их роль и место в религиозном культе. В таписсериях в точности копировались изобразительные приемы и композиционные схемы как романской стенописи, так и немецкой и нидерландской алтарной живописи. Характерной чертой этих ковров является распластанность композиций, разномасштабность фигур и обильная орнаментация.

Таписсерию ткались на горизонтальных или вертикальных станках из крученых льняных, хлопчатобумажных неокрашенных нитей в качестве основы и шерстяных, шелковых, окрашенных в разные цвета или обвитых металлической проволокой нитей в качестве утка. Технология таписсериального ткачества базируется на модификации простейшего плотняного ткацкого переплетения, называемого "уточный репс" (от французского *reps* – рубчатая плотная ткань). При репсовом переплете нити основы полностью перекрываются нитями утка, и вследствие разной толщины нитей утка и основы поверхность ткани приобретает шероховатую рубчатую текстуру. Технология ручного ткачества во многом определяет специфику декоративной природы таписсериий. Это бесконечные вариации цвета, затейливая игра текстур и фактур, светотеневые переходы. Шерсть, обладающая способностью поглощать цвет, приглушает цветовые тона, а шелк, наоборот, высвечивает каждый цветовой нюанс. Возникают эффекты, характерные для византийских мозаик, в которых кусочки смальты создают живое мерцание красочной поверх-

ности. В таписсерию подобно мозаике, ребристость текстуры создает расположение уточных нитей под углом к поверхности ткани, использование таких специфических ткацких приемов, как реле, гампаж, крапотаж и др.

В средневековых таписсериях преобладало с религиозное содержание, на них воспроизводились сцены жития святых, библейские и евангельские легенды. Помимо этого мы встречаем таписсерию с изображениями "дикарей" и "дикарок", например сотканная в районе Высокого Рейна в начале XV в. композиция "Дикарь с единорогом", а также "Дикари во дворце любви" (Страсбург, 1420 г.). Образы диких, или лесных людей, олицетворяют заблудшие человеческие души, обуреваемые страстями.

Выдающимся произведением готического искусства Франции является грандиозный цикл таписсериий "Анжерский Апокалипсис", созданный по заказу Людовика I, герцога Анжуйского, около 1380 г. на основе испанской книжной миниатюры. Примечательно, что картоны для цикла были выполнены тоже миниатюристом Яном Будольфом из Брюгге. Соткали "Откровения Святого Иоанна" в ателье придворного ткача короля Карла V Николя Батайя. Поражает грандиозность и всеохватывающая глубина замысла автора таписсериий. Он воплощает в своих образах мощь человека, носителя добра и света, бесстрашно вступающего в яростный бой с силами зла. На таписсерию «Мириады всадников» представлен эпизод, когда Св. Иоанн услышал как вострубил Шестой ангел. В этот момент раздался голос от четырех рогов золотого жертвенника, стоящего перед Богом, говоривший освободи четырех Ангелов, связанных при великой реке Евфрате. И освобождены были четыре Ангела, приготовленные на час и день, и месяц и год, для того, чтобы умертвить третью часть людей. Число конного войска было две тьмы тем. И как написано в «Откровении» Иоанн видел в видении коней и на них всадников, которые имели на себе брони огненные, гиациントовые и серные; головы у коней – как головы у львов, и изо рта их выходил огонь дым и сера. Ибо сила коней заключалась во рту их и в хвостах их; а хвосты были подобны змеям, и имели головы, и ими они вредили. Эта символическая таписсерея, изображающая апокалиптических всадников, хранится в Анжере.

В первой четверти XV в. на севере Европы (место производства установить не удалось) по картону итальянского живописца была выткана серия "Страсти Христовы" с монументальной по форме и замыслу композицией "Распятие", являющейся сокровищем базилики Сан Марко в Венеции. Для этого ковра характерна чистота и логичность построений, наличие линейных контуров, плоскостная трактовка пространства и поч-

ти материальная плотность цвета. Композиционное чутье автора подсказывало необходимость расположения ангелов, собирающих в чаши кровь Иисуса Христа, именно в центральной части тapisсерии. Этим самым было обеспечено фризовое пластическое решение. В противном случае пустые пятна фона разрушали бы плоскость ковра и привели к утрате гармонического единства.

Особенно заметно влияние готики на хранящейся в Лувре тapisсери "Предложение сердца", сотканной в начале XV в.. На ней на фоне идеального лесного пейзажа изображены сидящая женщина с соколом на руке и стоящий мужчина, протягивающий ей свое сердце. Трогательная куртуазная сцена исполнена наивности и целомудрия. Кавалер держит в руке изображение сердца как символа пламенной любви. Следует отметить, что ковровые композиции зачастую повторяли изобразительную структуру настенных росписей и частично заменяли фрески в интерьерах жилых и общественных помещений. Как и фрески, они были связаны с архитектурными формами и масштабами сооружения, его текстоническими членениями, им была свойственна условно-плоскостная трактовка фигур и пейзажа. В результате того, что они выполняли в интерьере одни и те же функции, у них сложился единый изобразительный язык. Этот период развития имиджа тapisсерии можно типологизировать как "*tapisсerie – готическая фреска*".

В городах бассейна реки Луары (куда в годы изнурительной Столетней войны переселились многие парижские ткачи) зародился особый тип тapisсерий – *tapisсerie-мильфлер* (франц. *mille fleures* – тысяча цветов), получивший название из-за изображения цветов на голубом или иногда розовом фоне. Исследователь тapisсерии В.И. Савицкая отмечает, что в мильфлерах отразился и по сей день существующий во Франции обычай украшать улицы во время праздника Тела Христова занавесями, к которым прикалывают множество букетиков живых цветов. В них нетрудно найти и элементы традиционной народной вышивки. Тapisсerie обрела новый имидж: теперь практически во всех коврах фигурам людям и архитектурным сооружениям "аккомпанируют" травы, цветущие кусты с бабочками на бутонах, деревья с птицами на ветвях, усыпанных плодами и цветами, и многие другие растительные мотивы. На этом этапе развития мы типологизируем имидж тapisсерии как "*tapisсerie-мильфлер*".

Место создания многих тapisсерий XV в. – неизвестно, но предполагается, что это работы странствующих ткачей. Современные исследования произведений "бродящих" ткачей показали, что они не были такими уж архаичными, как это ранее предполагалось. Случай последней датировки указывает на 1483—1500 гг. Это касается серии тapisсерий,

созданной в Турене, из которых наиболее знамениты шесть, изображающие "Даму с единорогом" (Музей Клюни, Париж). Познавательная емкость этого цикла тapisсерий, являющегося одним из шедевров французских мильфлеров, чрезвычайно велика. Изображенная на коврах лама – реальное историческое лицо, представительница одного из знатнейших семейств города Лион – Клод ле Висте, а весь цикл был заказан её женихом, Жаном Шаббан-Вальденессом, к их свадьбе.

В центре каждой композиции – элегантная дама в разных нарядах, декорированных узорными накидками, лентами, цветами, драгоценными камнями. Прекрасную ламу сопровождают два спутника: лев, символизирующий силу и благородство, и единорог. Неизменность их присутствия около дамы означает верность, постоянство, прочность союза жениха и невесты (лев присутствовал и на гербе знатного рода Шаббен). Костюму грациозной дамы, как и другим женским и мужским костюмам этой эпохи, присуща искусственная вытянутость форм, линиям свойственна общая стилевая особенность "готической кривой", фигура имеет S-образный силуэт. Пять композиций, по мнению большинства исследователей, являются аллегориями пяти органов чувств, шестая символизирует обручение жениха с невестой. В сюжетно-тематическом плане, творческая концепция автора тapisсерий формировалась под воздействием философского учения Фомы Аквинского. Серия "Дама с единорогом", символически изображает борьбу духа с чувствами, желаниями, влечениями, и является иллюстрацией к учению Фомы Аквинского о чувствах и свободе воли.

Легенда о единороге была весьма популярна в Средние века. Изображение мистического животного – излюбленный мотив различных религиозных произведений, потому что единорог воплощал древние представления людей о чистоте и целомудрии, и был связан в средневековой иконографии с искупительной жертвой Иисуса Христа. Около 1500 г. по картону парижского художника была выткана серия "Охота на единорога", в которой точно найдены образные характеристики охотников и собак, оскверняющих священного зверя. На тapisсerie "Единорог, привезенный в замок" белоснежное животное, истекающее кровью, лежит, закрыв глаза, на спине коня, а чрезвычайно гордые от поимки единорога охотники трубят победу.

Следует заметить, что в наше время средневековые тapisсерии обычно рассматриваются с точки зрения их художественно-декоративных достоинств, однако для современников в первую очередь имела значение повествовательность тapisсерий. Некоторые функции и выразительные особенности средневековых тapisсерий позволяют провести аналогию с функциями иконографии, монументальной живописи и

современных нам средств массовой информации. О. Киселева справедливо отмечает, что создатели таписсериий, как и всех произведений средневекового искусства, широко оперировали аллегорией. Часто встречались аллегории политического характера. Например, в уже упоминаемом нами «Анжерском Апокалипсисе», фигурирует звезда «полынь» о которой евангелист Иоанн говорил так: «Третий ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая подобно светильнику, и пала на третью часть рек и на источники вод. Имя сей звезде «полынь»; и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что он стали горьки». Так вот, изображение звезды Полынь на ковре было соткано в виде звезды Давида. Это было явным намеком на эпидемию чумы в Париже в 1371 г., якобы вызванную жителями еврейского предместья. Символично и то, что в другой таписсерией из той же серии рыцари зла были изображены в английских касках. Рассмотрим удачные творческие находки современных художников. В 1984 г. к столетию национальной венгерской оперы муниципалитет Будапешта заказал gobелены для декоративного убранства зала со сводами оперного театра известным мастерам Эрне Фоту и Иштвану Эйгелю.

Э. Фот, имеющий богатый опыт работы с монументальными формами, исходя из структурной организации архитектурного пространства, в gobелене «Орфей» (1984 г.) использовал пластику человеческого тела. Он наполнил мифологическую тему «Орфей и Эвридики» новым содержанием. Художника волновали непрестанно сопутствующие земной жизни личности заботы и вечные проблемы человечества. Символика gobелена находится в тесной связи с оперным искусством, поэтому закономерно использование лотни Орфея – тысячелетнего скульптурного мотива и древнейшего символа музыки. Напоминающая глыбу мрамора лежащая фигура Эвридики – тоже элемент классической культуры. Единство содержания и формы позволяет gobелену гармонично вписываться в неоренессансный интерьер, однако построенная из античных мотивов композиция отражает современные, свойственные именно нашему времени интонации. Художник заострил внимание на красоте самой идеи, изобразив в порыве ностальгии по чистой красоте при помощи средств выражения XX в. классические формы и этим дав почучствовать связь времен. Композиционно вся плоскость таписсериий заполнена живописно трактованными пластическими мотивами, впечатление плоскостного решения работы усиливается переливающейся и вибрирующей орнаментально разработанной поверхностью gobелена.

Творчество Э. Фота вобрало в себя черты многих направлений современного искусства. Он стремится связать воедино реалистические тенденции с символизмом, конструктивизмом и сюрреализмом. Его цель

– добиться подлинного единства, как в области содержания, так и в области формы. Художник заботится о чистоте стиля, бережно относится к традициям национальной венгерской школы живописи, но не слепо следит им, а старается на их основе развивать свое мастерство. Благодаря своему творческому методу он создал как бы новый сплав, качественно новый, самостоятельный изобразительный язык. Содержание его работ – это картина мира философско-символического плана, которая отражает проблемы общества, историческое прошлое, судьбы человека и природы. Есть несколько мотивов, которые он использует уже в течение долгого времени – это сжатые комья земли, стволы деревьев, камни квадратной формы, хлеб и отпечатки рук. Каждый мотив имеет свое символическое значение и является импульсом к возникновению целого ряда ассоциаций. Наиболее же излюбленный мотив – обнаженный мужской торс с мощной светотеневой лепкой мускулатуры, создающей иллюзорное впечатление рельефа. Именно в изображении этого типа фигуры художник достигает наибольшей выразительности. Фронтально расположенный торс в зависимости от тематики работ имеет различное смысловое значение. В gobелене «Юбилей» (1984 г.) этот мотив воплощается в фигуре летящего ангела, правое крыло которого – изображение Буды, а левое Пешта. Сила и мощь тела символизируют могущество и духовное развитие, освобожденного венгерского народа.

Э.Фот работает с большим эмоциональным настроем, широко и свободно. Автор использует мощные, прерывистые линии, роскошные, если так можно выразиться, колористические решения, в его работах ощущаются традиции импрессионизма. Впечатление от его вещей всегда свежее, жизнерадостное, они звучат как целый оркестр. Подобное картиное видение мира имеет длительную традицию. Практика создания произведений по мотивам станковых полотен, как мы уже отмечали, была распространена и в предыдущие эпохи, когда по картонам знаменитых живописцев, достаточно вспомнить имена Рафаэля и Рубенса, были выполнены целые сериалы. А в средние века, зачастую, изображения на gobеленах повторяли книжные миниатюры.

Отдавая отчет всей сложности и неизбежной субъективности автор-интерпретации собственного творчества, представим произведения таписсери-гобелена символического характера. В таписсери «Турбулентность» (1996) затрагивается проблема образования Вселенной. Она представляет собой символ развития цивилизации. Зарождение мира, модель галактики, вихревые потоки – все это можно представить в пространстве настенного ковра. Музыкальные ритмы линий темного сапфира создают основу для лирической мелодии голубоватых и зеленоватых тонов. Точкой отсчета для восприятия этого «пейзажа» служит кармин-

ный цветовой акцент в центральной части композиции. Доктор искусствоведения Светлов И.Е. заметил, что в работе есть определенное напряжение, здесь и игра, и столкновение, и конфликт пространства, и живописность, и архитектоничность. Все находится в каком-то сложном соотношении. Это вещь с романтическим началом. Она где-то и лирична и драматична одновременно, беспокойна и гармонична.

Для прорисовывания деталей художнику-таписсерию нужны очень тонкие вертикальные линии. Такую вертикаль можно получить, обивая основную нить, нитью утка, не соединяя ее при этом с соседними прокидками. Этот способ тканья, называемый гампажем, применялся еще в древности копскими ткачами. В тapisserie "Небесные линии" (1996) уделяется особое внимание этому приему: почти все спускающиеся с неба на землю символические линии оконтурены при помощи гампажа. Притягательность работы кроется в ее ритмическом строе и тщательно выстроенной колористической гамме. С помощью этих средств художественной выразительности передано ощущение волшебного, мистического света, излучающего какую-то непостижимую энергию. Холодный цвет кармина определяет собой центральный "нерв" произведения, многоядность его пространственных планов. Внутренняя тревога, все, что мы переживаем, каким-то невероятно сложным образом представлено в тapisserie. Эстетические качества колорита и играющих друг с другом форм находятся в гармонических соотношениях, в результате этого возникает метафорическое пространство, напоминающее об утраченных знаниях человечества о себе, о мире, о Космосе.

Произведением "Пространство" (1991) размером 200x300 см. автор, добившись стереоскопического эффекта, опроверг представление о том, что в gobelenе практически невозможно воспроизвести некоторые чисто иллюзорные живописные моменты. Оставаясь верным исконной традиции плетения французского gobelena, он не мог не привнести характерные интерпретации, свойственные духу нашего времени. Это, прежде всего, кропотливое исследование возможностей света и создание на тканом полотне колористических пространств и перспектив, как бы вводящих зрителя в иллюзию восприятия третьего измерения. Доктор искусствоведения Крамаренко Л.Г. отмечала, что основная проблема в этой композиции – проблема пространства и формы. Здесь пространство становится средством создания художественного образа. Оно передает нам представление о мире, о тех коллизиях, которые происходят вокруг нас. Это – не просто картина мира, это нечто переработанное, осмысленное, благодаря чему и возникает символическое драматическое видение. Думается, что стереоскопические gobелены смогли бы найти широкое применение в общественных интерьерах постмодернизма, который осваива-

ет приемы ордерной архитектуры. В другом экспериментальном произведении "Медитация" отражена мировоззренческая позиция автора, которая складывалась под влиянием "русского космизма" – учения о формировании взаимоотношений человека и природы на основе разума, о причастности человека к Космосу и о космической роли человечества в целом. Согласно этому учению, художник является как бы посредником между людьми и Космосом. Он воспринимает космическую информацию и, воплощая ее в изобразительных образах, передает людям. В gobelenе "Медитация" была предпринята попытка выразить в символической форме философскую концепцию искусства. Вibration поверхности, привлекающая игра нефигуративных элементов, переливы малиновых и золотых оттенков помогают погрузиться в ничем не нарушающую медитацию.

Т.В. Портнова

БАЛЕТНЫЙ КОСТЮМ Л. БАКСТА: ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИМВОЛИКИ

«Великий Бакст умер и знаменитый русский балет лишился надежды вновь обрести важную потерянную для него стихию», – так определил непреходящее значение театрально-декорационного творчества художника известный английский режиссер Гордон Крэг¹⁹. Несомненно, искусство Л. Бакста сыграло самую заметную роль в развитии балетной сценографии конца XIX – начала XX века. Оно неотделимо от «Русских балетов». Именно в них Бакст нашел и проявил себя как один из наиболее последовательных художников-новаторов, членов балетной труппы С. Дягилева, входивших в объединение «Мир искусства». Работа Бакста параллельно с рядом других художников (А. Головиным, А. Бенуа, К. Рерихом и др.) подняла вопросы декорационного и костюмного оформления на невиданную до тех пор высоту. Но, пожалуй, едва ли не единственным в своем роде можно назвать его творчество, где мы встречаемся со столь обширным, столь подробным, рельефным и художественно достоверным оформлением многих балетов на рубеже веков.

Труд Бакста в области балета был принципиально новаторским. Это касалось и всего так называемого «Салона русского театра», который демонстрировал перед европейско-американской публикой русскую эк-

¹⁹ См.: Gordon Craig on movement and Dance. New York, 1977. P. 135.

зотику как национальное творчество, как залог спокойствия и крепости «Святой Руси»²⁰. Произошел наглядный и яркий синтез идеи и формы ее воплощения: творческий труд хореографа, актера, художника были объединены в нерасторжимое целое, где все составные элементы существовали как единая зрелищная картина спектакля. Балетный костюм Бакста рождался в ярком театральном зрелище, где плавная графичность линий переплеталась с пластикой танца, где царил дух стилизации, где в живописных декорациях «балетное действие» соседствовало с гармонией цветовых пятен.

Балетные костюмы не изолированы от остального творчества Бакста, они тесно связаны с его декорациями, как с теми, что создавались в эти же годы, так и с теми, что будут созданы им позже.

В искусствоведческой литературе, имеющихся публикациях о художнике отдельному анализу балетных работ пока уделялось сравнительно мало внимания. Балетный костюм Бакста еще не был предметом специального исследования. Поэтому нам хотелось бы рассмотреть творчество художника именно под этим углом зрения. Необходимо выделить из его искусства костюмные образы, секрет неувядаемости которых вот уже многие годы волнует воображение специалистов. Балетный костюм Бакста – это новое средство для обогащения выразительности движения и жеста танцовщика, это средство сделать всю фигуру исполнителя более красноречивой и звучащей сообразно творимому им сценическому образу.

Мирискусникам вообще присуща чуткость к пластической красоте театрального костюма. Балетное искусство порождает новый склад ума, духовную предрасположенность, благоприятную для способа их художественного мышления, связанным с созерцательным состоянием духа, с умением видеть мир уравновешенным, видеть гармонию, в не дисгармонию.

В 1907 г. в балете «Евника» А. Щербачева произошла встреча Бакста с балетмейстером М. Фокиным. Творческое содружество, основанное на сходстве взглядов и творческих установок, оказалось не только исключительно плодотворным, но и длительным – почти все следующие балеты до 1913 г. они создавали вместе. Мирискуснические принципы, присущие самому существу фокинской хореографии, послужили благодатной почвой, на которой созрело стремление Бакста к их осмыслению и художественному воплощению.

Создание костюмов для Фокина, конечно, далеко не исчерпывало всего многообразия оформленных Бакстом балетных постановок, как в

предшествующие «Русским сезонам», так и в последующие годы. Здесь были «Фея кукол» И. Байера в хореографии С. и Н. Легат (1903 г.), «Послеполуденный отдых Фавна» (1912 г.) и «Игры» (1913 г.) К. Дебюсси в хореографии В. Нижинского, «Спящая красавица» П. Чайковского в хореографии М. Петипа (1915-1916 гг.), «Волшебная лавка» Д. Россини в хореографии Д. Мясина (1918 г.), «Смущенная Артемида» (1922 г. П. Парэ в хореографии Н. Гуэра, «Волшебная ночь» Ф. Шопена (1923 г.) и «Истар» В. д'Энди (1924 г.) в хореографии Л. Статса. И все же костюмы к фокинским постановкам более всего связаны с контекстом времени рубежа веков.

В измерении времени возникает то, что не может не поражать в творческом движении Бакста в эти годы. Именно работа с выдающимся хореографом побудила в нем острую потребность мыслить ярче и значительнее. Фокинская хореография давала возможность раскрепостить творческую фантазию, побуждала к нестандартным решениям, прививая вкус к изящному, изысканному и рафинированному. Именно в этих костюмах царила стихия театральности и живописной стилизации. Бакст переводит фокинские образы на язык собственных поэтических понятий. Его образное мышление позволяет самостоятельно, независимо ни от чего открыть и показать в балетном костюме такие стороны хореографии, которые не подвластны логическому, понятенному методу.

Это всегда образы, несущие на себе печать какого-то долгого, тягучего времени, временного потока, в котором вязнешь. Они живут наедине со своим пророческим даром, в замкнутом и одиноком мире собственной гордыни, но при этом безупречно кантиленны в своей бесконечно длящейся мелодии – чувственно-томительной и всякий раз недоговоренной.

Определяя художественный образ бакстовских произведений, Альфред Карпентьер в книге «Мы искали и нашли себя» писал: «По своему артистическому темпераменту Бакст жил между Багдадом и Константинополем. В то время как мистически-славянский Рерих заимствовал у города Комнинов его Евангелия, монастыри и мертвенно-бледных Иисусов, Бакст сжимал в своих объятиях усыпанную драгоценными камнями Федору, созерцал Золотой Рог с его вихрем сверкающих шпилей и любовался вереницами серых от пыли верблюдов, нагруженных невиданными сокровищами, возвращающихся из дальних таинственных земель, где никогда не слыхали о семи куполах святой Софии Премудрости Божией»²¹. И далее: «Он был из той когорты, что и Римский-Корсаков, во всех

²⁰ См.: Бескин Э. Декоративное наследие // Театр и драматургия. 1935, № 7, с. 62.
52

²¹ См.: Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. М., 1984. С. 276.

его творениях чувствовалось дыхание Востока, доносящее аромата Шираза и отблески самаркандских ковров»²².

Выбор именно такого, а не какого-либо иного приема, именно такой, а не иной стилистики Бакстом – это не авторская прихоть. Этот выбор обусловлен его восприятием жизни, эпохи. Это «восточное дыхание», балетного костюма – нечто большее, чем сюжет, жанр или стилистический прием. В нем было заключено общее, неконкретизированное изобразительно-пластическое качество эпохи: мир художественный, дублируя тогдашнюю жизнь, был достоверен и объективен. Костюмы Бакста стали характеристикой времени, символом мироощущения, квинтэссенцией «мирикуннической» художественной культуры тех лет.

Можно выделить несколько тематических линий в бакстовских балетных костюмах. Их подавляющее большинство непосредственно черпает содержание из этого «восточного мира»: «Шехеразада» Р. Гана (1912 г.), «Тамара» М. Балакирева (1912 г.), «Легенда об Иосифе» Р. Штрауса (1914 г.), «Восточная фантазия» Ипполитова-Иванова и М. Мусоргского (1913 г.).

Но балет эпохи Бакста – это еще мир бесконечных карнавалов, ротина условного театра дель Арте, античный апполоновский мир. Восточная ориентальность, карнавальность, греческая архаика составляли подлинную атмосферу и стиль тогдашних балетов. Чуткий, как и многие другие художники, Бакст не мог не почувствовать этой атмосферы, не мог остаться невосприимчивым к этим стилям. Эскизы костюмов к этим непохожим по тематическому ряду балетам разнятся между собой, и это свидетельствует о способности художника к глубокому и органичному вхождению в материал, об особом в каждом случае прочтении либретто, о потребности графически разобраться в поэтике будущей постановки.

Вообще в иерархии тематических линий восточная тема ближе всех к умонастроению Бакста, его сердце бьется в такт с сердцем героя, более того, полнокровность и заразительность такого образа находится в прямой зависимости от силы таланта его создателя. «Первейший виртуоз нашего времени, иногда до приторности изящный»²³ Бакст находит в этих образах моменты полного душевного сближения.

«Шехеразада», безусловно, была одной из самых лучших постановок, показанных русскими артистами в Париже. Магия Востока выступает здесь с полной своей силой, с неприкрытой, захватывающей обнаженностью. «В "Шехеразаде" мы не только видели Восток мы его, так

сказать, даже вдыхали» – писала французская критика о балете²⁴. Здесь перед нами открывается удивительный мир фокинского балета, с его пьяной горечью и сладкой болью. Стиль этой постановки – это соединение интимной атмосферы и экспрессивных страстей, праздник несдержанных, бьющих по нервам эмоций. «Это была ориентальная трагедия влюбленных в гареме»²⁵. Бакст создал здесь поразительную цветовую фантазию. Художник стремится к чистоте живописного звучания, к высокой мере напряжения. В основном он пользуется чистыми цветами: золото, киноварь, зелень, ультра-марин. Смешиваясь с пластикой танца и музыкой, они образуют яркое зрелище, полифонизм всего произведения.

Вспоминая о «Шехеразаде», А. Карпентье говорит: «В этом гармоничном и смелом спектакле слились воедино усилия нескольких поколений русских декораторов. Ни хореография Фокина, ни грациозные танцы Нижинского ничего не могли добавить к ощущению совершенной красоты, вызванному сценическим оформлением, в этом таилось нечто колдовское, было какая-то сверхъестественная слиянье декораций, облагороженных кистью художника с блестательной партитурой Римского-Корсакова»²⁶.

Проблема костюма у Бакста в этом, как впрочем и в других балетных спектаклях, решается в движении. В. Светлов это охарактеризовал так: «Удовольствие, получаемое от этого зрелища, тем сильнее, что красота его не остается неподвижной и застывшей, но изменяется и движется каждую минуту. Сплетающиеся и расплетающиеся группы танцовщиц и танцовщиков, постоянно новые и изменчивые контрасты и сближения оттенков, образуемых их костюмами, все это движение, колыхание, потоки цветов – скомбинировано и урегулировано с самым изысканным искусством, точным и в то же время смелым»²⁷. Движение в большей части костюмов в «Шехеразаде» развертывается по вертикали, является главным пластическим мотивом. В большинстве эскизов персонажи имеют опору на одну ногу: «Серебряный негр», «Одиссек», «Молодой индиец», «Танцовщица» (работы из зарубежных собраний).

Акцентируя основную тяжесть тела на опорной ноге, причудливо в различных вариациях изгибая другую, от которой движение идет дальше, по всей фигуре, рукам, наконец, голове, художник дает возможность понять весь сложный аппарат классического танца, даже в статичной

²² См.: Nesta MacDonald. Diagilev observed in England and United States. 1911–1929. New York, 1975. P. 139.

²³ Так писала французская критика о русском балете. См.: Светлов В.Я. Современный балет. СПб, 1911. С. 122.

²⁴ См.: Карпентье... С. 273.

²⁵ См.: Карпентье... С. 273.

²² Там же.

²³ См.: Бенуа А. Художественные письма. Салон и школа Бакста. // Течь. 1910. 65 1/У, № 177 (1355).

54

позе. Его «вертикальные» костюмы как экзотические растения, начиная свое движение с носка опорной ноги, постепенно растут вверх. Невольно возникает ощущение, что Бакст не сочиняет в своем воображении костюм, а потом надевает его на танцовщика. Напротив, он ставит задачу, как в наброске, в считанные секунды запечатлеть характер танцующей фигуры и, исходя из этого движения, немного переосмысленного своей фантазией, одновременно мыслит над костюмом. Потому его костюмы не дробны, не внушают нам чувство долгой работы над ними и вызывают ощущение непосредственной зарисовки с натуры. Даже в еще более статичных костюмах: евнухов, шахов, султанш (зарубежные собрания, а также архивы ГТГ и ГРМ), решенных с опорой на обе ноги, есть то же ощущение эскизности и быстроты исполнения.

В другом восточном балете, «Клеопатра» (зарубежные собрания), мир меняется как в волшебной сказке, он не становится то обжигающе-красным, то теплым и солнечным, то прозрачным и холодным, как это было в «Шахеразаде». Стилизация под Древний Египет – вот авторский ключ к балету, его изобразительному решению, пластическим к стилем особенностям, отбору используемой фактуры. И хотя статичные костюмы тоже движутся, движутся «профильно», а другая часть их, предназначенная для массовых танцев, создана более прихотливым выражением художника и похожа на фантасмагорию, ее составляющие отличаются более сдержанной гармонией цвета. Баксту удалось здесь придать главному образу неповторимость живой индивидуальности, узнаваемости, конкретности.

В образе костюма И. Рубинштейн – Клеопатры все внимание заостлено на пластическом рисунке позы, близкой к египетской стилизованной живописи, словно вобравшей в себя тему роковой красоты, свойственной балету. Пластическая характеристика отличается здесь тонким проникновением в образную суть танцевальной роли, которую в нескольких словах ярко обрисовала Е. Суриц: «Огромное внимание произвела И. Рубинштейн в роли Клеопатры: царица вызывала восхищение, смешанное с ужасом, то чувство, которое внушают рептилии»²⁸.

Статичная, величавая красота И. Рубинштейн была заложена в самом образе бакстовского костюма: «Едва показалась Клеопатра с окрашенными в голубой цвет волосами и обвитая цветочными гирляндами, как сразу ее жесты и вся властная ее фигура в блестящем облачении, созданном фантазией художника Бакста, пленила зрителей»²⁹.

Каждое следующее оформление Бакста – это поиск, открытие нового не только для зрителя, но и для себя. Два великолепных костюма к неосуществленному балету «Пери» в которых поэтический сюжет из персидской сказки увиден и прочтен изящным глазом и рукой Бакста, подсказан свободой его воображения.

Костюм «Пери» для Н. Трухановой и «Искандер» (зарубежные собрания) подкупают своей изобразительной стороной – они красиво задуманы. Эскизы рисуются свободно, раскованно, как бы импровизационно, с истинно бакстовской фантазией, оправленной в изящную форму экзотики. Персонажи существуют в какой-то истоме, в томлении, словно их остановило время. Медлительные и завораживающие, запечатленные художником моменты движения создают ощущение доскональной разработанности, заставляют зрителя вникнуть в спокойный строй образов и медленно, но глубоко постигнуть их содержание.

Две линии формирования характеров Бакстом видятся здесь отчетливо. Небесное существо Пери погружена в свое безмятежное счастье, в свой чарующий женский, насыщенный и растворенный мир. Драпировки, появляющиеся в этом эскизе, причудливо и вольно располагаются на листе, позволяют выявить эфемерную красоту образа, создают ощущение уникальности, неповторимости модели. В костюмном образе Искандера – персидского принца – сфокусировался главный сюжетный смысл роли – мечта о цветке бессмертия, который он мысленно держит в руке. Этот смысл растворен в образном строе костюма, в его изнеженной, задумчивой пластике.

Вскоре, через год Бакст создает костюмы к восточному балету, но иной тональности, в которой нет ни тени светлой умиленности. Это был одноактный балет, поставленный по мотивам индийской легенды "Голубой бог" (зарубежные собрания, архивы ГЦМ им. А. Бахрушина и ГРМ). И хотя балет не имел успеха, изобразительное решение костюмов создало удивительный мир, узнаваемый и мифический, со своим настроением, колоритом. Для Фокина этот балет был скорее всего маленькой передышкой перед новой значительной работой, а для Бакста – решением новой и интересной задачи. В этом смысле был принципиально прав А. Белый, утверждавший: «Берега его творчества никогда не определяются. Он может расти и расти и вновь остановиться. Он может никогда не развернуться, но перед нами всегда будут произведения глубокие, исполненные таланта»³⁰. Недаром бакстовские костюмы к этому балету в

²⁸ См.: Суриц Е. Русские сезоны // Театр. 1959, № II, с. 80.

²⁹ См.: Худяков С. История танцев. П., 1918. Т. IV. Рукопись. Государственная Центральная Театральная библиотека. С. 234.

³⁰ См.: Белый А., Бакст Л. Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1978. Л., 1979. С. 96.

течение нескольких лет украшали фойе Английского театра Ковент-Гарден.

На фоне всех остальных костюмов образ Голубого бога, каким его рисует художник, является наибольшей удачей оформления. Бакст здесь тонко почувствовал и передал на листе черты иной, вневечеловеческой природы, вневременного характера. Этот костюм невозможно рассматривать изолированно от исполнительской концепции. Его построение целиком идет от актерских данных В. Нижинского. Он изображен в позе, в которой появился перед зрителем впервые. Яркий грим цвета морской волны, нанесенный на тело, контрастирует с костюмом из желтого шелка, с лентами из зеленого бархата. Черты лица Нижинского с косым разрезом глаз узнаваемы. Направленный прямо на зрителя взгляд кажется беспощадно пристальным, неподвижная поза напоминает индийскую статую.

Выразительность внешнего рисунка костюма во многом определена яркостью актерского образа, созданного Нижинским. Но нельзя не заметить и того, что Бакст отнюдь не довольствуется одними лишь столь любимыми им внешними эффектами, его поиск направлен вглубь материала. Поза «Голубого бога» – это поза, показанная в тот момент, когда она достигает эмоционального апогея, превращая его в существо, живущее по своим природным законам.

Вторая важная линия костюмов Бакста была связана с античной тематикой фокинских балетов, с греческой культурой. Один за другим художник оформляет балеты «Нарцисс» Н. Черепнина (1911 г.), (зарубежные собрания, ЛТМ, ГЦТМ им. А. Бахрушина), «Дафнис и Хлоя» М. Равеля (1912 г.) (зарубежные собрания, ЛТМ), «Послеполуденный отдых Фавна» К. Дебюсси (1912 г.) (зарубежные собрания). Античная тема дала возможность развернуться ликующему вакхическому дару художника. Он неприметно и ненавязчиво повернул балетный костюм в сторону большей психологической и эмоциональной углубленности. Его богатейшая фантазия, динамика и экспрессия композиции, здоровая чувственность образов, особенно проявившаяся в этих спектаклях, принесли ему заслуженную славу.

Красота Эллады буквально захватила его своим органическим духом, и в тоже время приподняла до эпического звучания. Работа с античным материалом предполагала определенное знание греческой истории и культуры. В этой области Бакст работает много, как никогда. Его интересуют книги, философия Греции. В 1907 г. совместно с В. Серовым он совершает поездку на Крит, изобразительные материалы, впитывает саму атмосферу идеальной красоты, греческого архаического начала.

Античный балетный костюм Бакста также передает живые подробности облика артистов балета, но, в отличие от ранее рассмотренных, здесь он более подвижен, и, более того, передает саму специфику балетного искусства, основа которого – движение. Движение обретает размах и широту. Раньше художник избирал в основном, хотя и подвижную, но все же статичную позу: мы чувствуем, что его персонажи стоят на земле. Часто они пребывали и в сидящих позах. Здесь же они неустойчивы, в четкой рельефности их поз, в томительно певучей пластике почти физически ощущаемого тела заключена манящая сила балетного образа.

Приглядимся к тому, как Бакст изображает здесь движение. Он дает почувствовать не начало или конец движения. Нет исходной и конечной точки движения костюма, а есть сам процесс, эволюция. Нетрудно заметить, что его персонажи танцуют в некоем свойственном для балета ино-бытии, как будто сами опускают прелесть того, что они делают. Это актеры, живущие спонтанными и непосредственными движениями души. Поглощенность чувством здесь на грани исчерпанности. Изысканный наклон головы, полуоткрытые глаза, развивающиеся складки одежды, лежащие по ветру волосы, взмахи рук с красиво изогнутыми кистями – все это в верно найденном и тонко почувствованном движении передает сам пульс, саму атмосферу пребывания артистов в образе танца.

В данных костюмах Бакста трудно уловить определенные балетные движения, у него танец античный, идущий от школы А. Дункан. «Я был искренним поклонником А. Дункан и до сих пор я вспоминаю о прекрасной проповеди естественной красоты этой царицы танца» – говорил Фокин³¹. Поэтому эти черты, конечно, диктуются самим содержанием балета и фокинскими реформами раскрепощения тела. Но все же по своему орнаментальному характеру, организации листа, трактовке драпировок, напоминающих графику модерна, видно, что целью Бакста является показать тело человека в ряде самых красивых и прихотливых движений. Причем таких положений и ракурсов, которые нельзя получить при точном воспроизведении классического танца, так как его позы и позиции имеют довольно строгие каноны.

Можно предположить, что Бакст умышленно уходит от этих канонов, чтобы создать на листе плавные ритмические стихии. Он великолепен в своих бесчисленных и стремительных перевоплощениях. И к этому невозможно привыкнуть. Этому во многом способствуют развивающиеся по поверхности листа драпировки, которые, в отличие от «восточных» более тонкие и воздушные. Извиваясь на листе в несколько раз, перепле-

³¹ См.: Тугаль П. Диалог с М. Фокиным. Париж. 1934, ГЦТМ им. А. Бахрушина. Отдел рукописей, ф. 383, ед. хр. 110–111.

тая собой тела танцующих, он еще более усиливает ощущение движения танца. Они также становятся частью композиционного решения костюма, но Бакст здесь особенно заботит красота поверхности листа, заполнение пустот и выразительность линейного ритма. В античных костюмах художник стремится создать сильную эмоциональную атмосферу, сделать выразительным все рабочее пространство. Здесь он непревзойденный мастер изящных, тонких, филигранных контурных решений. Для костюмов характерна плавная витиеватость линий, рисунок совсем не знает углов, создается общее впечатление клубящейся спирали.

Покрывая костюм акварелью, локальным пятном, Бакст не использует цвет в телах, а применяет мягкую штриховку, чтобы рельефнее показать почти скульптурную, плотскую красоту фигур. Он не использует сложных живописных переходов, потому что передача светотени утяжеляет, останавливает движение. И все вместе это складывается в хаотичный, почти лишенный какой бы то ни было логики узор, композицию темного на светлом. Это и есть визуальная модель нового античного костюма. Она настойчиво повторяется и варьируется из костюма в костюм в способе его изобразительного развертывания.

Именно в античной тематике Бакст нашел свое понимание костюмного образа как существа, тесно связанного с землей, природой, страстно любящего все живое, плотски естественного и полного скрытой силы.. Критика много писала об этом и вообще об удивительной красоте таких эскизов. Так, «в балете "Дафнис и Хлоя" М. Равеля Бакст омочил свою кисть росой девственных лесов Эфиманфа, окружил создания Лонга спокойной атмосферой, которой придавал некоторую суровость силуэт далекого храма»³², и в «Последоподдненном отдыхе Фавна» «...эзотерический фавн Малларме, с дудочкой, полученной от Дебюсси, грубоый и саркастический, как будто выросший из земли» резко выделялся среди этой сияющей безмятежности своим телом, причудливо украшенным темными пятнами»³³.

Создать в костюме образ Природы в ее первобытном расцвете, в гармонии и слитности полуживотного-получеловека – такова была сложная задача Бакста. Основной внешний и внутренний образ – это костюм для В. Нижинского в образе эллинистического божества с гибкой фигурой, таящей в себе кошачью мягкость повадки, неторопливые и осторожные полузаконченные движения.

Бакст поразительно умеет остановить для нас избранный миг, в котором образ костюма проявляется ярче всего. Словно внезапно он оста-

навливает на полуслове косой вихрь движений фигур и весь исступленный поток танца в костюмах для балета «Нарцисс». Танца рискованного и свободного. Персонажи в костюмах «Эхо», «Беотийки», «Две беотийки» (зарубежные собрания), так же как в «Фавне» и «Дафнисе и Хлое»², ежесекундно живут в плоти своего создания, но одновременно они прорываются на какие-то более высшие уровни человеческой природы. Это люди, облеченные словно в галактические одежды, будто бы не принадлежащие себе, а поступающие по воде таинственной запредельной силы.

В «Двух беотийках» художник использует парный, дуэтный костюм, где оба персонажа необходимы друг другу. Они взаимно обогащают рисунок движения друг друга. Фон чуть ли не перенасыщен внешними деталями. Опять драпировки, легкие одежды, воздушные шарфы. Их пластика удивительным образом сливается с пластикой тел. Беотийки пленительно изгибаются, пластично заломив над головой руки. Спустя несколько лет запечатленные в памяти во время поездки в Грецию руки аравийской танцовщицы стали идеальными в бакстовских костюмах. «Правда – кисти рук замечательные; узкие – может быть слишком узкие – "обезьяньи", – а между тем великолепные, с длинными, хрупкими пальцами, темно-желтыми крашенными выпуклыми ногтями и тоже выпуклой, мягкой ладонью»³⁴. С этими изящными взмахами рук беотиец мы видим танец их одежд и змеящихся светлых волос. И все это вместе взятое – одна неделимая материя, один ритм, одно дыхание, нечто органически тяготеющее одно к другому и сливающееся вместе. За всем этим начертаны фокинские слова: «Техники ног недостаточно, нужно чтобы работало все тело, в соответствии с действием, и руки, кисти, лицо»³⁵. За всем этим – неисчерпаемая фантазия, работа ума и сердца Л. Бакста.

Костюмное оформление к балетам «Карнавал» Р. Шумана (1910 г., СПГ, ЛТМ, зарубежные собрания), «Видение розы» К. Вебера (1911 г., зарубежные собрания) и «Бабочки» Р. Шумана (1912 г., зарубежные собрания, частные собрания в Москве) было связано с поиском иных красок, иной исполнительской манеры, новых образов для дальнейшего общения со зрителем. Поэтическая свежесть этих эскизов объясняется умением художника улавливать и передавать тончайшие оттенки стиля, оттенки, которые часто не замечаются. Перед кистью Бакста оживает все богатство и великолепие романтического языка. Костюмы этого направления наиболее полно выражают творческие интересы мирикурисников, которые часто уносились в мечтах от привычной обыденности.

³² См.: Карпентьер... С. 274.

³³ Там же.

60

³⁴ См.: Бакст Л. Серов и я в Греции. Дорожные записи. Берлин, 1923. С. 36.

³⁵ См.: Туголь...

Жанр этих костюмов рассчитан на утонченное и изысканное восприятие, как впрочем рассчитаны на него и сами балеты, для которых они создавались. Героиня балаганных подмостков Коломбина в своей пышной газовой юбочке с мишурными блестками превратилась в идеал «вечного женственного».

Очень стойкая модель прежних костюмов Бакста, где на первый план выдвигались требования зрелищности образа, эмоциональной яркости, неповторимости изображения, здесь исчезает. Но это не значит, что они начинают терять свою типологическую чистоту, потому что ощущают свою ограниченность, просто они свидетельствуют о другой стороне дарования художника, о лиризме, мягкости, эмоциональной нейтральности образов, увиденных в фокинских балетах иной стилистики, идущей от раннего балета, «Фея кукол» К. Байера, тоже оформленного Бакстом.

Лирическая истома «Призрака розы», шутливый сектиментализм «Карнавала», поэтическая ирония «Бабочек» – эти работы художника дали главной теме, теме немецкого романтизма, видимое звучание. Именно здесь, в этих балетных миниатюрах, дающих повод для мелодраматической сентиментальности, актерского наигрыша, одинарных ролей, особо проявилась высокая культура, глубина интеллектуальности и безупречный вкус мастера. Художник настойчиво ищет пути к образному обобщению, к эстетической организации материала, стремится избежать ранее наработанных решений. После экспрессии античных костюмов романтические костюмы кажутся остановленными, погруженными в статику бесконечной меланхолии. Их цветовое решение разбелено, пастельно. Они часто повисают в воздухе, не имея опоры, прием, дающий Баксту возможность выразить легкость и невесомость классического танца, мотив которого парение. Кукольные персонажи этих костюмов часто, по сути дела, бездействуют, между ними нет зримой физической связи, они находятся в условном событийном времени и пространстве, и лишь пластические характеристики властвуют над их художественным бытием.

В костюмах к балету «Карнавал» Бакст пытался контрастно столкнуть два начала: легкую чувственность Киарини (из архива ЛТМ) и изнеженное лукавство Арлекина (частные собрания за рубежом). Киарина – Т. Карсавина предстает капризно-утомленной марионеткой в пышных одеждах, в которых слышится тихий шелест шелка и кружев. Абрис ее изящной фигуры, образцово модные туалеты, которое она носит столь привычно, все создает этот романтично-рафинированный образ.

Упругая и музыкальная линия очерчивает фигуру Арлекина – В. Нижинского. На нем темная маска и шахматное трико. Путем жеманного

движения Бакст создает ореад изысканно-дразнящего героя. Бакст живописует эту среду и скрупулезно, и вдохновенно. Все костюмы подкупают изобилием подробностей. Он сохраняет в них аромат шумановской эпохи, оставаясь свободным в импровизации.

«Нежная ирония и легкие улыбки, рассеянные Шуманом в его "Карнавале", так хорошо служат любви и мечтательности»³⁶. Однако сквозь несколько холодные лица бакстовских персонажей чувствуется затаенная личная мысль художника. Тем не менее «Карнавал» Бакста – это мир, не нивелирующий личность, а дающий ей ту игру интонаций, артистизм и богатство, которые художник находит в материале фокинской постановки.

Образы «Призрака Розы» и «Бабочек» являются логическим продолжением образов «Карнавала». Это были роли тоже небольшие, но емкие по сценическому времени. Наблюдая сцену из «Карнавала», в которой Киарина бросала розу, у Фокина появилась идея о сочинении образа, где тема сказочного цветка будет предметом специального внимания.

Блестящим явился костюм юноши, созданный Бакстом. Точность пластической характеристики здесь, как всегда, поразительна. В нем воплотилась известная грациозная миниатюра, поставленная под чающие звуки вальса Вебера. Костюм Бакста – это видение в наряде из лепестков, неотделимое от неповторимой интонации его первого исполнителя – Е. Нижинского. Он изображен так, как будто демонстрирует нам свой костюм. Бесконечно тянется на листе его диагональное движение от отставленной назад ноги до поднятой вверх руки, подобно тому как в нежном томлении Призрак-юноша кружит в танце с Девушкой, роль которой бесподобно исполняла Т. Карсавина. Костюм для Нижинского – это пир розовых красок, гармоничное слияние которых в воображении художника рождало аромат цветка, заключенный в его лепестках. Костюм, в котором танцевал великий артист, с годами потерял свежесть и чистоту цвета. Сейчас он бережно хранится в музее Санкт-Петербургской академии русского балета им. А. Я. Вагановой и сохраняет для нас память о Нижинском в этой прекрасной роли.

«Это было очень поэтично. Париж был завоеван», – написала М. Рождественская-Васильева о «Призраке Розы»³⁷. Так можно сказать о других фокинских балетах, так можно сказать о многих костюмах А. Бакста. Внешняя фактурность, ощущение стиля эпохи, естественное самочувствие актера в костюме – все «работало» на образ. Известные русские тан-

³⁶ См.: Светлов... С. 122.

³⁷ См.: Рождественская-Васильева М. Дягилев. Рукопись ГЦТМ им. А. Бахрушина. Ф. 479, ед. хр. I.

цовщики, одетые в костюмы Бакста, чувствовали себя органично, они были великолепны, выразительны и пластичны в танце. Сегодня трудно поверить, что судьба дарит нам возможность уже в течении долгих лет соприкасаться с неувядаемыми образами великого мастера, ощущая снова и снова ту самую атмосферу, которая более полувека назад покоряла русскую и зарубежную публику.

Литература

1. Бакст Л. Серов и я в Греции. Дорожные записи. Берлин, 1923.
2. Белый А. Л. Бакст // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1978. № 1979.
3. Бенуа А. Художественные письма. Салон и школа Бакста. // Течь. 1910. № 1/У, № 177 (1355).
4. Бескин Э. Декоративное наследие // Театр и драматургия. 1935, № 7.
5. Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. М., 1984.
6. Рождественская-Васильева М. Диагилев. Рукопись ГЦТМ им. А. Бахрушина. Ф. 479, ед. хр. I.
7. Светлов В. Я. Современный балет. СПб, 1911.
8. Суриц Е. Русские сезоны // Театр. 1959, № II.
9. Тугаль П. Диалог с М. Фокиным. Париж. 1934, ГЦТМ им. А. Бахрушина. Отдел рукописей, ф.383, ед. хр. 110-111.
10. Худяков С. История танцев. Л., 1918. Т.1У. Рукопись. Государственная Центральная Театральная библиотека.
11. Gordon Craig on movement and Dance. New York, 1977.
12. Nesta MacDonald. Diagilev observed in England and United States. 1911-1929. New York, 1975.

И.П. Прядко

«КАК ПРЯДИ РЫЖЕЙ ШКУРЫ...»: СИМВОЛИКА РУССКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ

Отечественная философская традиция, по замечанию С.С. Аверинцева, не ограничивается текстами собственно философскими. В ееходит все, что сказано и написано на русском языке о проблемах человека, природы и общества, о взаимоотношениях личности с Космосом и миром сверхприродных сущностей. Создателями отечественной умозрительной традиции поэтому считаются не только профессиональные философы, но и художники, литераторы и музыканты, склонные к символически-образному восприятию явлений действительности. В виду сказанного понять, как взаимодействуют различные области духовной культуры, представляется ныне – в период осмысливания российского интеллигентства.

лектуального наследия – чрезвычайно важным. Сопоставление некоторых литературно-художественных идей с учениями отечественных философов, логиков и культурологов конца XIX – начала XX вв. будет предложено в настоящей работе.

Статья Л. Вороновой, опубликованная в № 3 за 2004 г. альманаха «Журналистика и культура речи», посвящена эпитетам в поэтическом творчестве А. Ахматовой³⁸. Особое внимание в данной публикации уделено эпитетам цвета. Автор, в частности, рассматривает пару «белый – червонно-дымный»: данные цвета в символическом языке Ахматовой, по мнению исследователя, имеют особое метафорическое и глубокое социально-идеологическое наполнение. В статье подчеркивается, что образный строй поэзии акмеиста Ахматовой формировался под влиянием поэтики символизма, отдельные элементы которой она творчески развивала. С символизмом у Ахматовой была «генетическая» связь.

Действительно, использование цветовой символики – явление довольно типичное для А. Блока, А. Белого и других представителей данного эстетического направления. Между тем, ахматовская оппозиция «белый – червонно-дымный» обнаруживает определенную связь не только с литературой: но и с отечественной философией конца XIX – начала XX вв. Раскрытию символического смысла некоторых ахматовских тропов может помочь обращение не только к поэтическим, но и к философским работам Серебряного века. Мы считаем, что логико-методологические схемы, предложенные мыслителями конца XIX – начала XX вв. обогатят инструментарий литературоведов и позволят лучше понять конкретно-историческое и образно-философское содержание используемой Ахматовой поэтической лексики.

При изучении образного арсенала русской поэзии порубежной поры необходимо учитывать толкования цветовых символов, которые даются в работах отечественных религиозных философов данного времени. Эти толкования суть ни что иное, как примеры применения логико-методологических схем русских философов к конкретному литературному материалу. Принципы логической неклассичности нам следует принять за теоретическую основу для анализа литературных текстов Серебряного века. С них – этих принципов – мы и начнем.

Автор полагает, что одним из ключевых для понимания особенностей мышления философов русского Серебряного века является учение выдающегося логика, психолога, литератора и переводчика Н.А. Васильева (1880–1940). Этот мыслитель, работавший в Казани в первой

³⁸ Воронова Л. Эпитет в поэзии Анны Ахматовой // Журналистика и культура речи. № 3, 2004. С. 62–75.

четверти XX века, полагал, что помимо утвердительных и отрицательных существует еще один класс суждений, об истинности и ложности которых нельзя сказать ничего определенного, т.к. данный класс суждений указывает на одновременное наличие и отсутствие предмета или признака в описываемой ситуации. Такое суждение русский логик называл сложным дизъюнктивным и отождествлял его с акцидентальным суждением, касающимся неглавных, случайных признаков, имеющихся в наличии у класса объектов. Три вида суждений – утвердительные, отрицательные и акцидентальные вместе составляют треугольник противоположностей, все отношения в котором контарны, т.е. два суждения разного вида, но одного и того же нелогического содержания не могут быть одновременно истинны, но могут быть одновременно ложны. В качестве примеров, иллюстрирующих его подходы, Васильев приводит цвета: белый и *не-белый*, красный (как несовместимый с белым) и черный – противоположность белому. Треугольник противоположностей в логике Васильева заменил традиционный аристотелевский квадрат противоречий. Таким образом, русский ученый отвергал дискурсивные истинностно-ложные конструкции и говорил о наличии еще одной – третьей – альтернативы. Васильев полагал, что жизнь сложнее черно-белых схем, которые предлагаются для ее изучения классической логикой. Свою же логику он называет «воображаемой».

Дизъюнктивное суждение Н.А. Васильев истолковывал в духе Гегеля как специфический синтез утверждения и отрицания, а утвердительное, отрицательное и акцидентальное суждения как *триаду*³⁹. В ходе исследования какого-либо явления познающий субъект, рассуждал казанский ученый, восходит от частных суждений к синтетическому общему – дизъюнктивному (т.е. к такому, в котором субъект распределен, и которое дает более полную информацию о предмете). Синтез, таким образом, представляет собой более высокую ступень познания и позволяет созерцать «объективную данность» с разных сторон, как бы *вне времени*, отсутствие которого подразумевается в акцидентальном суждении.

Ниже мы предлагаем свою интерпретацию некоторых культурно-исторических номинаций, используемых русскими религиозными мыслителями Серебряного века. Наиболее отчетливо соответствие идей русских философов «треугольнику» Васильева, на взгляд автора, прослеживается в статье С.Л. Франка «По ту сторону “правого” и “левого”»⁴⁰. В этой статье, написанной по свежим следам революции и гражданской

³⁹ Васильев Н.А. О частных суждениях, о треугольнике противоположностей, о законе исключенного четвертого // Васильев Н.А. Воображаемая логика. М.: Наука, 1989. С. 28.

⁴⁰ Франк С.Л. По ту сторону «правого» и «левого» // Франк С.Л. Непрочитанное... / Статьи, письма, воспоминания. М., 2001. С. 230–247.

войны, Франк предлагал в политике отказаться от двоичной классификации. Деление политического универсума на левое и правое, по мысли философа, в послереволюционную эпоху потеряло прежний смысл. Такое деление, полагал Франк, стало не более значимым, чем актуальная для Возрождения оппозиция *гэльфы – гибеллины*⁴¹. Франк при этом отмечает, что на политической арене ХХ века появились силы, которые нельзя однозначно определить, используя право-левую двоичную классификацию. Большевики, например, относимые обычно к крайне левой части политического спектра, сходятся с правыми в своем неприятии политической свободы, которую приносят в жертву идеи равенства. Эта тираж, ставка на насилие – вот черты, сближающие большевиков с крайне правыми. С другой стороны, фашисты, позиционирующие себя на правом фланге, используют лозунги социал-демократии и заигрывают с рабочими организациями⁴². Альтернативой бинарной оппозиции *левые – правые*, утверждает мыслитель, должна стать троичная классификация. Используя цветовую символику, ученый делил политические силы на три группы: белых, черных и красных. При этом понятия черное и красное имели для Франка подчеркнутый пейоративный смысл.

Отметим, что самого Франка прежде всего интересовала оппозиция красные – белые, так как именно она в годы смуты и лихолетья была более всего актуальна. Уподобляя красных черным, Франк хочет, скорее всего, дискредитировать первых. Здесь на выводы С.Л. Франка повлиял личный опыт человека, пережившего войну и террор. Он не мог говорить о категориях *красное, черное или белое* как об общественно-политических абстракциях. Красное прочно ассоциировалось у него с насилием и кровью, пролитой в годы Гражданской войны. Достаточно обратиться к тексту самого философа, чтобы понять, оценочный смысл определений «красное», «белое» и «черное»: «На одной стороне <...> истинный духовно обоснованный традиционализм, неразрывно связанный со свободой и защитой интересов культуры, на другой – упрощенно грубый и извращенный традиционализм, сочетающийся с демагогией и культом насилия». *Красный* для Франка, так же как и для великой русской поэтессы, ассоциировался с огнем пожарищ гражданской войны. Очень часто он переходил в пепельно-дымный и даже черный цвет сожженных городов и деревень. Таковы были реалии времени – эмпирические референты духовных сущностей, выражаемых через цвет.

В современную эпоху классификацию Франка можно использовать, отвлекаясь от ее оценочного содержания. *Красное и черное* могут мыс-

⁴¹ Указ. соч. С. 230, 247.

⁴² Там же. С. 240.

литься как амбивалентные термины. В общественной жизни при таком взгляде будет присутствовать некоторое количество как красного, так и черного. Красное здесь должно связываться с идеей развития. Красный – цвет крови, цвет пульсирующей жизни. В черном заключена идея сохранения, стабильности. Это цвет земли и ее недр. Черный – это еще и цвет смерти, но смерти, таящей в себе новую жизнь. Современный философ Г.С. Померанц, рассматривая символику данных цветов, соответствием черному считает глубину Неба-Космоса и толкует этот цвет как очень темный оттенок синего. Белым же цветом выражен идеал, который в чистом виде никогда не может быть реализован.

Мы убеждены, что троичная организация политического универсума есть не что иное, как один из эмпирических референтов треугольника Н.А. Васильева. Ведь в белом совмещается несовместимое, то есть примиряется противоположность красного и черного. С другой стороны, данная схема предполагает наличие трех политических полюсов, а это исключает существование какого-либо четвертого.

Трехкачественную структуру и тройственную цветовую символику, подобные тем, которые предлагает С.Л. Франк, можно обнаружить в работах других мыслителей Серебряного века. Так, анализируя психологические составляющие русской смуты, С.А. Аскольдов в статье «Религиозный смысл русской революции» противопоставляет демонические порывы, одушевляющие мятежную народную стихию, с одной стороны, и состояние государственно-религиозного единства, с другой. В цветовой концепции Аскольдова черный цвет является символом анархии, которую мыслитель вслед за Вяч. Ивановым отождествляет с царством Аримана⁴³. Воплощение обратного жизненного рефлекса – стремления к созиданию, но созиданию безрелигиозному, созиданию через разрушение – философ видит в красном цвете, люциферианском по своему происхождению. Белый цвет, по словам мыслителя, есть цвет «полноты общественно-религиозного сознания»⁴⁴; он враждебен как безвластию черного, так и революционному порыву красного. Революция, по Аскольдову, является актом антирелигиозной воли, и поэтому она столь противоположна эволюции – процессу усовершенствования государственных форм в соответствии с принципами христианской политики⁴⁵.

Символические интерпретации цветов у русских мыслителей тесно связаны с поэтическим восприятием действительности. Это не случайно.

Ведь некоторые из них: В.С. Соловьев, А. Белый, Вяч. Иванов, да и сам Н.А. Васильев – писали стихи и были не только знакомы с поэтикой символизма, но и сами ее в известном смысле воплощали. Они стремились передать рационально-логические формулы при помощи ярких запоминающихся образов. Отсюда – глубокое по содержанию толкование политических цветов у Франка, отсюда – использование апокалиптических метафор в повествовании о событиях русской революции и гражданской войны, отсюда – примеры из литературных произведений, столь часто встречающиеся в работах русских философов и т.д.

Толкование цветов содержится в пророчествах Анны Николаевны Шмидт⁴⁶ – мистической русской писательницы католико-протестантского толка, состоявшей в дружбе с В.С. Соловьевым. На ее «Третий Завет» – записи, впервые опубликованные в 1916 г., ссылается С.А. Аскольдов. В них А.Н. Шмидт дает расшифровку «символического значения цветов апокалиптических коней», соответствующих трем периодам революции: эпохе «мятежа (рыжий), ереси (черный) и безверия (бледный)⁴⁷. Все три цвета в данной интерпретации наполнены негативным содержанием. Остановимся на этой аналогии Шмидт более подробно.

Сразу отметим, что цветовая символика религиозной писательницы при совпадении с треугольником «политических» цветов С.Л. Франка имеет и существенные отличия. Для писательницы всадники Апокалипсиса и их кони суть не что иное, как три царя, которые являются на Землю накануне Страшного суда. Подобно Франку автор «Третьего Завета» белому коню, олицетворяющему силы Всеединства, силы последнего Откровения, противопоставляет черного и красного коней, т.е. силы реакции и революции. Белый конь, по ее мысли, призван в будущем соединить «под одну власть... все народы земные»⁴⁸. С белым царством и белым конем на завершающем этапе человеческой истории вступают в борьбу стихии разрушения и ереси. Свергнув белого коня, они установят свое господство на земле. Но образ белого коня у автора пророчества двоится. Ведь в последние времена будет действовать и бледный конь – жалкая бессильная пародия на коня белого.

Продолжая толкование символов Апокалипсиса, А.Н. Шмидт дает расшифровку фигуры рыжего коня и всадника, сидящего на нем. Этот всадник, согласно убеждению Шмидт, «получил свое название по красному знамени, которое уже теперЬ (пророчество было написано в 80-е

⁴³ Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. М., 1994. С.312.

⁴⁴ Аскольдов С.А. Религиозный смысл русской революции // Из глубины: Сборник статей о русской революции / С.А. Аскольдов, Н.А. Бердяев, С.А. Булгаков и др. М., 1990. С. 28.

⁴⁵ Указ. соч. С. 23.

68

⁴⁶ Шмидт А.Н. Третий Завет [в подробном изложении] // Третий Завет Анны Николаевны Шмидт (1851–1905). Спб., 1993. С.132.

⁴⁷ Аскольдов С.А. Указ. соч. С. 28.

⁴⁸ Шмидт А.Н. Указ. соч. С. 132.

годы XIX в.) избрали подготовляющие его (т.е. рыжего коня – И.П.) победу»⁴⁹. Вместе с рыжим конем, согласно тексту записок, «придет всемирный мятеж против всякой государственной власти и всех общественных законов». Красный всадник, таким образом, есть контрапозиция белому. Но возможна историческая ситуация, исключающая и то, и другое.

«Конь вороной и всадник на нем, – продолжает А.Н. Шмидт, – это ересь, которая будет господствовать по всей земле и всех будет стараться обращать к себе насилиями и гонениями под предлогом укрощения свирепости рыжего коня». Так, мы видим, что в символике религиозной писательницы стихия, олицетворением которой является черный конь, подобно «красной» стихии, будучи деструктивной силой, все же враждебна и этой последней, из чего можно сделать вывод, что отношения между тремя конями в своеобразном цветовом треугольнике, так же, как у Франка, суть отношения контрапарные.

Приведенные отрывки из записок А.Н. Шмидт, а вместе с ними взгляды С.Л. Франка и С.А. Аскольдова, свидетельствуют о близости, если не тождестве подходов, характерных для отечественных философов Серебряного века. Данная близость позволяет говорить об их соответствии методологической схеме Н.А. Васильева. Прежде всего, в рассматриваемых философских фрагментах мы находим попытки осмыслить политические процессы, происходящие в начале XX века в России и Европе, причем осмысливать как противостояние не только трех общественных сил, но и трех мистических стихий. Оценка означенных сил дана с религиозно-философской точки зрения, и очевидно, что стиль мышления, демонстрируемый русскими философами Серебряного века, соответствует подходам Н.А. Васильева, лежащим в основе его «воображаемой» логики. Ведь «воображаемая» логика подразумевает три альтернативы, находящиеся, как и «символические» цвета, в отношении контрапарности.

Как нечто органичное цветовая символика присутствует и в образном арсенале русских стихотворцев. В текстах авторов Серебряного века цветовые эпитеты не только, как у Ахматовой, обозначали некоторые историко-культурные реалии, но и выражали присущие этим авторам «мирочувственные» парадигмы. Подобно тому, как венецианский художник Тициан – выдающийся колорист всех времен и народов – многообразие цветов окружающего мира умел передавать при помощи всего трех красок – черной, белой и красной, так и ведущие поэты Серебряного века прибегали к этой же гамме, наполняя один и тот же цветовой

предикат разной, порой полярной семантикой. Если белый, то это мог быть и «белый огонь» «взлетающего солнцеока» С.М. Городецкого⁵⁰, и «мрачная белизна» И.Ф. Анненского, и «белое пламя тумана» М.А. Волошина. Черное оборачивалось «черным бархатом» у А. Блока и «бархатом ночи черным» у О.Э. Мандельштама⁵¹. Есть в лексическом арсенале поэзии Серебряного века и номинации, связанные с бледностью, с бледным:

Замедлил бледный луч заката
В высоком, невзначай, окне.
Ты мог бы в том окне приметить
За рамой – бледные черты.
(Блок, «Возмездие»)

Цветовая гамма красного простиралась от «пурпурового» и «рубинового» у К.Д. Бальмонта⁵² и А. Белого⁵³ до «красного дыма полудня» и «медных пожарищ» соответственно у Ф.К. Сологуба и М.А. Волошина. В целом же красный и особенно багряный в произведениях поэтов-символистов приобретает характер тревожного, зловещего. Здесь этот цвет предвещает кровь гражданской войны и красного террора:

И я глядел, как медленно всходило
Багряной винностью (курсив мой – И.П.) окроплено
Жестокое и жалкое светило
(З. Гиппиус, Не будем как солнце)

Надо ли повторять здесь мысль Бердяева об особом профетическом характере именно поэзии Серебряного века, жившей предчувствием грядущих катастроф. Отсветы красного, багряного в контексте будущих перемен отнюдь не случайны.

Особый смысл имеют сочетания красного и черного, или, точнее, розового (иногда багрового) и пепельно-серого. В дореволюционной России большинство читателей мыслило в категориях христианской космологии и, видимо, понимало или, по крайней мере, интуитивно чувствовало связь цветовой символики с символикой христианства, а важным моментом последней было противопоставление наполненного светом рая, с одной стороны, и мрачных адских глубин, с другой. Поэтому розово-серая цветовая гамма ортодоксально мыслящему человеку должна была напоминать языки адского пламени и дым преисподней – обязательные признаки присутствия владыки инфернального мира. В этой связи мы можем использовать толкование некоторых стихотворений А. Блока, предложенное неизвестным автором доклада о творчестве поэта,

⁴⁹ Городецкий С.М. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1974. С. 222.

⁵⁰ Мандельштам О.Э. Стихотворения, переводы, очерки. Статьи. Тбилиси: Мерани, 1990. С. 128.

⁵¹ Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1969. С. 206.

⁵² Белый А. Стихотворения и поэмы. М.-Л.: Советский писатель, 1966. С. 134.

который был прочитан в 20-е гг. прошлого века. Автор доклада обвиняет Блока в том, что он часто вдохновлялся далеко не светлыми образами, но воплощал в своих произведениях стихии темного мира. В этой особенности поэтического дара докладчик видел отражение общего настроения эпохи в индивидуальном творчестве⁵⁴. Неслучайно время, когда творили мыслители Серебряного века, называют периодом надлома национальных сил, эпохой политических потрясений и катастроф. Между тем, пепельно-багряные отсветы эпохи можно разглядеть не только в блоковской поэзии. Не столь отчетливо, но столь же образно и выразительно умонастроение «эпохи войн и революций» отразилось в цветовом колорите следующей пейзажной зарисовки М. Волошина:

Старинным золотом и желью напитал
Вечерний свет холмы.
Зардели красны, буры
Клоки косматых трав, как пряди рыжей шкуры.
В огне кустарники, и воды, как металл

В бурых тенях, в багряных бликах заходящего солнца данного отрывка угадываются контуры Зверя, освещаемого языками совсем не небесного огня.

Итак, именно триадичное сочетание красного, черного и белого мы встречаем в стихотворениях одного из создателей направления символизма – А.А. Блока. Отметим, что образы белого, черного и огня (безусловно, красного в своих основных оттенках) присутствуют как в лирике, так и в поэмах данного автора:

Вчера высокий, статный, белый подходил к окну
И ты зажгла лицо, мечтой расплата.
Один я жду, я жду, и жду – тебя, тебя.
У черных стен – твой профиль, стих и смех.
(Noli tangere circulos meos)

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек
Винтовок черные ремни,
Кругом огни, огни, огни...
В зубах – цыгарка, примят картуз
На спину б надо бубновый туз!

Черное, черное небо.

Черная злоба, святая злоба...

Черный вечер

Белый снег...

От здания к зданию

⁵⁴ О Блоке // Литературная учеба. № 11–12, 1990. С. 93–100.

Протянут канат.

На канате – *плакат* (т.е. плакат-растяжка, написанный на красном кумаче – И.П.):

(Двенадцать)

Мы видим, что многие поэты Серебряного века обращались к цветовым символам. Однако наиболее яркое свое воплощение концепция трех цветов нашла в так называемой «теургии» искусства А. Белого, изложенной в двух статьях, опубликованных в журнале «Мир искусства». В основе теории поэта-символиста лежит трехкачественность серого, белого и красного. Концепция цветов у Белого имеет отчетливое религиозно-философское содержание. Она, как нам кажется, совпадает с системой трехкачественности в том виде, как представлена последняя у Н.А. Васильева. Белый, черный и красный у поэта суть психологические константы: не просто цвета, а три мировых стихии. Символом «полного синтеза душевных способностей» А. Белый называет белый цвет. Поэт полагает, что «божественное, по мере того, как оно передается нашей душе, окрашивает ее мягким белым сиянием»⁵⁵. Чёрное А. Белый отождествляет с абсолютным отрицанием, с онтологической ложью, т.е. с Ничто. Об этом абсолютном Ничто никакое знание невозможно. Поэтому далее поэт-символист продолжает рассуждением в основном о белом цвете и о том, что происходит, когда этот цвет изымается из мира: «Опытное богопознание существует. Существует и символ его – белый цвет. Чертопознания нет. Мы не знаем методов познания черта – дальше от этих ужасов! <...> Нет ... цвета, символизирующего Сатану. Остается черный цвет, как полное отсутствие божественности...»⁵⁶. Концепция А. Белого объясняет серость, т.е. «пепельность», неяркость не только всего, что несет в себе разрушительное, деструктивное начало, но и того, что подвержено тлену и разрушению. Ведь чернота никогда не бывает дана как что-то абсолютное. Даже физический вакуум, т.е. Ничто (vacuum) по определению, есть особое состояние квантового поля, для которого характерно не полное отсутствие реальных частиц, а их малое количество: говорят, что чем меньше частиц, тем выше вакуум среды⁵⁷. Концепцию вакуума можно сопоставить с философским выводом А. Белого: «...Небытие (черное), воплощенное в бытие (белое), придает тако-

⁵⁵ Цит. по Лавров А.В. Материалы Андрея Белого в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979 г. Л.: Наука, 1981. С. 41.

⁵⁶ Указ. соч. С. 41–42.

⁵⁷ Ср. Физика атомного ядра и элементарных частиц. Общие понятия. Терминология. М. МИФИ, 1987. С. 23. В вакууме одни физические величины могут быть равны нулю, в то время как другие находятся в состоянии неопределенности. Например, нулевое значение фотонов в электрическом поле будет означать, что напряженность этого поля испытывает флуктуации, т.е. дает разброс значений (См. Ефремов А.В. Вакуум // Физическая Энциклопедия. Т. 1. М.: Советская Энциклопедия, 1988. С. 236).

му бытию призрачно-серый характер»⁵⁸. Мыслитель соглашался с Д.С. Мережковским: «В беспринципном скептицизме впервые обнаруживается на событиях серый налет, налет призрачности – пыли». Белое утрачивает чистоту, а черное, приняв в себя отдельные лучи белого света, одновременно обретает право называться чем-то, осуществив тем самым свои притязания. Ничто превращается в Нечто.

Но что же происходит с белым лучом? Ответ на вопрос мы получаем в рассуждениях о красном свете, который у поэта-символиста обнаруживает единую природу, как с черно-серым, так и с белым, потому что он – это луч белого света, прошедший сквозь непрозрачную серую среду. Через красное, по Борису Бугаеву, происходит преодоление серости повседневной жизни, когда через насилие и кровь осуществляется восхождение к жизни вечной, воплощенной в белом и даже в бесцветном, т.е. в чистом состоянии Духа. Вот рассуждения по этому поводу самого поэта: «Белый, сверкающий луч солнца, затененный серым, становится огненно-красным. <...> Огненно-красного нет. Это – отношение: белый светоч сквозь серую стаю ужаса, серая стая, затмевающая сиянье, – все что угодно, только не само по себе»⁵⁹.

Итак, согласно представлениям поэта, серое и красное – это стадии падения, нисхождения белого света. Подвергаясь испытаниям, светлое чистое начало сперва погружается в серость, в мрак повседневности, в быт, в природу – туда, где похоть, разврат, грязненькие трактиры (здесь поэт-символист вспоминает Достоевского). Следующим испытанием белого становится его превращение в красное. Ненависть ко злу выливается в революционный порыв, в протест и насильтвенное ниспровержение давящей пошлости, повседневного серого существования. На этой стадии враг, как полагает философ, «открывается в последней своей нам доступной сущности – в пламенно-красном зареве адского огня»⁶⁰. Красное, в контексте рассуждений мыслителя, не имеет феноменологической природы, а, скорее, является отношением, страстью, направленной не на созидание, а на разрушение.

Заметим здесь, что точно такие же метаморфозы на этот раз не сакрального белого света, а более чем спорной с богословской точки зрения стихии вечного женского начала, наблюдает Н.А. Васильев в творчестве Эмиля Верхарна. Подробный анализ поэзии и судьбы бельгийского поэта русский логик дает в критическом и биографическом очерке, предваряющем сборник «Обезумевшие деревни», вышедший в Казани в 1906 г. Примечательно, что стихи, помещенные в данном издании, были

⁵⁸ Лавров А.В. Указ. соч. С. 42

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Белый А. Символизм как миропонимание // Мир Искусства. № 5, 1904. С. 190.

74

переведены самим Н.А. Васильевым. Казанским мыслителем показано, какие этапы в своем развитии проходит у Верхарна идея вечной женственности. Сначала это земная любовь, воплощенная в образе античной Венеры. Затем – небесная любовь, любовь к Предвечному. И, наконец, любовь к справедливости, воплощенная в образе «кровавой» Теруани де Мерикур. Приведем соответствующие отрывки из этого очерка Н.А. Васильева: «...Вечно женственное всегда одинаково по своей сущности, как бы различны не были его проявления в различные исторические эпохи. <...> В античности это Венера, земная страстная любовь, культ тела и наслаждения. Но наш дух усложнился и утончился. Нет места античной Венере среди нас. Должны наступить Средние века, дух человечества должен закалиться в горниле мученичества, просветлеет на высотах созерцания. Венера, все та же страстная и женственная Венера, должна стать Магдалиной. Венера, «облачись в одежды изо льна!» <...> Но и Магдалина отжила свой век. Появились другие запросы. Вера сменила земную любовь, но их обеих должна сменить справедливость. Вечно женственное должно теперь любить человечество, служить ему, борясь за него. <...> Венера, которая была Магдалиной, должна стать теперь Теруань де Мерикур, должна принять участие в бурях Французской революции»⁶¹.

Если плотские чувства мы отождествляем с низменным, с темным, то прорыв к горнему миру следует рассматривать как восхождение к свету, к святыне, а очистительные экзцессы Французской революции как разгул красной стихии. При некотором сходстве со схемой Андрея Белого есть в таком понимании существенные отличия; нарушен порядок следования цветов. Мысль бельгийского поэта и его русского интерпретатора движется из глубины, из разгула античных темных стихий. Такой ход мысли, кстати, не принимал А. Белый.

В характерной для символизма Серебряного века триаде черного, белого и красного можно увидеть отражение более древних, относящихся к особенностям отечественной культуры элементов. Примеры символического использования цветов мы находим в повседневной культуре русского Средневековья. В этой связи следует вспомнить загадочное свидетельство голландского купца и путешественника Исаака Масса, относящееся ко времени Ивана Грозного. Западный путешественник писал о московском царе: «Когда он одевал красное – он проливал кровь, черное – тогда бедствие и горе преследовали всех: бросали в воду, душили, грабили людей, а когда он был в белом – повсюду веселились,

⁶¹ Васильев Н.А. Эмиль Верхарн // Верхарн Э. Обезумевшие деревни. Стихотворения в переводе Н. Васильева. Казань, 1907. С. 91-92.

но не так, как подобает честным христианам». Определенное значение красному, белому и черному придавали пифагорейцы: достаточно вспомнить их загадочную, довольно странную радугу, состоящую из этих трех цветов⁶².

Рассмотренные примеры позволяют сделать вывод о наличии общей методологической схемы, определенного философского мировоззрения, находящего выражение в поэтическом языке авторов рубежа XIX – XX вв. Эти логико-философские паттерны (т.е. распространенные образцы культурной практики) станут более понятны, если мы будем иметь в виду принципы воображаемой логики – методологического и логического учения Н.А. Васильева. Его трехкачественной логике соответствуют триадичные конструкции, которые легко обнаружить в философских и литературных произведениях авторов Серебряного века – философов и поэтов.

Разумеется, в небольшой статье невозможно ответить на вопросы, возникающие в связи с применением логической методологии в литературоведческом исследовании произведений Серебряного века. В конце автору хотелось бы обозначить проблему, которая требует своего решения. Помимо замены закона исключенного третьего законом исключенного четвертого неклассическое учение Васильева предполагало переосмысливание закона непротиворечия. Возникает вопрос, насколько идея воплощенного противоречия, которая очень часто встречается в поэтических творениях классиков русского символизма, согласуется с данным фрагментом воззрений казанского логика. Это будет темой нашей следующей работы.

С.В. Гальперин

НАУКА У ПОРОГА ВЫРАЗИТЕЛЬНО-СМЫСЛОВОЙ СИМВОЛИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Многолетняя целенаправленность тематики «Григорьевских чтений» превращает их в моем понимании в своеобразное звено возобновляющегося после векового перерыва культурно-духовного Ренессанса в России, сущность которого (в этом теперь нетрудно убедиться) заключалась в попытке обращения к символическому образу мышления ее ин-

⁶² См. Эмме В.Е. Антропология и медицина (к вопросу о санитарных исследованиях расы) // Русская расовая теория до 1917 года Вып. II. Сборник оригинальных работ русских классиков. М.: МЭРИ-В, 2004. С. 476.

теллектуально-духовного авангарда как начального этапа освоения его общественным сознанием в синтезе религии, науки, философии, искусства и нравственного опыта. При этом я исхожу из твердого убеждения в том, что дальнейший путь к такому «высшему синтезу» был расчищен в одиночку, притом, в самых неблагоприятных условиях А.Ф. Лосевым (1893–1988), завершивших разработкой им в начале 30-х гг. основ учения о выразительно-смысловой символической реальности⁶³. Сегодня, когда необходимость ответить на вызовы наступившего века, становится особенно острой, лосевские прозрения дают информацию уже не столько к размышлению, сколько к действию. Они превращаются в реальное средство преодоления нынешнего кризиса самих основ познания и позволяют выработать стратегию интеллектуально-духовного преображения России как осознанной обществом ее исторической цели⁶⁴.

Проблема абсолютной индивидуальности

Мне уже доводилось знакомить участников «Григорьевских чтений» с наиболее общими представлениями об упомянутом лосевском учении⁶⁵, изложение которого впервые увидело свет лишь после кончины автора. Сами подходы к нему весьма просты: осмыслению всякой вещи должно предшествовать полагание ее бытия, то есть утверждение: «Эта вещь есть». И лишь после этого можно попытаться выявить то, что она есть, то есть ее смысл. Вообще-то вовсе не обязательно утверждать всякий раз, что какая-то вещь есть: если вы берете в руки книгу, слышите за окном шум автомобиля, или видите в небе Луну, сами ваши ощущения свидетельствуют, что все они действительно есть. А как же быть со смыслом этих вещей? Ведь вы же вовсе не собираетесь их обсуждать! Они что, из-за этого лишились своего смысла, что ли? Конечно же, нет. Вопрос, правда, в том, каково самое его происхождение? Если встать на позицию современной науки, придется согласиться с тем, что смысл вещи находится в пределах поля понятий, которое формирует сам человек, давая всякой вещи определение. Действительно, выявить, что представляет собой вещь (*o-пределить ее*) – значит установить границу ее смысла, ее значимости. Предел научного мышления – *предел применимости понятия*; наука неукоснительно следует такой установке, и в этом ее сила. Но в этом же и ее слабость, поскольку сама основа действительно-

⁶³ Лосев А.Ф. Самос самб // В: Миф. Число. Сущность. М., Мысль. 1994. С. 300–526.

⁶⁴ Требуется перемена мысли (беседа В.П. Пазиловой с С.В. Гальпериным) // Наука и религия. 2006. № 2. С. 5–7.

⁶⁵ Гальперин С.В. У истоков преподавания введения в цельное знание // В: Педагогика вчера, сегодня, завтра. М., 2006, С. 130.

сти оказывается для нее при таком подходе совершенно недосягаемой. В чем тут дело, попытаемся разобраться.

Что такое вещь вообще? Со времен Аристотеля имеется весьма простой ответ, соответствующий закону тождества формальной логики ($A = A$): «*Вещь есть вещь*». Лосев, однако, считает, что такой ответ полностью отгораживает нас от мира самой конкретной вещи, и нам остается ограничиваться лишь *представлениями и понятиями* о ней, доверяясь исключительно своим чувствам и разуму. Естественно, ничего плохого в этом нет: чувственный опыт с его наглядностью и разум (рассудок) с его рациональностью мы с успехом применяем ко всему вещному миру как в сугубо житейской практике, так и при специфическом научном подходе с его процедурами измерений и трактовкой наблюдаемых фактов. Но ведь в действительности, как справедливо утверждает Лосев, любая вещь есть прежде всего *именно она сама*. Можно дать ей сколько угодно определений, перечислить множество ее свойств, как-то изобразить или мысленно представить, наконец, просто ткнуть в нее пальцем, но при этом ее *самость* (по Лосеву, *самое самое*), создающая абсолютную индивидуальность, неповторимость вещи, так и останется скрытой от очей ума тайной: «*Вещь определима только сама из себя* – вот постулат абсолютной индивидуальности вещи. Но это значит, что вещь не определима никак»⁶⁶.

Если вы сами в ходе мысленного анализа попытаетесь ответить, как когда-то Лосев, на вопросы: что такое ваше собственное Я, или же окружающий вас мир, наконец, что или кто есть Бог⁶⁷, то легко убедитесь в справедливости его умозаключения, и вам вслед за ним придется признать, что лишенное всяких признаков и предикатов *самое самое*, к чему бы (или к кому бы) оно ни относилось, непознаваемо и дологоично. Более того, оно еще и предшествует первому полаганию (утверждению) бытия человеческой мыслью, о чем шла речь выше; стало быть, сверхмыслимо, вышемыслимо. Причем, обратите внимание, признать этого требует обычный здравый смысл, то есть мысль, опирающаяся на некий интеллектуальный опыт, а вовсе не слепая вера. Стало быть, *самое самое* на-всегда останется для нашего ума тайной.

Природа смыслового символа

Но такой же тайной для человеческой мысли оказывается и самое первое, что выражено в полагании (утверждении): «*Эта вещь есть*», то есть *бытие*, рассматриваемое в качестве философской категории. Лосев

совершенно справедливо считает, что *происхождение бытия*, как, впрочем, и смысла, да и самого разума, нельзя объяснить, ссылаясь на какие бы то ни было «*факты*» (неотразимый с позиций нынешней науки аргумент), поскольку они-то как раз и существуют лишь благодаря наличию *бытия*, само полагание которого он называет «*первой точкой*, возникающей на неисповедимом лоне *самого самогó*». Таким образом мы обретаем возможность осознать главную особенность формирования человеческого *мировосприятия*: «Чтобы был ум, – заявляет Лосев, – требуется тайна его первого зачатия, и тайна эта уже не есть тайна только ума... Это – тайна *самого самогó* и тайна его эманирования... Она является себя как тайну, и она ощущима как тайна, без всяких надежд на разрешение, но зато со всяческой надеждой на оплодотворение ею любых проявлений разума и смысла вообще»⁶⁸.

Что же произойдет после полагания бытия? Следуя предложенному Лосевым образу «*первой точки*», нетрудно представить ее началом бесчисленного множества направлений – «*смысловых возможностей*», требующих своего осуществления, которые как раз и являются средством *внешнего выражения* абсолютной индивидуальности вещи. Лишь благодаря им вы можете использовать свои собственные способности для приобщения к тайне смысла. Дело в том, что остановив свое внимание на какой-то конкретной вещи, вы, тем самым, выделяете ее из всех других; она, стало быть, обретает *для вас* некий особый смысл, то есть вы действительно находите ее в ней. Но ведь удалось это сделать лишь потому, что замеченная вами вещь чем-то отличается от других, разве не так? Может, вы даже не сможете объяснить, чем именно, – нравится, например, и все тут. Дело, однако, вовсе не в этом: то, что одному нравится, другому безразлично, а третьему – вообще противно. Главное же в том, что *отличия* одной вещи от другой *существуют сами по себе*, и человек со своими чувствами и разумом здесь вовсе не при чем. Конечно, он заявляет весьма уверенно: «*Эта вещь есть!*», но означает это лишь то, что все бесконечное множество отличий вещи, выражющих ее неповторимость, индивидуальность, теперь *готово* отразиться в его мыслях и ощущениях, то есть быть им воспринято. Отсюда Лосев делает вывод, что смысл вещи для человека создает категория *различия*, которая существует сама по себе, *независимо* от его сознания: «*Смысл вещи есть то, чем она отличается от всего прочего*»⁶⁹.

Что же получается? Всякая вещь представлена своими различиями, которые демонстрируют ее индивидуальность – и только? Но где вы ви-

⁶⁶ Лосев А.Ф. Указ. соч., С. 322.

⁶⁷ Там же. С. 314–321.

⁶⁸ Там же. С. 403.

⁶⁹ Там же. С. 485.

дели что-либо, состоящее из одних отличий? Сами по себе они вещью являться не могут – это же ясно. В нашем утверждении бытия вещи она предстает не разобщенным их набором, а единством; где все отличия соединены в тождество, формируя, тем самым, целостность вещи. И опять-таки целостность эта нисколько не связана с человеческим разумом – она напрямую явлена нам существующей независимо от него категорией тождества (по Лосеву, вещь оказывается *цельнораздельным единством*), и «смысл вещи есть тождество всего того, из чего она состоит»⁷⁰.

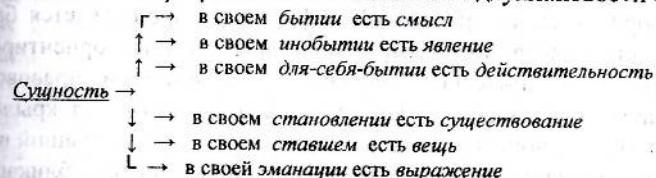
Следовательно, сама возможность погасить вещь появляется лишь после полагания ее бытия, и значит, вследствие выраженности вовне (по Лосеву, эманации), между тем как абсолютная ее индивидуальность так и остается *внутренней тайной*. А это, в свою очередь, означает, что соотнесенность внутреннего с внешним является собой самый настоящий символ, который носит сугубо смысловой характер и следует, как считает Лосев, за *эманацией бытия* – первым символом бытия вообще. Хотя завершенность лосевского мировидения выражена в его безальтернативном умозаключении о том, что символ не указывает на какую-то действительность, а есть сама эта действительность, и он предлагает нашему вниманию, помимо названных, следующий перечень символов: интеллигентный, или самосознательный; личностный, природный, социальный, мифический⁷¹, именно смысловой символ способен ввести нас в реальность, до сих пор не осознаваемую уверенной в собственной самодостаточности наукой.

Два подхода к пониманию реальности

Из того, что изложено выше, становится совершенно ясно: лосевский символизм уверенно преодолевает агностицизм Канта, чья «вещь в себе» принципиально непознаваема. Конечно, поскольку она присутствует на пространственно-временной сцене, у человека имеется возможность осмысливать и проанализировать сам факт ее явления, воспользовавшись системой понятий и определений, которые он создает для этой цели, но не более того, – именно это и воплощено в доныне господствующем феноменологическом подходе в науке. Исходная позиция Лосева принципиально иная: неразрешимая тайна абсолютной индивидуальности вещи выражена вовне, и это выражение – символ, несущий на себе смысл внутреннего. Таким образом, выявляется *выразительно-смысловая* наполненность символа, и это, в свою очередь, позволяет не

только осознать двуплановый (рельефный) характер основ мироздания, но и попытаться использовать такое знание для проникновения непосредственно к этим основам, увидеть их «очами ума».

Казалось бы, все, изложенное выше, само по себе нисколько не приближает к порогу выразительно-смысловой символической реальности общепризнанную основу естествознания – *фундаментальную физику*, развитие которой в предыдущем веке определялось, как подметил Герман Вейль, комбинацией математического моделирования, экспериментальной техники и сущностного анализа (проще говоря, понимания)⁷². Впрочем, если говорить о последней составляющей, то ведь и Лосев не оставил ее без внимания: неспроста же смысловой символ имеет у него второе название – *сущностный*. Он согласен с Гегелем, который учит, что сущность есть отражение, рефлексия бытия в иную область, и предлагает считать ее *смыслом бытия*, но, в отличие от Гегеля, для которого все это исчерпывается взаимозаменяемыми утверждениями: *сущность является – явление существует*, Лосев предлагает нашему вниманию богатейший набор проявлений изначальной двуплановости сущности:



Вам вовсе не требуется сейчас все это усваивать, – достаточно просто принять к сведению наличие у Лосева именно такого *сущностного анализа*, который, по сути, и есть основа *понимания* действительности как *самораскрытия* мира. Это диаметрально противоположно пониманию, формируемому нынешней наукой, чьей исходной позицией является направленность ума самого человека (*познающего субъекта*) на *познаваемый объект*. Далее, в соответствии с канонами феноменологического подхода, в центре познания научной истины оказывается факт, в котором лишь и воспринимается всякое явление (феномен), а не то, что якобы стоит за ним. Самого же исследователя, согласно идеологии упомянутого подхода, вообще не должна интересовать природа нового явления: его задача – дать «новичку» подходящее имя-понятие и найти ему место в системе других понятий, предел применимости которых установлен ранее. Зато конечным результатом станет завершение очередного фрагмента, чего вполне достаточно для науки, доныне продолжающей пытаться строить именно из таких фрагментов картину мира, несмотря

⁷⁰ Там же. С. 490.

⁷¹ Там же. С. 453.

80

⁷² Вейль Герман. Познание и сознание // В: Проблема объекта в современной науке. М., ИНИОН, 1980. С. 144–167.

на общее нарастание убеждения в бесперспективности данного предприятия⁷³.

Начавшийся на закате минувшего века мощный прорыв в сфере информационных технологий, выход производства в ряде отраслей на уровень нанотехнологий, свидетельствуют, помимо прочего, о появлении неустранимого *перекоса* между фундаментальной наукой и прикладной сферой: “know how” в технологии не подкрепляется должным образом “know why” в основах познания, и это «узкое» место требует скорейшей «расшивки»⁷⁴. Впрочем, настоятельная необходимость смены естественнонаучной парадигмы этим вовсе не исчерпывается – гораздо опаснее угроза нарастания *всебобщего кризиса основ познания* с его деструктивными, катастрофическими для общества последствиями.

Положение усугубляется тем, что в сложившихся ныне в России условиях одно лишь обнародование необходимой для своевременного выхода из гносеологического тупика альтернативы, требующее смены сложившихся стереотипов в общественном сознании (*перемены мысли*), оказывается совершенно недостаточным. На фоне избытка несбалансированной и порой весьма агрессивной информации продолжается брожение умов, сопровождаемое размыванием нравственных ориентиров, культивированием хищнических инстинктов, нарастанием правового нигилизма; наука, экономика, церковь уже давно напоминают крыловских персонажей, пытающихся тянуть в разные стороны застрявший воз. И вот гробовое молчание, которым была встречена первая публикация «Самого самого», длится уже целых тринацать лет; мои неоднократные попытки обратить внимание общественности на лосевский прорыв (к ним относятся и отдельные публикации⁷⁵) результатов не дали. А время не ждет.

Тайны выразительно-смысовой реальности

Конечно, усвоение символического образа мышления, к чему призывает нас Лосев, связано не просто с трудностями осознания *двуплановости* выразительно-смысовой реальности, но еще и с наличием здесь неприемлемых для рационально настроенного ума *тайн*. Начнем с тай-

⁷³ Да будет свет! (беседа Т.Л. Мышко с С.В. Гальпериным) // Энергия. 2007. № 3. С. 56–59.

⁷⁴ На пути к познанию природы светового кванта (беседа Т.Л. Мышко с С.В. Гальпериным) // Энергия. 2006. № 6. С. 64–65.

⁷⁵ Гальперин С.В. Алексей Лосев: прорыв в новую реальность // Материалы вторых международных философско-культурологических чтений: Парадигмы философствования. С.-Пб., 1995. С. 211–216; Гальперин С.В. Интерпретация физико-математических взаимосвязей в учении Лосева о символической реальности // Лосевские чтения: Образ мира – структура и целое. ЛОГОС, № 3. 1999. С. 198–207.

82

ны *имени* – неотъемлемого ее атрибута. Уже на этом этапе возникает «языковая несовместимость» со сферой нынешней науки, для которой универсальным средством общения остается *понятие*⁷⁶. Если с позиций науки произнесенное, услышанное или даже просто мысленно представленное имя – всего лишь физико-физиолого-психологический факт, то в выразительно-смысовой символической реальности оно – носитель *энергии смысла*⁷⁷. Вступая в общение с конкретной вещью, мы действительно остаемся наедине с присущим ей смыслом (*логосом*) и называя вещь (вслух или мысленно), проявляем, по Лосеву, ее *энергийно-смысловую разрисовку*. Правда, всякое понятие, обозначающее непосредственно какую-то вещь, тоже оказывается именем, но это – *имя нарицательное*, которое, в отличие от конкретного *имени собственного*, остается абстракцией: обозначая всего лишь одну из множества однотипных вещей, понятие проявляет отношение одного (единичного) и множественного – не более того.

Далее, Лосев утверждает, что энергийно-смысловая разрисовка вещи есть не что иное, как *лик личности* – иначе говоря, *м и ф*. Дело в том, что миф, по Лосеву, представляет собой универсальное воплощение символа; всестороннее обсуждение самого мифа осуществлено им в фундаментальной работе, предшествующей изложению основ выразительно-смысовой символической реальности⁷⁸. Если для науки миф остается всего лишь в пределах выдумки, противостоящей незыблемой *онтической* (от *бутов* – в самом деле, по истине) логико-понятийной реальности, то по определению Лосева, миф – это бытие, субстанцией которого является *личность*. Что касается тайны личности, то она, естественно, требует особого обсуждения, хотя отдельные моменты этой проблемы в ее историческом аспекте мне ранее удалось представить, естественно, с лосевских позиций, непосредственно в рамках «Григорьевских чтений»⁷⁹. Впрочем, обобщая его подход к ней, можно, как мне кажется, предложить следующее определение: *личность* – это тайна самого самого, явленная в неисчерпаемости *Я*.

⁷⁶ «Наука – тоже общение. Общение с природой, но в понятиях, ибо в науке нет имен, а есть лишь понятия. Общение не живое, не жизненное. Поэтому наука есть встреча человека с понятием, реальности с понятием, понятия с понятием» (П.А. Флоренский по воспоминаниям Алексея Лосева // В: Контекст 1990. М., Наука. 1990. С. 24).

⁷⁷ Гальперин С.В. От выявления природы числа – к радикальному обновлению фундамента естествознания // В: Число в науке и искусстве. М., 2007. С. 93–94.

⁷⁸ Лосев А.Ф. Диалектика мифа // В: Из ранних произведений. М., Правда. 1990. С. 392–599. Обращение к данному изданию представляется предпочтительным, т.к. оно снабжено чрезвычайно содержательными примечаниями Л.А. Гоготишили.

⁷⁹ См. по п. 15 наст. прим. С. 90–91.

Вывод, который напрашивается из изложенного выше, настолько же прост, насколько, на первый взгляд, и непривычен: имя всякой вещи проявляет причастность ее к личностному началу – некую собственную осмысленность (*осознанность*). Сам Лосев пытается обосновать это в первой же из своих фундаментальных работ⁸⁰, и в дальнейшем катего-рию *сознания* соотносит исключительно со смыслом, вообще обходясь без упоминания человека, что для респектабельной психологии выглядит, несомненно, кощунственно⁸¹. Впрочем, сама она, по существу, полностью игнорирует историю становления используемых ею понятий, в то время как Лосев проникает в глубину мировосприятия древних греков, для которых словесным густоком мысли являлся *λόγος*, между тем как понятие *личность* было им совершенно неведомо, и он в курсе мельчайших подробностей жестоких споров первых веков христианства, связанных с возникновением и трактовкой именно этого понятия.

Уповая на исполненное оптимизма напутствие «дорогу осилит идущий», предлагаю вашему вниманию включенную мной во все еще не нашедшую издателя книгу «Алексей Лосев и разгадка XX века» схему, которая дает вам, как мне думается, возможность сопоставить, в какой-то мере, проникновение человеческого ума в *онтическую* реальность, где всякая вещь сводится лишь к своей, по Аристотелю, «чтойности», а *символ* остается всего-навсего термином, обозначающим знак вещи, с самораскрытием *символической* реальности, хранящей неисповедимую тайну полноты осуществления личностного бытия:



⁸⁰ Лосев А.Ф. Философия имени // В: Из ранних произведений. С. 48–75.

⁸¹ «Сознание, интелигенция, есть соотнесенность смысла с самим собой» (Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // В: Форма. Стиль. Выражение. М., Мысль. 1995. С. 22). Ср.: «Сознание – высший уровень психического отражения и саморегуляции, присущий только человеку как общественно-историческому существу» (Психология /словарь/. М., 1990. С. 368).

Таким образом, общие подходы к выразительно-смысловой символической реальности обозначились, как мне представляется, достаточно четко. И что же дальше?

Механизм схематичен, организм – символичен

В раннем детстве каждому все вокруг кажется живым и разумным. Правда, разъяснения взрослых исподволь начинают размывать такое восприятие, а школьное образование разрушает его окончательно и бесповоротно. В живых остается только то, что наука относит к сфере биологии, а разумным оказывается лишь человек, что подтверждается, к примеру, плодами его разума – сложнейшими рукотворными механизмами. Нельзя, однако, не обратить внимание на то, что древние греки понятие *μῆχανικός* (изобретательный, хитрый) связывали не столько с разумом человека, сколько с самой природой; лишь позднее оно стало у них относиться непосредственно к созданной им машине (орудию, оружию). История же развития естественных наук в христианском мире свидетельствует, что хотя предпочтение было отдано первоначальному смыслу упомянутого понятия, сама природа оказалась при этом наделенной исключительно свойствами человеческого разума (его «красицо») – «изобретательность» и «хитрость» были сведены всего лишь к механизму. Зато уж в его пределах наука получила полную свободу действий.

Заключив вещь в пространственно-временную раму, она разом превратила ее в застывшее *ставшее*, пребывающее здесь и сейчас. Возможность обращения при этом к прошлому и будущему самой вещи дела никак не меняло, поскольку из поля зрения науки заодно исчезло становление (непрерывно-сплошная текучесть). А ведь в нем как раз и выражено существование реальной вещи, то есть именно жизнь, хотя в таком «чистом» виде сам по себе жизненный процесс, как неоднократно отмечал Лосев, остается бесмыслицей. Тем не менее, приходится констатировать, что поскольку сегодня наука все так же продолжает возлагать надежды на решение загадки возникновения жизни как результата эволюции «косного» вещества в земных условиях (имеются, впрочем, и экзотические предположения о том, что она занесена из космоса), ее представления все еще остаются перевернутыми по отношению к живой действительности.

Что же касается существования реальной вещи, то ведь она, как вы теперь знаете, изначально обладает не только выразительностью, но и смыслом, – именно смысловая энергия надежно связывает ее в единое целое с бесконечностью символической реальности. Сама же она является универсальной формой соединения разума (смысла) с жизнью (са-

Э.В. Иоч

модвижением), – и это не что иное, как *организм*; он-то и оказывается неотъемлемой принадлежностью реальности, которую нам с вами предстоит обживать. Действительно, всякий организм, как неопровергимо доказал Лосев, *символичен*, в отличие от столь привычного и доступного рациональному мышлению механизма, представляющего собой всего лишь различной сложности *схему*, маскирующуюся, подчас, под символ.

Впрочем, рациональная наука и с организмом имеет дело достаточно давно (сам этот термин придуман ведь *ею*). И надо отдать ей должное – она все живые в ее понимании существа относит как раз к организмам. Но что же видит наука в организме сегодня? Всего лишь «самоорганизующуюся систему». Между тем всякая система, как и действующие в ней механизмы, формализующие и регламентирующие отношения между ее элементами – не что иное, как продукты рационального восприятия мира. Это всего лишь схематичный срез организма, его своеобразная проекция на поверхность логико-понятийного поля, не более того.

Увы, «системный подход» настолько глубоко был внедрен наукой за последнее время в общественное сознание, что именно его, да еще использование «правильных механизмов», стали считать панацеей от всех бед, превратив сами эти термины в своего рода заклинания. Нетрудно проследить, как все это произошло. Механизму изначально было недостаточно общего для всех пространственно-временного жилища. И он очень скоро приобрел надежную «недвижимость»: единственную подходящим и притом весьма уютным для него домом оказалась *система*, которой наука со временем стала уделять все больше внимания, и сейчас общая теория систем находится на самом ее гребне. Именно в системе лишь и может существовать механизм, будь то она закрытая или открытая, простая или сложная. А коли так, то и сама обжитая *ею* реальность изначально системна – вот на чем стоит нынешняя наука, оказавшаяся перед необходимостью решительной смены мировосприятия. Между тем, от того, как скоро она это осознает, зависит весьма многое, – время, повторю, не ждет.

СКОЛЬКО ЛЮДЕЙ – СТОЛЬКО И ЯБЛОК. ЯБЛОКО ОТ РЕНЕ МАГРИТТА ИВАНУ МИЧУРИНУ

«Почему это из всех фруктов наибольшее внимание и применение (аллегорическое) нашло яблоко? Райское яблоко, яблоко раздора... глазное яблоко, яблоко Гесперид, яблоко Париса и т.д.»
(Антон Г. Рубинштейн. Из: «Короб мыслей», 1890-е г.г.)

Кто не помнит знаменитой картины Рене Магритта «Сын человеческий» (1937 г.), где лицо закрыто яблоком?

В течение последних почти 20 лет при всех возможностях (лекции, семинары, единственная в 1998 году выставка работ Р. Магритта в Петербурге и Москве и т.п.) я спрашивал студентов, слушателей, коллег-преподавателей и других, разных людей: что это значит? – и крайне редко получал схожие ответы, особенно, когда вопрос одновременно обращался к нескольким, здесь все старались как можно сильнее не повторяться. Таким образом, «Яблоко» Магритта бесконечно изменялось («физически» оставаясь, естественно, одинаковым, тем самым «простым и зеленым»).

Совершенно обратную картину мы видим на многочисленных гравюрах (а также и в живописи), посвященных моменту грехопадения, созданных в разных странах Европы на протяжении 400 лет. Это некий предмет, который мы воспринимаем как «символ грехопадения», имеющий округлую форму, расположенный между Адамом и Евой, деревом, Змием и т.д. и т.п. Сцена, аксессуары, художественное мастерство могут быть весьма разнообразны, но смысл мы считываем, что называется, «без слов». При этом нас не смущает одно обстоятельство: в подавляющем большинстве гравюр физические, если хотите, фотографические, иконографические, помологические (помология – наука о породах яблонь и методах их создания и выращивания) характеристики яблока (растение семейства Rosaceae, род Malus – яблоня,) сильно искажены, «яблоки» размыты, спрятаны, но при всем разнообразии неузнавания, мы понимаем, что вот это совершенно не съедобное – тот самый плод с того самого дерева греха. Странно, почему бы ни придать яблоку его замечательные Мичуринские качества, уж тогда бы Адам точно бы вкусили... Здесь – обратимая синонимичность, яблоко выступает как симулякр самого себя. Я.-А. Коменский в великой книге «Мир чувственных вещей в картинках» (*«Orbis sensualium pictus»*), первое издание 1658 год так блестяще выходит из положения: на гравюре, посвященной этой теме (кстати, сам подготовил все 150 эскизов) Ева правой рукой подает Адаму плод вполне округлой формы на фоне дерева с такими же плодами, под

гравюрой текст о том, что Адам и Ева при посредничестве дьявола под видом змеи вкусили от плода запретного дерева. Но у Коменского есть тема «Древесные плоды» с соответствующей гравюрой. Рассмотрим ее: на самом видном месте – яблоко, так сказать крупным планом, и в тексте оно называется первым и о нем говориться только, что «оно кругло». Здесь яблоко похоже на самого себя и на то, что соединяет руки Адама и Евы. Сотней лет раньше французский мастер-гравировщик по меди Бернар Саломон в 1553 году сделал огромную заказную серию к «Quadrins de la bible et figures du nouveau nestamante». В превосходной, ясной гравюре Ева подает Адаму безусловно плод в форме яблока правой рукой, а левой рукой прижимает другое яблоко черешком к зрителю к обнаженной груди, но так, что оно как бы «заменяет» одну грудь. Трудно сказать, знал ли Р. Магритт эту гравюру с таким «раздвоенным» (или – «удвоенным») смыслом). Но сопоставление (яблоко закрывает, замещает грудь – Саломон, 1553, яблоко закрывает, замещает лицо – Магритт, 1937) как визуальное, так и смысловое яблока с чем-то, что оно то ли заменяет, то ли уравнивает, то ли мистифицирует – это сопоставление очевидно и ведет к многозначности, которую Р. Магритт называет «видимой тайной».

Р. Магритт много лет «выращивал» свои яблоки, помня завет Ф. Гегеля, что «самые простые предметы самые многосложные». То у него яблоко в карандашном рисунке висит как в невесомости над столом, погруженном в прибрежный песок, то в живописном изображении оба падают в воздухе так, что яблоко несет на себе стол, как ковер-самолет Алладина. Вся эта серия (труд нескольких десятков лет) многосмысленно и с легкой иронией названа «La Belle Realite». Наконец, появляется картина-изображение мужчины в элегантном темном костюме – вид сзади, над которым нависло гигантское яблоко. Мужчина стоит у парапета, за которым предполагается горный обрыв, – вдали – горная гряда. И первое, как эту работу «прочитывают» многие, – напрашивается само собой: яблоко «нависает» над Человеком как знак, как символ предупреждения, может быть – познания, добра, зла, судьбы. Очевидно, подобный смысл считали и организаторы русского журнала о паранаяке (около 1993 года), взяв это «яблоко» Магритта как логотип. Комментарий был такой: «Паранаяка рождена глубоким разрывом между обыденным сознанием и научным знанием, что является естественным результатом стремительного развития науки и характерным для обыденного сознания стремлением к немедленному (чудесному) решению больных вопросов, которого наука пока не предлагает».

Не будем поднимать увлекательные страницы истории живописи, где главным образом в жанре натюрморта яблоко разнообразно осмыс-

ливалось со временем, скажем, Сурбара до Сезанна, Матисса, Малевича, Машкова, Пластва ...

Достойный вклад в эволюцию «яблочной символики» внес американский фотограф и рекламист Мэнн Рей. В 1922 году в простой черно-белой фотографии он «вырвал» черешок у яблока и заменил его шурпом – блестящий образец «окончательной» победы технократии («Победы над Солнцем»), – как сказал бы К.С. Малевич. Но любой смысл и любой символ многосторонен и многозначен. Именно к этим годам относятся лучшие работы И.В. Мичурина – создание почти 60 сортов яблонь для средней и северной частей Европейской России (СССР). И.В. Мичурин умел и любил рисовать. Сохранилось множество как черно-белых, так и акварельных изображений не только яблок. Как у Мичурина, так и у Магритта были определенные представления о символике яблока – от прошлого до современного: Мичурин родился последним из 7 детей, все до него умерли в младенчестве, а мать, когда ему было 3 года (сам И.В. скончался в 1935 г.), Р. Магритт в подростковом возрасте несколько раз пережил попытки матери к самоубийству, которое ей на конец удалось, в определенный период жизни поддерживал коммунистические идеи. Оба, несомненно, не раз задумывались над смыслами добра, зла, назначения Человека. Скорее всего ничего не знали друг о друге.

...Почти одновременно (30-е г.г.) Иван Мичурин выводит еще один сорт и рисует красивое красное яблоко, а Рене Магритт тоже рисует красивое красное яблоко. Если бы Мичурин увидел яблоко Магритта, столь похожее на свое, то о многом бы подумал, прочитав в верхней части картины великолепную надпись: «Ceci n'est pas une pomme» – «Это не яблоко».

Сколько людей – столько и яблок. Яблоко от Ивана Мичурина Рене Магритту. И наоборот.

Т.Б. Бонч-Осмоловская

КРАЕГРАНЕСИЕ (АКРОСТИХ) И КРАЕСОГЛАСИЕ (РИФМА) КАК ПОИСК ПОЭТИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ В ИСТОРИИ И ПРАКТИКЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Литература, основанная на строгих формальных правилах, существует, вероятно, столько, сколько собственно существует литература. Однако для нее не существует даже общепринятого названия. Среди ее на-

званий – формальная литература, литература формы и игры, технопегни, ограниченный рационализм, потенциальная литература, академический авангард, когнитивный авангард. О ней говорят, как об экспериментальной литературе, забывая или не принимая во внимание, что если это и эксперимент, то эксперимент, основанный на школе и на методе, длившейся многие сотни лет и принесший многочисленные плоды. Формальную литературу можно обозначить греческим термином «технэ», означающим рациональное «мастерство», «искусство», противостоящее литературе «мании», литературе божественного «исступления», безумного «одержания».

В основе искусства-технэ лежали понятия меры и соразмерности, симметрии, гармонии и порядка, и восходило оно, очевидным образом, к греческому богу порядка и гармонии, Аполлону. Технэ – термин достаточно широкий, для Аристотеля это и архитектура, и врачебное искусство, и математика, и обычные искусства, как скульптура, музыка, поэзия.

Художник этого направления долго учился ремеслу, изучая категории меры, симметрии и красоты, основанные на представлениях о числе и числовых структурах.

Многие литературные формы, которые относятся к литературным ограничениям, базируются на перестановках и сочетаниях букв в тексте. Это анаграмма (перемешивание букв в слове или фразе), палиндром (чтение в обратном направлении) или липограмма (отсутствие некоторой буквы в тексте). Эти приемы получили в последнее время общее название комбинаторной литературы.

Однако литература формальных ограничений не исчерпывается перестановками элементов текста. К ней относятся и другие жесткие формы, например, выделение дополнительного сообщения в существующем тексте – в первых, последних или средних буквах строки (абецедарий, акrostих, мезостих или телестих), в одной правой или левой половине стихотворения или при чтении через строку.

Абецедарий, или алфавитный текст есть текст, начальные буквы всех слов или строк которого составляют алфавитную последовательность. Такое стихотворение несло определенную дидактическую цель. Как указывает М. Гаспаров, сочинение абецедариев «было средством лучше запомнить важный текст и ничего не пропустить»⁸². Этими техниками, под названием *ars notoria*, пользовались в магических целях античность и раннее средневековье. Традиция читать первые буквы фразы бытовала

и у древних христиан, понимающих слово рыба (ΙΧΘΥΣ) как аббревиатуру священной формулы Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель:

Ιησοος – ИИСУС
Хριστος – ХРИСТОС
Θεου – БОЖИЙ
Ψιος – СЫН
Σωτηρ – СПАСИТЕЛЬ

или интерпретирующих имя АДАМ в греческой транскрипции как перечисление частей света: Восток, Запад, Север, Юг, из чего делался вывод, что человек эквивалентен миру, и есть малая вселенная.

У Великого риторика Дионисия Ареопагита можно найти восьмишире, посвященное Св. Маргарите. Здесь двадцать пять слов, и каждое начинается со следующей буквы алфавита, причем буквы I и J, U и V не различаются, а для записи последних двух слов используются знаки & (et, и) и ☽ (con-)⁸³:

Admirable Beaulté Célicque,
Divine, Et Ferveur Glorieuse,
Honneste, Juste, Katholicque,
Luciférant, Miraculeuse,
Nette, Odorable, Précieuse,
Quérant Refuge Suportable,
Toujours Vierge Xristicoleuse
Ymne Zélable & ☽fortable.

(чудесная красота небесная, / божественная, и рвение славное, / пра-
воверная, справедливая, католическая, / светящаяся, чудотворная, / пре-
чистая, благоуханная, драгоценная, / заступница, поддержка для нас
ищащая, / навечно девственная во Христе, песнь усердная и благая, фр.)

Позже алфавитные тексты переходят в разряд литературных шуток. А затем – в область экспериментальной литературы. Так, у улиписта Гарри Мэттьюса находим восходящий абецидарий от а до х, затем нисходящий от х до а, снова восходящий от а до з и встречный от з и а до а и z⁸⁴.

Акростихи, или краегранесия, во славу Богородицы писал И. Величковский (1691):

Мыслете, мысль имейте, но не мошно знати,
Аз, дева, како могох господа зачати.
Рчи токмо со верою, всяк христианине,
Иже вся сведый, боже, ты веси едине,
Аз, чиста единна, дева ношу сына.

Основные функции акростихов – прятать тайное значение, послание или знание, или метить текст подписью автора как современным знаком копирайта, или служить отгадкой к загадке, заданной текстом. Открытый

⁸² Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890–1925 годов в комментариях. М., Высшая школа, 1993. С. 23.

⁸³ Anthologie des grands rhétoriqueurs. Paris : 10/18, 1978. С. 209.

⁸⁴ OULIPO. Atlas de littérature potentielle. Paris: Gallimard, 1981. P. 261–263.

акrostих, который выделяется шрифтом или цветом, подчеркивает имя или послание, будь оно именем Бога или лирического адресата; закрытый, на наличие которого автор не указывает, скрывает знание или послание от «непосвященных».

К XIX веку акrostихи в основном становятся формой альбомной поэзии. Множество акrostихов можно найти в текстах Льюиса Кэрролла: «Зазеркалье» заканчивается акrostихом с полным именем Алисы, а «Охота на Снарка», открывается акrostихом к Гертруде Четавей. Предваряющее стихотворение к книге Кэрролла «Сильвии и Бруно» – акrostих к Изе Боуман. В творчестве В. Брюсова акrostихи тяготеют к усложнениям, принимая форму акrostиха-сонета, акrostиха-центона, акrostиха-буриме. Акростихи пишут также М. Кузмин, Г. Иванов, Б. Лифшиц.

В первые годы Советской власти акrostихи становятся средством агитации: как указывает А. Квятковский, в 1922 году в газете «Правда» появляется стихотворение, где «начальные буквы составляют фразу «Подпишись на «Правду!». В кооперативном журнале «Город и деревня» за 1924 г. (№11-13) помещен рекламный А., в котором начальные буквы стиха составляют фразу «Принимается подписка на «Город и деревню!»⁸⁵.

Акростих, как спрятанное слово, может приносить и неприятные открытия, особенно, если он адресат не осведомлен о его тайном содержании. Сэм Ллойд в «Cyclopedia of Puzzles», приводит поэму, которая была напечатана в одной из газет, хотя и содержала акростих неподходящего для редактора содержания⁸⁶. В январе 1917 года, как пишет в «Записках старого петербуржца» Л. Успенский, писатель А.В. Амфитеатров зашифровал в первых буквах газетного фельетона следующую фразу⁸⁷ «РЕШИТЕЛНОНИОЧЕМПИСАТНЕЛЗЯПРЕДВАРИТЕЛНАЯЦЕНЗУРАБЕЗОБРАЗНИЧАЭТЧУДОВИЩНО».

Для редакторов советских газет акrostихи могли быть еще опаснее: по свидетельству С. Бирюкова⁸⁸, поэт Н. Глазков в конце семидесятых годов опубликовал в молодежной газете Тамбова стихотворение, первые буквы которого образовывали фразу «Дорогому Леониду Ильичу». А

поэт А. Еременко ответил на стихотворение Феликса Чуева, воспевающее Сталина, следующим акrostихом⁸⁹:

Столетие любимого вождя

Ты отмечал с размахом стихотворца,
Акростиком итоги подвода
Лизания сапог любимых горца!
И вот теперь ты можешь не скрывать,
Не шифровать любви своей убогой.
В открытую игра, вас тоже много.
Жируйте дальще, если Бог простит.
Однако все должно быть обокондым:
Прочтя, лизни мой скромный акrostих,
Если нетрудно. Думаю, нетрудно.

Эту традицию продолжает современный поэт Борис Панкин, без уведомления редактора прячущий акrostих в «Напутственном сонете»⁹⁰.

Кроме акrostиков, в которых выделяются первые буквы, возможно и выделение последних букв стихотворных строк – телестих, или срединных букв – мезостих. Телестихи и мезостихи могут существовать и отдельно, но обычно они встречаются в совокупности с акrostиками.

В случае выделения избранных, а не первых или последних, букв в стихе, говорят о поэтических лабиринтах. Такие стихотворения, называемые в античной традиции «чтением зигзагом», разрабатывались в IV веке Порфирием Оптацианом. Средневековые лабиринты были распространенной умственной забавой в образованной монашеской среде. Они представляли собой тексты религиозного содержания, иногда с иллюстрацией, внутри которых выделялся другой текст – имя Христа или символы веры. Существовала и традиция записи текста в квадрате без знаков препинания и пробелов, с выделением определенных геометрических линий – сторон, диагоналей, и т.п.⁹¹.

Позже лабиринты, уже в жанре тайного любовного послания, практиковал Эдгар По, адресуя стихотворение «Энigma» даме, имя которой было можно было обнаружить, взяв первую букву первой строки, вторую букву второй строки, третью букву третьей строки, и т.д. На русский язык стихотворение Э.По с сохранением структуры лабиринта переведил В.Брюсов. Брюсов и сам пишет стихотворение-лабиринт «Запоздалый ответ Вадиму Шершеневичу». В конце XX века Г.Седельников пишет стихотворения-лабиринты, в которых одно и то же имя может быть прочитано до десяти раз в разных направлениях.

Реже буквенных встречаются слоговые акrostики, в которых выделяются первые слоги каждой стихотворной строки. Так, в стихотворении

⁸⁵ Квятковский А. Поэтический словарь. М., Сов.энциклопедия, 1966. С. 15.

⁸⁶ Gardner M. Notes. // Bombaugh C.C. Oddities and Curiosities of Words and Literature. Dover Publications, Inc. NY, 1961. P. 334.

⁸⁷ Цит. по: Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890–1925 годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. С. 24.

⁸⁸ Бирюков С. РОКУ УКОР. Поэтические начала. М., РГГУ, 2003. С. 32.

⁸⁹ Цит. по Бирюков С. РОКУ УКОР. Поэтические начала. М., РГГУ, 2003. С. 86.
⁹⁰ Панкин Б. Напутственный сонет. Нева, 2005, № 8.

⁹¹ См.: Alfabeto in Sogno. Dal carme figurato alla poesia cincreta. Mazzotta, 2002. P.69–77.

Молине⁹² первые слоги каждой из пяти строф песни воспевают один из пяти литургических праздников в честь Богородицы. Начальные слоги каждого стиха складываются в латинскую фразу: O MaTer Dei MeMenTo MeI. И в то же время формальные ограничения служили не только для прославления Бога, святых и императора, но использовались и в шуточных текстах: так, в балладе Молине⁹³ стихи заканчиваются только словами son, vit, cul.

Можно соединять в единый текст также начальные слова каждой строки, в таком случае получаются акrostихи словесные. В приведенном примере выделенные слова образуют молитву «Отче наш»⁹⁴:

Acrostical Paraphrase
Our Lord and King, Who reign'st enthroned on high,
Father of Light! Mysterious Deity!
Who art the great I AM, the last, the first,
Art righteous, holy, merciful, and just.
In realms of glory, scenes where angels sing,
Heaven is the dwelling-place of God our King.
Hallowed Thy name, which doth all names transcend,
Be Thou adored, our great Almighty Friend;
Thy glory shines beyond creation's bound;
Name us 'mong those Thy choicest gifts surround...

(Наш Бог и Повелитель, Кто владычествует, восседая на высочайшем престоле, / Отец светлейший! Бог непостижимый! / Кто есть великий АЗ ЕСМЬ, последний, первый, / Справедливый, священный, милостивый и беспристрастный. / В лице славы, там, где ангелы воспевают, / На небесах обитает наш Господь. / Святится имя Твое, которое превосходит все прочие имена, / Тебя славим, наш Всемогущий Боже; / Твоя слава сияет превыше всех пределов творения; / Назови нас среди тех, кого окружают Твои наилучшие дары..., англ.)

Более фривольный акrostих находят в переписке А.Мюссе и Ж.Санд⁹⁵. В этом случае первые слова каждой строки лирического стихотворения складываются в весьма откровенную фразу.

Когда греческий и латинский стих стал терять свою жесткость из-за потери противопоставления долгих и кратких слогов, он потребовал новой опоры, которую и обрел в рифме – парных звучаний концов стихов. В древнерусской традиции рифма называлась краесогласием, звучанием концов стиха. Уже по сходству терминов краесогласие и краегранение

или краегранение можно судить о том, что в прошлом фонетический и визуальный варианты выделения стихов – рифма и акростих, были равноправны и равновозможны.

На протяжении истории само наличие, как и положение и структура рифмы менялись. В XIII-XV веках происходило интенсивное изучение возможностей рифмы, особенно многосторонне разрабатывавшихся в конце XV-начале XVI веков школой Великих риториков. В области рифм к изобретениям и разработкам Великих риториков относят «рифму «гудящую», «змеевидную», «зубчатую», «мастерскую», «побратающуюся», «попятную», «сломанную», «кувенчанную», «цепную»...»⁹⁶. «Увенчанная» рифма представляла собой точные омофонические звучания в конце стихов, как у поэта школы Великих риториков Пьера Фабри⁹⁷. Этих повторов могло быть более одного. В «Лабиринте» Эберхарда Немецкого приводится стих с «двуухонечными» рифмами⁹⁸:

Жданной, желанной явись взыскующим света совета,
Радость и сладость сердец, поправшая змия Мария!
(пер. М.Л.Гаспарова)

Цепные повторы появляются уже у римско-галльского поэта и ритора Авсония (310-394), во времена отсутствия рифмы ставящего себе задачу из ряда «творческих ограничений»: «каким словом кончался предыдущий стих, таким начинался бы и следующий» (пер.В.Брюсова):

ВСЕ непрочное в мире родит и ведет, и крушит Рок,
РОК, неверный и зыбкий; но манит нас льстивых надежд рой,
РОЙ, что с нами всю жизнь и с кем разлучит нас однажды,
СМЕРТЬ ненастынья, кою адская кроет в свой мраключь.
НОЧЬ в свой черед умирает. Едва воссияет златой свет,
СВЕТ, этот дар богов, пред кем впереди предлетит Феб...

На пересечении формул «кувенчанной» рифмы и «цепной» рифмы возникает «эхо-рифма»: в этом случае вторая рифмующаяся строка состоит всего из одного слова, повторяющего звучание предыдущей строки, и для нее, таким образом, перекличка с предыдущими фонемами («кувенчанная» рифма) и перекличка конечного слова одной строки с начальным словом другой («цепная») совпадают, становясь просто отзывом, эхом, как в следующем стихотворении⁹⁹:

Qui est l'auteur de ces maux avenus? – Venus.
Qu'etais-je avant d'entrer en ce passage? – Sage.
Qu'est-ce qu'aimer et se plaindre souvent? – Vent.
Dis-moi quelle est celle pour qui j'endure? – Dure.
Sent-elle bien la douleur qui me point? – Point.

⁹² Zumthor P. Anthologie des grands rhétoriqueurs. Paris : 10/18, 1978. C. 101–102.

⁹³ Zumthor P. Anthologie des grands rhétoriqueurs. Paris : 10/18, 1978. C. 103.

⁹⁴ Bombaugh C.C. Oddities and curiosities of words and literature. New York: Dover, 1961. P. 139–140.

⁹⁵ Цит. по: Duchesne A., Leguay Th. Lettres en folie. Paris : Magnard, 1994. p. 11.
94

⁹⁶ Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. Спб: Алетейя, 2003. С. 101.
⁹⁷ Zumthor P. Anthologie des grands rhétoriqueurs. Paris : 10/18, 1978. C. 277–278.

⁹⁸ Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989. С. 95–97.
⁹⁹ Bombaugh C.C. Oddities and curiosities of words and literature. New York: Dover, 1961. P. 261–264.

(Кто автор этого дурного приключения? – Венера. / Кем был я перед тем, как вступить на это путь? – Мудрецом. / Что часто влюбляться и жаловаться? – Ветер. / Скажи мне, какова она, ради которой я все терплю? – Предел. / Ощущает ли она нежность, что наполняет меня? – Вполне, фр.)

В конце XVII века такие стихи появляются у Ивана Величковского, определяющий метод как «эхо есть верш, в котором якобы некое эхо, то есть одзув, до каждого стихов конца две силябьы, с конечных же литер уформованные, отзываются». Позже эхо-рифма также становится средством игровой, шуточной поэзии. В таком виде ее берут на вооружение русские поэты XIX века:

Нет в том сомненья, что край безобразия –
Азия,
Как уверяют учебники многие
Строгие
Но и Европу когда б мы потрогали,
Много ли
С Азией будет у той безобразницы
Разницы?

(Минаев, 1879)

Цепная рифма, перекличка конечных слогов одного стиха с начальными другого, вновь обретает серьезное звучание в конце XX века, у Г. Сапгира:

Вагоны уходят в тоннель
Нельзя убивать стариков
Ковер на третьем выбивают
Бывает что находят и в парадном
Днем – нормальный человек
Неловок и робок – хотел у служить
Жить хочется – выходит в парк
Каркают вороны на черных сучьях
Чья сумка? Подозрительный пакет.

Поэт-ремесленник, поэт-версификатор основывает творчество на установленных формулах, которые не дают ему власть в заблуждение, не дают обмануться радужными химерами, иллюзиями откровений. Последователи литературы технэ отнюдь не отрицают ни чувств, ни радости, ни муки творчества. Напротив, условием написания произведений нередко является жестокая мука, связанность окружающими условиями. Поэт ограничивает себя рамками жестких поэтических правил, чтобы выйти к предельно сжатому, выразительному результату творчества. Следуя за точными науками, открытием Нептуна по вычислению отклонений траекторий планет, созданием таблицы химических элементов Д. Менделеева, авторы вносят в литературу методы реконструкции и прогнозирования новых форм – перебирая возможные комбинации основных элементов, исследуя потенциалы литературы, они изучают, где про-

ходят границы языка и литературы, ставя себе задачи через мастерство владения формой добиваться подлинного поэтического звучания.

В.И. Лисовой

СИМВОЛИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ ИНДИЙЦЕВ СЕВЕРНОЙ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ АМЕРИКИ

Символика музыкального инструментария представляет собой одну из интереснейших проблем музыказнания в целом и особенно такой его области, как этноМузикование. Музыкальные инструменты служат важнейшим источником по истории музыкальной культуры различных народов мира. Они также представляют сведения о контексте музыкальных традиций, помогая раскрывать их смысл и предназначение. Являясь порой едва ли не единственным источником по истории той или иной древней музыкальной культуры, они дают возможность реконструировать звучание, музыку и музыкальную жизнь далекого прошлого. По данным археологических раскопок, материальных памятников культуры, иконографии и текстов или их фрагментов в сочетании со сведениями о современных музыкальных традициях народов мира можно представить значение и функции музыкального инструментария в традиционной культуре. Становится очевидным, эти значение и функции были далеки от узкого контекста художественной культуры и искусства. На этот факт указывают многочисленные изображения на корпусах инструментов, характеризующиеся многоуровневой символикой.

В традиционной культуре американских индейцев доколумбовой эпохи музыкальные инструменты воспринимались как живые существа, связанные с миром природы, духов и божеств. Каждый инструмент, ударный или духовой, помимо своего прямого предназначения как звукового или музыкального орудия нес также важную смысловую нагрузку и был наделен целым рядом символов. Однако символический подтекст того или иного музыкального инструмента не носил абстрактный характер. Ведь символический смысл изображенных на корпусах инструментов птиц или фантастических животных, духов предков или легендарных вождей, причудливых орнаментов и таинственных знаков непосредственно соединялся со звучавшим музыкальным текстом. В свою очередь, этот звуковой текст, снабженный красочной подтекстовой символикой,

неизменно включался в контекст ритуала и церемонии с танцами, богатой мимикой, пышными костюмами, неподражаемым декором и выразительными масками. Таким образом, символика музыкального инструментария органично вплеталась в общую символическую ткань обряда, целенаправленно служила только одному – главной идеи, сакральному смыслу этого обрядового действия.

В данной работе мы попытаемся выявить, классифицировать и проследить символический подтекст, сопровождавший тот или иной музыкальный инструмент индейцев Северной и Центральной Америки с до-колумбовых времен до наших дней.

В музыкальной культуре мезоамериканских субцивилизаций нередко применялось необработанное грубое звучание с целью подражания звукам окружающей среды – природы и быта человека. Такие звукоподражания как символы голосов природы или домашних духов использовались в посвященных им обрядах. Основным звуковым агрегатом здесь выступали погремушки. Так, например, ритуальные заклинания, обращенные к одному из божеств водной стихии, проходило под звучание погремушки чикауацтили, связанное с подражанием шуму дождя. Этот музыкальный инструмент представлял собой длинную палку, обычно с зазубренным концом и вырезами, в которые вставлялись маленькие диски из металла. При встряхивании деревянной палки они ударялись друг о друга и издавали характерный шум.

Во время обрядов, посвященных домашним духам, звучали погремушки какалачтили – керамические вазы на трех полых ножках, в каждую из которых были помещены глиняные катышки; при передвижении сосуда они дребезжали, подражая всевозможным звукам домашней утвари. Обследования около полутора тысяч древних ваз из Мичоакана, Чочулы, Панкуко и Веракруса, а также из типично ацтекских и миштекских поселений, проведенные известным американистом А. Франц, на которые ссылается К. Стивенсон, установили, что более трехсот тридцати из них стояли на ножках-погремушках. Несколько реже встречаются глиняные печатки для нанесения узоров на кожу, ручки которых устроены подобным же образом. По мнению ученых, любой немузыкальный по своей функции объект, будь то горшок, печатка и т.п., обнаруживающий свойства погремушки (или какого-либо иного музыкального инструмента), использовался мезоамериканцами в подобных обрядах¹⁰⁰. В целом, такие звукоподражания не несут никакой или почти никакой информации, а создают лишь звуковой фон. Однако, в отличие от информационно-

сигнального звучания, они направлены не на человека, но на потусторонний мир.

Подобно символическим звучаниям-звукоподражаниям в музыкальной практике использовались также термины-звукоподражания: к ним главным образом можно отнести термины, связанные с подражанием звучанию музыкальных инструментов, по преимуществу ударных. Есть термины, которые выполняют функции слоговой нотации: пример тому – ряд терминов, обозначающих конкретные удары на барабане уэутль и имитирующие его звучание: «тон» (ton), «токо» (toco), «тики» (tiqui), «кото» (coto), «тити» (titi) и др.¹⁰¹

Множество различных терминов-звукоподражаний и указаний для исполнителей на музыкальных инструментах встречается в сборнике «Мексиканские песни». Данный сборник был составлен в конце XVI в. испанскими миссионерами с помощью индейских информаторов – поэтов и музыкантов, бывших вождей и летописцев, и представляет собой свод разнообразных песенных жанров племен науа, живших в доколумбовой Мексике в период X – начала XVI вв. Эти песни, как видно, были достоянием устной традиции, а если и записывались, то достаточно условно – с помощью знаков пиктографической письменности – так называемым рисуочным письмом. Испанцы записывали данные песни латиницей на языке науатль – сборник включает собственно песенные тексты и сопровождавшие их ремарки – указания музыкантам-инструменталистам, аккомпанировавшим пению. Последние были не менее важны, так как характерной формой исполнения песнопений была синкретическая – нередко певец (он же – автор) распевал поэтический текст, танцуя и играя на музыкальном инструменте (чаще это были ударные – как мембранофоны, так и идиофоны, особенно барабаны уэутль и тепонацтили).

Среди песен науа, содержащихся в сборнике «Мексиканские песни», встречаются и такие, в которых ремарки музыкантам ансамбля отсутствуют. В этих случаях функцию ритмизированного сопровождения может выполнять сам словесный текст. В песнях сборника можно найти образцы двух стилистических средств, связанных с метроритмической стороной пения без инstrumentального сопровождения. Речь идет о некоторых междометиях в поэтическом тексте исполняемых песен, употреблявшихся для поддержки ритма и размера песен. Изучавший эти особенности древней мексиканской поэзии А. Гарифай полагает, что подобные слова служили метру стиха – помогали изменять размер от стро-

¹⁰⁰ См.: Стивенсон Р. Музыка ацтеков // Музыкальная культура стран Латинской Америки: Сборник. М., 1974. С. 96.

¹⁰¹ Аналогичная ситуация имеет место и в других регионах мира: укажем в этой связи на слоговые обозначения ударов при игре на североиндийских и южноиндийских мембранных табла, пакхавадже, мрдангаме и идиофоне гхатаме.

фы к строфе, тем самым способствуя многообразному варьированию заданных ритма и мелодии музыкального текста. Добавим к этому, что междометия играли не менее важную формообразующую роль, продлевая поэтическую – и тем самым музыкальную – строку до необходимого в том или ином случае музыкально-поэтического размера. Метроритмическое варьирование заключалось, таким образом, в расширении ритмической и мелодической линии песен, внесении в них различных украшений (цветистость, необычайная детализированность отражали господствовавший в искусстве Мезоамерики принцип «ин шочитль ин куикатль» – «цветок и песня»). Формообразующая же жесткость, напротив, диктовала свои правила использования этих вспомогательных, но таких необходимых средств. В комплексе это создавало гармоничное единое целое неповторимого музыкально-поэтического образа.

Междометия не имеют собственного значения, смысла как слова, они занимают пограничное положение между словом и звуком, выражают психоэмоциональное состояние, необходимое для полноты передачи содержания песни. Междометия в сборнике «Мексиканские песни» состояли почти полностью из гласных, которые можно было продлить по желанию для поддержки голосом нужного ритма. А. Гарифай анализирует наиболее часто встречающиеся междометия: «а», «аһ», «уа», «ауа», «уа» и «уа», «оуауа», «ауауе», «аоау», «коуауе», «хуауа». «Ауе», «уихауе», «оуе», «оуиа» – менее употребляемые, но тоже встречаются почти в каждом поэтическом тексте. Другие, еще менее употребительные – «лили, таталала, иллиян». Постоянно встречается слияние детерминатива «ин» с частицей «уа», которое создает междометие «уап», столь употребительное в мексиканских песнях¹⁰².

Как размещались междометия в тексте, становится ясным из следующего примера: *Huetzi in huaya / tomihu aya / Tlachtli icpac aya / Huel in cuica aya / Quetzalcocox aya / quinanquilia Cinteuti aoay*. Совершенно другой смысл имеют слоги, по функции напоминающие междометия, но на самом деле являющиеся слогами-звукоподражаниями, которые составляют основу текстов, сопровождающих песенно-поэтические строки. Как говорилось выше, такие сопроводительные тексты прежде всего служили указанием для музыкантов-инструменталистов, аккомпаниаторов, которые отчасти играли роль своеобразных дирижеров в музыкально-танцевальном представлении обрядового действия, так как определенные ритмоформулы обозначали моменты основных движений танцующих. На наш взгляд, слоги-звукоподражания могли выполнять не только функцию обозначения метроритмических единиц – долей и длительно-

стей (как считает, например, мексиканский музыковед и композитор В. Мендоса¹⁰³, но и роль своеобразных символических определений исполнительских приемов. Данные слоги имели значение как подражания звучащим инструментам – то есть относились также к сфере звуковысотного и тембрового планов. Они могли служить и указанием на конкретное местоположение руки или место прикосновения молоточками на корпусе барабана (обод, середина и др.) – так же, как это имеет место в других исполнительских школах мира.

С. Марти приводит следующие примеры ритмических формул из текстов сборника «Мексиканские песни»: «Totoco totoco tico totoco totoco (ic on tlantiuh) tico titico titico tico»¹⁰⁴. Слоги выступают здесь как бы в качестве нот (символов всех параметров звука). Вторая строка может быть переведена с языка науатль в качестве ремарки следующим образом: «как бы приближаясь к концу, затихая». В таком контексте строка третья может быть воспринята также как своеобразное *diminuendo* – с отличными от первой метроритмическими и тембральными формулами. Как видим, даже в таком небольшом примере перед нами полноценный знаковый текст, который может иметь не один и не два, а много уровней трактовки.

Приведем еще один пример из той же работы: «Quititi quititi quititi quititi / tocoti tocoti toco totocoti (zan ic mosceptiuh)»¹⁰⁵. В сравнении с первым примером, здесь ритм, высота и тембр изменены (подчеркнем, что речь идет об инструментальных партиях и в первом, и во втором случаях, вокальная же остается неизменной), а последняя строка означает: «Только таким образом осуществляется повторение». Под повторением здесь, как считает автор цитируемой работы, понимается движение поворота танцора, в противовес варьированию стихотворного текста, мелодии и ритма певцом и исполнителем на барабане.

Б. де Саагун трактует приведенные примеры следующим образом: «Первая строфа песнопения произносится без музыки, на следующую приходятся три удара барабана – тити, а перед началом третьей звучит только один удар ти, затем вступает певец одновременно со звучанием барабана; в середине строфы инструмент замолкает, и певец заканчивает строфиу без сопровождения». Очевидно, что первое указание («как бы приближаясь к концу, затихая») относится к завершению второй строфы, а второе («только таким образом осуществляется повторение») означает введение повторяющейся фигуры или части танца (оба указания упоми-

¹⁰² См.: Mendoza V.T. El ritmo de los Cantares Mexicanos recolectados por Sahagun // Miscelanea Paul Rivet octogenario dicata. Mexico, 1958, Voll. II, p. 777–785.

¹⁰³ См.: Martí S. Canto, danza y musica precolonial. Mexico, 1961. P. 28.

¹⁰⁴ Там же.

наются Б. де Саагуном во всех описаниях танцев). Такой прием, когда начинается пение со вступления солиста, затем идет инструментальная интермедиа, а потом, когда в начале строфы звучит один удар барабана *ti*, и снова вступает певец – на этот раз в сопровождении ритмического рисунка барабана, – а доходя до середины стиха, аккомпанемент смолкает, оставляя певца снова в одиночестве, продолжает использоваться и в музыке современных мексиканских композиторов.

Несомненно, замечания и указания, дополняющие поэтические тексты в сборнике «Мексиканские песни», дают важные сведения о символике звукоподражаний и слоговой нотации, а также служат для реконструкции, по меньшей мере, метроритмической части аккомпанемента древних песнопений и песен-танцев.

Еще одна важная область символики музыкального инструментария связана с различного рода изображениями на корпусах инструментов.

В зале Кунсткамеры (Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого в Санкт-Петербурге), посвященном культуре и быту американских индейцев, в витрине № 10 внимание посетителей могут привлечь несколько тлинкитских погремушек. Одна из них удивительно похожа на погремушку, изображенную в труде Н. Кертис «Индийская книга»¹⁰⁶. Под рисунком значится, что эта погремушка использовалась во время песенно-танцевальной церемонии Клавулача, посвященной воспоминанию о появлении первого тотемного столба у индейцев племени квакиутль¹⁰⁷. Подобная погремушка хранится и в нью-йоркском Музее американских индейцев – по-видимому, она принадлежала шаману индейского племени хайда, обитавшему на островах Британской Колумбии¹⁰⁸.

Во всех трех случаях погремушка изображает летящего ворона, на спине которого лежит человек, воспринимающий обращенные к нему слова лягушки. В ногах человека находится короб. Трактовка символики данной погремушки у Н. Кертис и у П. Коллаера во многом разнятся. П. Коллаер считает, что контакт лягушки и человека символизирует вдохновение, которое получает шаман от более совершенных, чем он, существ. В композиции фигур на погремушке П. Коллаер также усматривает связь с солнечным культом. В таком контексте П. Коллаер вместо лягушки видит подобие маски с убором из перьев, которая трактуется им

как голова сокола. Иное объяснение символики подобной погремушки предлагает Н. Кертис. Основываясь на информации, предоставленной ей индейцем племени квакиутль Клалишем (Ч.Дж. Ноэлл) о песенно-танцевальном действе Клавулача, Н. Кертис приводит легенду, которая объясняет происхождение данного ритуала¹⁰⁹. Согласно этой легенде вождь по имени Вакиаш, повинуясь наставлениям лягушки, отправился за своей личной песней в далекие земли на вороне. Попав к более совершенным, чем люди, существам – животным, – он получил от них в дар целый короб даров, среди которых были песни, танцы, маски, kostюмы и тотемный столб, ставший первым тотемным столбом в племени этого вождя. Таким образом, Н. Кертис полностью объяснила ряд символов, изображенных на погремушке. Такие погремушки использовались у индейцев квакиутль, тлинкитов и хайда во время обряда, посвященного празднику первого тотемного столба. Изображенные на них символы свидетельствовали о происхождении этого праздника. На погремушках перед нами – легендарный Вакиаш, летящий на вороне в неведомые земли, внимавший советам лягушки и одновременно возвращающийся с целым коробом подарков. Однако такие погремушки, на наш взгляд, применялись не только для данного ритуала, но и для лечения знахарями больных. Этим можно объяснить факты иного объяснения символики погремушек из нью-йоркского музея. По нашему мнению, экспонат из музея Санкт-Петербурга имеет право на обе вышеописанные трактовки. Наиболее важным представляется толкование, опирающееся на легенду, а также связь символов погремушки с обрядом, который посвящен изображенным на ней событиям. Подобное обилие символики на музыкальном инструменте встречается нечасто.

Обращает на себя внимание еще один музыкальный инструмент, сочетающий признаки антропоморфной и зооморфной символики. Это бубен с прикрепленным к нему украшенным резьбой костяным изделием из нью-йоркского Музея американских индейцев, найденный на территории Аляски. На нем изображены человеческая и звериная головы, которые у эскимосов символизируют магическое родство и связь человека и зооморфного существа¹¹⁰.

Мотив наиболее полного слияния антропоморфного и зооморфного начала в одном существе отображен на погремушке из Британской Колумбии, также находящейся в нью-йоркском Музее американских ин-

¹⁰⁶ См.: Curtis N. Indian book. Songs and legends of the American Indians. N.Y., 1968. P. 299–302.

¹⁰⁷ Индейцы квакиутль, также населявшие северо-западное побережье Северной Америки, активно контактировали с тлинкитами.

¹⁰⁸ См.: Collaer P. Amerika. Eskimo und Indianische Bevölkerung. – Musikgeschichte in Bildern. B. I, L. 2. Leipzig: DVFM.

102

¹⁰⁹ См.: Curtis N... Там же. См. также: Алпатова А.С. Мифологическое как категория исследования архаической музыки // Сакральное, иррациональное и мифологическое: Сб. материалов 7-й конференции из цикла «Григорьевских чтений». М., 2006. С. 126–128.
¹¹⁰ См.: Collaer P... S. 54.

дайцев¹¹¹. На одной стороне этого экземпляра показано тело с головой и контуром хвоста бобра, на другой – лицо человека, встроенное в туловище животного¹¹². Подобное изображение человеческого лица на теле животного может указывать на почитание индейцами бобра как духовной субстанции.

Целая композиция из антропоморфных и зооморфных фигур представлена на погремушке тлинкитского шамана, подробно описанной Г.И. Дзенискевич¹¹³. Помимо двух антропоморфных фигур¹¹⁴, в композицию погремушки, сделанной в виде птицы крохаль, включены изображения голов горного козла, ястреба, медведя и символы осьминога¹¹⁵. Зооморфные существа представляли собой символических помощников шамана в его общении с определенными духами, необходимом для излечения различных болезней¹¹⁶.

Антропоморфные и зооморфные мотивы не чужды и музыкальному инструментарию индейцев Центральной Америки. На горизонтальном цилиндрическом барабане тепонацтли из Британского музея вырезано выпуклое изображение совы, которая у мезоамериканцев символизировала птицу-посредника между божествами и людьми¹¹⁷. Этот экземпляр представляет собой одно из исключений из общего правила – на корпусе тепонацтли гораздо чаще изображались божества или их символические атрибуты. Среди таких божеств – покровитель водной стихии Тлалок с глазами, окаймленными двумя змеями¹¹⁸, и бог ветра, культуры и науки Кецалькоатль – пернатый змей¹¹⁹. В то же время на корпусах вертикальном барабане уэуэтль, распространенном в племенах тольтеков и ацтеков, размещалась символика храмовых и воинских ритуалов¹²⁰. В целом же и тепонацтли, и уэуэтль символизировали для ацтеков своеобразных божеств, временно живущих на земле.

Антропоморфные изображения душ предков и мифических сил, излечивавших болезни, на корпусах музыкальных инструментов были повсеместно распространены у индейцев северо-западной Канады. В этой

связи примеров может служить погремушка из Британской Колумбии, хранящаяся в Музее Канады в Оттаве¹²¹. На ней показаны духи предков или обитателей потустороннего мира, символизирующих связь шамана с миром духов.

Богатство символов характеризовало не только ударные инструменты. Особую роль в культовой и церемониальной музыке индейцев майя играли аэрофоны, особенно флейты. Их звучание символизировало голоса божеств и обитателей небесных сфер. В одном из многочисленных мифов о Кецалькоатле говорится о том, что во время его бегства в Тлапаллан в пути ему играли на флейтах¹²².

В культуре индейцев Северной и Центральной Америки законы построения музыкального текста в целом и ритмико-мелодическая сторона инструментальных и песенно-танцевальных композиций в частности имели ярко выраженную числовую символику. «Эти числа кажутся живыми. Быть может это какие-то существа, эфемерные и неуловимые, обитающие в высоких измерениях разума», – писал Х. Аргуэльес в книге «Фактор майя»¹²³. По мнению исследователя, для культуры индейцев майя реальное время являлось функцией гармонического резонанса¹²⁴. Основываясь на этом утверждении, можно рассмотреть роль числовой символики и в музыкальном времени обряда – времени проведения песенно-танцевального действия, проходившего под аккомпанемент музыкальных инструментов. Как известно, для европейской цивилизации подсчет времени (и музыкального времени, в частности) связан с исчислением непрерывно идущих друг за другом временных единиц. В музыке – это последовательная смена крупных и мелких ритмических и метрических долей времени. Воспринимая реальное время как функцию гармонического резонанса, представители доколумбовой цивилизации майя могли сравнивать его с музыкальным временем. Поэтому календарные дни (по майяски – кины) понимались как музыкальные тоны, звуки, обозначаемые соответствующими сакральными, календарными числами. Последовательности календарных дней образовывали гармонические циклы¹²⁵, на наш взгляд, равные по протяженности реального и музыкального времени тому или иному обрядовому действу. Определенное число при этом могло символизировать тон, в котором проходила та или иная часть обряда, а обрядовые празднества у индейцев майя – Гватемалы и в наши дни непрерывно делятся по несколько дней.

¹¹¹ Там же. С. 65.

¹¹² Там же. С. 64.

¹¹³ См.: Дзенискевич Г.И. Все об одной погремушке тлинкитского шамана // Музыка Кунсткамеры: Сборник. СПб., 2002. С. 176–181.

¹¹⁴ По мнению Г.И. Дзенискевич, это фигуры двух лекарей – шамана и колдуна.

¹¹⁵ Дзенискевич Г.И. считает эти изображения знаковыми, символическими.

¹¹⁶ Там же. С. 179.

¹¹⁷ См.: Скрябина Н. О музыкальном и поэтическом наследии цивилизации ацтеков. Музыкальные инструменты. Е. адрес: <http://www.mesoamerica.narod.ru>

¹¹⁸ Там же. Илл. 7.

¹¹⁹ См. об этом подробнее в работе П. Коллаера. – Collae P... S. 114–115, Abb. 54.

¹²⁰ См.: Скрябина Н... Илл. 2, 8.

104

¹²¹ См.: Collae P... S. 64–65, Abb. 14.

¹²² См.: Пополь-Вух. Книга народов киче / Кинжалов Р. М.-Л., 1959. с. 113.

¹²³ Цит. по: Тайны майя. Солнечное время. СПб., 2008. С. 142.

¹²⁴ Там же. С. 143.

¹²⁵ Там же.

Числовая символика пропускает на музыкальных инструментах и визуальном виде. Отдельные рисунки изображения тепонацти в старинных манускриптах¹²⁶ имеют четыре язычка вместо двух¹²⁷. Эти музыкальные инструменты были связаны с двумя сакральными числовыми символами: число «четыре» говорит об отношении майя и науа к пространству, а число «два» – о дуалистическом типе их культурного мышления.

Труднее всего поддаются расшифровке символы, заключенные в орнаменте на различных музыкальных инструментах. Чаще символы, изображенные на корпусах музыкальных инструментов – экспонатов музеев или принадлежащих частных коллекций – служат их своеобразным украшением. Однако в том случае, если в геометрическом орнаменте имеются определенные пропорции, они могут передавать сакральные числа, которые символизируют время проведения того или иного ритуала с участием данного музыкального инструмента. Один из примеров сложного геометрического орнамента предоставляет изображение фидели индейцев племени апачи¹²⁸. Он составлен из ромбов, треугольников, кружков и ломанных линий, расписанными красками разных цветов¹²⁹ и соединяющихся в одно нерасчленимое целое.

В целом изучение символики индейского музыкального инструментария будет плодотворным в том случае, если ее рассматривать ее в неизрывном единстве с обрядами и ритуалами, которые они сопровождали.

Литература

- Алпатова А.С. Мифологическое как категория исследования архаической музыки. – В сб.: Сакральное, иррациональное и мифологическое. Сб. материалов 7-й конференции из цикла «Григорьевских чтений». М., 2006. С. 119–130.
- Дзенисевич Г.И. Все об одной погремушке тлинкитского шамана. – В сб. Музыка Кунсткамеры. С.-Пб., 2002. С. 176–181.
- Пополь-Вух. Книга народов киче / Кинжалов Р. М.-Л., 1959.
- Скрябина Н. О музыкальном и поэтическом наследии цивилизации ацтеков. Музыкальные инструменты. Интернет-адрес: <http://www.mesoamerica.narod.ru>
- Стивенсон К. Музыка ацтеков. – В сб.: Музыкальная культура стран Латинской Америки, М., 1974.
- Тайны майя. Солнечное время. С.-Пб., 2008.

¹²⁶ См.: Скрябина Н... Илл. 2, 3, 5, 6.

¹²⁷ По мнению целого ряда исследователей – К. Стивенсона, К. Бейкера, П. Пичугина и др. – из тепонацти можно было извлекать только два звука разной высоты.

¹²⁸ См., например, Collaer P... S. 90–91, Abb. 37.

¹²⁹ Цветовая символика – еще один интересный аспект проблемы, затронутой в данной статье. На ее роль в музыке индейцев майя и науа указывает в своей работе С. Марти. См.: Marti S. Canto, danza y musica precortesianos. Mexico, 1961.

- Curtis N. Indian book. Songs and legends of the American Indians. N.Y., 1968. P. 299–302.
- Collaer P. Amerika. Eskimo und Indianische Bevölkerung. – Musikgeschichte in Bildern. B.1 L.2. Leipzig: DVFM.
- Garibay K.A.M. Historia de la literatura Nahuatl. Vol. I. – Mexico, 1953.
- Marti S. Canto, danza y musica precortesianos. Mexico, 1961.
- Mendoza V.T. El ritmo de los Cantares Mexicanos recolectados por Sahagun. – Miscellanea Paul Rivet octogenario dicata. Mexico, 1958, Voll. II, p. 777–785.

А.С. Алпатова

О ЗВУКЕ, СЛОВЕ И ДРУГИХ КУЛЬТУРНЫХ КОДАХ: ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ И СЛОВЕСНО-МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЭКЗЕРСИСЫ

Принятое в культурологии разделение истории культуры на первобытную, древнюю, средневековую, новую и новейшую эпохи в свое время закрепило возможность рассматривать культуру того или иного времени и народа как определенный культурно-исторический тип¹³⁰. Каждый из них представлял как сложившийся в результате взаимодействия целого ряда политических, экономических и культурных факторов. В современном мире данные типы выступают уже в качестве отдельных сторон культуры, а в теории культуры к историческому процессу принято подходить с позиции тех или иных культурных констант или культурных кодов¹³¹.

На уровне мировой культуры в качестве важнейших культурных кодов или культурных констант могут быть представлены звук и слово.

Данные археологических памятников, текстов древних трактатов и иконографии в сочетании с информацией о состоянии культуры современных первобытных племен позволяют заключить, что ведущую роль в

¹³⁰ Такая концепция культуры была предложена в XIX веке отечественным ученым Н.Я. Данилевским.

¹³¹ Т.В. Чередниченко рассматривала происходящее в России 1990-х гг. сквозь призму культурных кодов, знаков и символов, в качестве которых выступили самые разные феномены культуры: либерализм, традиция, деньги, идеи, числа, вещи, чудо, тайна, авторитет, власть, имидж, тусовка, обман, глупость, война, хаос, оптимизм и пессимизм. См.: Чередниченко Т.В. Россия 1990-х в слоганах, рейтингах, имиджах / Актуальный лексикон истории культуры. М., 1999.

первобытной и древней культуре играл звук. Он являлся носителем и средством передачи информации об окружающем человека мире.

Реконструкция первобытного (архаического) звукового мышления отчасти становится возможной благодаря мифологии. Согласно мифам в древности звуку придавалось витальное значение, при этом вера в силу звучания воплощалась в реальной жизни. Отголоски подобного отношения к звучанию доносят мифы, легенды, сказки: война в них предстает как состязание в крике и вое (побеждает тот, кто перекричал, т.е. «перевыл» соперника), а свист Соловья-разбойника приобретает силу оружия, от которого замерто падают враги.

В древних культурах особо ценилось умение владеть звуком человеческого происхождения – голосом. Эта способность позволяла управлять соплеменниками, общинниками. Звучание голоса человека, произносящего магические формулы, как и сами формулы, считалось священным.

Изначально – уже на стадии первобытных и древних культур – звук позволял раскрывать человеческое измерение смысла жизни, давал его понимание и оправдание. Позднее музыкальный звук стал служить приятию человека с действительностью, помогать проникнуть в суть вещей или, напротив, отстраниться от нее, от сущности мира вообще.

В целом историческую динамику отношения к звучанию на уровне мировой культуры можно представить в виде последовательности: «тишина природы» (архаические и традиционные культуры) – «звукание культуры» (классические художественные и музыкальные традиции, музыкальное искусство) – «шум цивилизации» (современная и массовая культуры). В современных архаической и традиционной культурах звук выступает в качестве информационной модели.

Уже на этапе развития государственных отношений, когда появляется необходимость в убеждении множества людей в правильности того или иного политического, идеологического, социального или культурного выбора, происходит поворот от звука к слову. Звук при этом сохраняет значение поддержки слова: в условиях преобладания практики устной речи, ораторского искусства он определяет состояние и настроение говорящего, придает высказыванию силу. Но слово как культурный код выходит на передний край культуры. Оно становится мерилом смысла культурной деятельности человека. В истории человечества слово открывает путь книжности, учености, гуманитарному знанию. Слово определяет суть жизни, указывает на ее ценности. О первостепенном значении слова свидетельствуют древние и средневековые образцы литературы.

В периоды становления научного знания на первый план начинает выступать число. Число – это критерий точности, правильности физиче-

ского мира, это мера природы, изобретенная (или избранная) человеком в его поиске истины. Числом поверяется реальная и воображаемая действительность, оно является точкой отсчета в научном познании. В условиях развития товарно-денежных отношений число (в своем денежном эквиваленте) становится также критерием человеческих отношений.

Взаимосвязь всех трех культурных кодов представляет интерес как в контексте культуры, так и с точки зрения изучения этой проблемы в современной науке. Представителям культур освоение словесного искусства дает умение думать, говорить, а с развитием письменности – и писать; числа – думать и считать; звука – мыслить образами, выражать мысли в звучании и музыке, слушать и слышать. Соотношение числа и слова, выраженное в тайнописи или сакральной литературе в целом, и соотношение числа и звука в музыкальном искусстве создает символизм культуры. Звук – это эмоциональное наполнение и переживание и окружающего мира, и деятельности по его оккультурированию (слова) или научному осмыслению (числа).

Этимологические исследования слова дают возможность восстановить историко-культурный контекст его значений, понять глубинный смысл сказанного или написанного текста. Изучение числовой символики добавляет такому прочтению толковательный – герменевтический подтекст. Звук же, выражая числовую символику в гармонии и совершенных пропорциях, переводит словесный текст на уровень эмоций и подсознания – рассмотрение данной проблемы в определенном культурном контексте способно представить всю полноту выражения данных культурных кодов.

В качестве одного из примеров современного отношения к слову и к его взаимодействию (синкетизму, синтезу) со звуком и музыкой в приложении к данной статье приводится цикл из четырех рассказов, каждый из которых написан автором статьи на какую-либо одну букву. В силу подобного ограничения прослеживается несколько уровней прочтения данного цикла – звукового языка, слова, словесного текста и музыкальной формы. В текстах рассказов используются преимущественно назывные предложения, именные безглагольные формы. Обозначая в рассказах понятия, связанные с пространством, временем, персонажами и событиями их жизни, существительные выступают как основные точки схождения различных смысловых направлений, своеобразные связующие нити сюжетных путей. Они не столько описывают происходящее, сколько указывают векторы мысли, намечают контуры (пунктиры) логических цепочек и их связей. Благодаря им в сознании читателя достраивается целое текста, образуются объем и глубина.

Звуковой строй текста, отчасти передающий мир в звучании и осуществляющий перевод визуального ряда в аудиосмысловый ряд, определяется фонетическим компонентом слов русского и иностранного происхождения. При этом в каждом случае за плетением словес, техникой нанизывания слов на невидимую нить действия (скрытую благодаря не значительному числу или отсутствию глаголов) просматривается определенная сюжетная линия. Общий сюжетный план представляет многосторонность жизни, непредсказуемость тех или иных ситуаций, образы человека, творческой личности, музыканта, перипетий судьбы и творчества в контексте рыночной по своей сути массовой культуры.

Среди выразительных средств, использующихся с целью передачи всей многосторонности, а точнее, пестроты современного мира, выделяются различные оттенки юмора и сатиры, от мягкой улыбки и шутки до иронии, гротеска и сарказма, – а также лиризм и философское размышление, приемы гиперболы и метафоры. Начинаясь с одной и той же буквы, слова перестают восприниматься с такой точки зрения, а выражают общий смысл рассказов. Но, переставая замечать одинаковость букв, читатель не перестает воспринимать их – они создают своего рода эффект «двадцать пятого кадра», воздействуя в какой-то мере на подсознание. В то же время, будучи формой игрового текста, рассказы заставляют читателя следить не только за разворачивающимися сюжетными событиями, но и за соблюдением автором им же выбранного правила игры, ограничивающего выбор слов все той же буквой.

Игра продолжается и на уровне жанра. Неожиданно первый рассказ оказывается рекламным текстом, второй – своеобразным стихотворением в прозе, третий – научной статьей, а четвертый – почти детективной историей.

Весь текст написан в виде сонатно-симфонического цикла с первой частью (рассказ № 1) и финалом (рассказ № 4) в сонатной форме. В финале используется двойная экспозиция, в конце разработки следует кульминация всего цикла (развязка действия) и динамическая реприза. Средние части – картическое, созерцательное, порой медитативное по настроению Andante, в котором преобладают образы природы и внутреннего состояния человека (рассказ № 2), и философско-юмористическое Scherzo, пародия на научную (наукообразную) деятельность (рассказ № 3).

В целом в данном цикле рассказов сделана попытка обращения к синкретизму словесно-звукового или словесно-музыкального мышления, синтезу словесного выражения и словесного творчества.

Приложение

Практически полностью словесная сонатно-симфоническая музыкальная картина

1. Превосходное путешествие (почти правдивая повесть) Путешественникам

Перед первомайскими праздниками поклонники подарили популярному певцу Петру Павловичу Петушкову путевку. Петр Павлович просто подпрыгнул: «Прекрасный подарок! Превосходно! Поеду путешествовать! Петербург, Пушкин, Петергоф, Павловск, потом Петрозаводск... Правда, прелесть? Посмотрю памятники, полюбуюсь природой, привезу подарки!» Прошло пять понедельников, пять пятниц, Петр Павлович поплыл.

Перво-наперво проверили паспорта (перед поездкой Петр Павлович потерял паспорт, потом получил повторный), после поплыли. Поначалу пошли помедленнее, потом побыстрее, после приостановились. Петр Павлович поволновался, пострадал, призадумался: «Почему плывем по-разному? Погода подкачала? Пороги помешали?» Поразмыслив, Петр Павлович понял: «По-видимому положено плыть по правилам». Путешественник поуспокоился, притих, пошел поесть (пароходный повар предложил превкусный пудинг), потом поспать (приуставшим пассажирам постелили постели).

По пути Петр Павлович повстречал повсеместно получившую признание поэтессу, писательницу Полину Поликарповну Перышкину. Путешественники познакомились, постепенно подружились. Петр Павлович пел Полине Поликарповне популярные песни «Привет, Петро», «Поцелуй», «Прощание под пальмами», «Пишу письмо», пританцовывал, плясал. Полина Поликарповна проникновенно прочитывала прозаические, поэтические произведения «Полезный подарок», «Последний поезд», «Праздничный пирог», «Приятная поездка», «Первое путешествие», поэмы «Просторы», «Путник», «Привет пограничника», «Поле», «Подвиг пожарника» проговаривала пословицы, поговорки, придумывала прибаутки. После принятия пищи Петр Павлович приглашал Полину Поликарповну прогуляться по палубе – подышать, посмотреть пристани, по загорать, потанцевать польку, полонез, павану, па-де-де, походить, посидеть, побеседовать, пообщаться.

По пути пестрели поля,пряно пахли полоски проросшей пшеницы, пронзительно пели парившие птицы, попискивали птенцы, проносились пчелы, пауки плели паутину, плескались пятнистые пескари, поблескивали плотва, проплывали плоты. Проходили поезда – проводники приветствовали путешественников, пролетали планеры – пилоты приветст-

венно помахивали пассажирам пилотками. Периодически причаливали. Продавцы продавали прекрасные прошитые покрывала, пестрые подушки, павлопосадские платки, перламутровые пуговицы, превосходные поделки. Пассажиры покупали пряники, пирожные, пирожки, пончики, печеньку, перец, помидоры, персики, пили пиво «Привет», «Петушок», поедали просоленную плотву, пристигому. Путешественники подолгу прогуливались по пристаням, прислушивались, присматривались.

Поянуло прохладой: показался Петербургский порт. Причалили. Пассажиры просыпали: прибыл Президент. Путешественники приветствовали проезжавшего по причалу Президента. Петр Павлович пропел приветственную песню «Первый привет – Президенту», Полина Поликарповна продекламировала поэму «Привечаем Президента», прослезилась, помахала Президенту платочком. Петропавловская пушка провозгласила полдень – пассажиры, Петр Павлович, Полина Поликарповна посетили Петропавловку. Петербург поголовно поразил путешественников прекрасными памятниками Петру Первому, Парку Победы, просторными площадями, проспектами, причудливыми переулками. Петру Павловичу понравился Павловск, Полине Поликарповне полюбился Петродворец. Приближалась полночь: «Прощай, Петербург! Поплыли!»

Постепенно похолодало. Приблизился причал Петрозаводска. Пристали. Петрозаводск показался путешественникам поменьше, поскромнее Петербурга. Побратимы подарили Петрозаводску памятные подарки – преоригинальные памятники. Пассажиров потряс подвиг петрозаводских полярников – паломников, подвижников.

Приятное, полезное путешествие понравилось пассажирам, показалось просто превосходным, превзошло предыдущие представления. Прощались протяжными песнями, плачами, плясками. Пообещали помнить попутчиков, писать письма. Петр Павлович пропел Полине Поликарповне прощальные песни «Прощай!», «Приходи!», «Приплывай!», «Прилетай!», попросил позволения позвонить. Полина Поликарповна прочитала последнюю поэму «Прощай, попутчик!». Петр Павлович поцеловал Полину Поликарповну, Полина Поликарповна покраснела. Петр Павлович полюбил Полину Поликарповну, Полине Поликарповне понравился Петр Павлович. После помолвки путешественники певец, писательница-поэтесса пообещали попутчикам-пассажирам, пароходству пожениться. Пассажиры поздравили Петра Павловича, Полину Поликарповну, пожелали прожить подольше, получше. Пассажирское пароходство подарило поженившимся после прибытия Петру Павловичу Петушкову, Полине Поликарповне Перышкиной подарки: постельные принадлежности, персональный письменный прибор, проигрыватель PEG 5, портативный принтер, парусник, пожелало процветания. Потрясенные

Петр Павлович, Полина Поликарповна приобрели повторные путевки, поплыли, после постоянно продолжали путешествовать. После пяти путешествий появилось пять, после пятнадцати – пятнадцать подрастающих Петушковых-Перышкиных. Пятьдесят поколений певца, писательницы-поэтессы продолжают путешествовать пароходами, петь песни, писать поэмы!

Присоединяйтесь! Приглашаем последовать примеру Петра Павловича, Полины Поликарповны. Приобретите путевку, поплывите! Правда, превосходное путешествие! Привыкнете – понравится! Передумаете – пожалеете! Предлагаем пяти-, пятнадцатидневные путевки. Позвоните – привезем. Первому – приз: пятидесятидневная путевка «Петербург – Познань – Прага – Потсдам – Париж – Плимут – Пекин – Пермь – Пенза – Петербург»!

Путешественница

2. Солнечная сюита (современная стильная, сюрреалистическая, странная, слегка сентиментальная, со страшилками, сказочка)
Старшим сотрудникам

Сегодня суббота, семнадцатое сентября семьсот семьдесят седьмого столетия. Сведены счеты, съеден сыр, сохнут сухари. Стихают стуки, сползают страхи, сходит суета. Сознание спит.

Седьмые сутки свистит суховей, срывается снег. Сутолока сумеречного сада. Семьдесят семь строгих седых солдат сажают садовую сирень, сливы, сеют спорыш, свеклу. Сорок силачей-спортсменов срывают столбы, сваи, строят сарай. Сантехники ставят сальники. Сердитый сторож стучит сафьяновыми сапогами. Старуха самозабвенно стирает серый свитер – со свитера сходит сажа. Старухин сын, страдающий склерозом, стремглав сбегает со ступеней, стоит, смотрит: со скамейки стекает синька. Семнадцать смотрителей сада сохраняют спокойствие (снято).

Сторожка, старые стол, стулья. Скрипка Страдивари, смычок, слепок статуи Сальвадора «Сара снимает серьги» (симпатично!). Собрались: султаны Сомали, сейшельские судьи, смоленские сопрано, сибирские следователи, сестры Солженицына, семья солиста Саши, семья Сторожко, Скрипкиных, Скребковых (Сергею сорок семь, Сергею Сергеевичу сто!), сказочница Светлана Савицкая. Сидеть скучно. Смотрим «Сарданапал», «Сталин», «Солярис», «Совершенно секретно», сюжеты Сервантеса. Слушаем скерцо, сонаты, симфонии. Сидим – соединяем слова. Случайные сочетания слов смешны. Сочиняем сонеты, сатиры, складываем стихи – становимся соавторами.

Скупые слуги сметают со стола сор, ставят сосуды, серебряные стаканы, свечи, скучную снедь: соль, солодовый сахар, сыр, соленое сало, сырную семгу, сельдь, сущеную салаку, сочные стебли сои, свекольный салат, сныть, свежую смородину, сладкие соты, сливовый сок.

Садится солнце. Смотрим – спокойно струится синий, сиреневый солнечный свет. Сверкают серебряные сполохи. Солнечный салют словно северное сияние. Свет солнца строит структуры, связывает смыслы, соединяет судьбы. Скоро сумерки –ступени сна.

Смеркается. Свежо. Сереет. Слышишь – сопит свора собак. Сипят, словно сморкаются, свиньи. Скотина собирается спать. Стонут совы, словно спускается стадо сумасшедших слонов. Сползают слепни. Содрогаются сосны, словно сто семьдесят серн спрыгивают со скалы. Страшно!

Солнце слишком скоро сменяет серебристая селена. Сверху струится сизый свет. Салфировая синева спокойна. Солома суха. Спим. Сон стирает следы стрессов.

Сквозь сон слышим: свистят соловьи, сойки, селезни, синицы, скворцы – соизмеряют свои способности. Слушать свист стыдно, суетивно, судить свистящих сложно. Субъективно: соловийный свист самый светлый. Соловьи – сокровище! Соловьи солируют, сооружают – связывают звуки, соотносятся слабо. Сойки сильны: спорят, спрашивают, сигнализируют. Сойки способны соперничать. Свист селезней сильный, сочный. Синицы свистят слабо, сипят, свист синиц смешит. Свист скворцов сливаются. Скворцы серьезны: семья справляется свадьбу. Смирно, словно столбики, стоят суслики: слушают свист, свистят сами.

Светает. Снова струится солнечный свет. Спасибо солнцу, свету. Спасение! Свобода! Слава Солнцу! Слава Свету! Слава Слову!

Сотрудница

3. Музыкальный мир Мишеля Мореля (монографическая мистификация – модная музыковедческая макулатура)

Музыкантам, музыковедам

Мир музыки мэтра Мишеля Мореля... Мощь макроуровней мелоса, мегамелодики, метафразировки. Морфология музыкального мышления: максимум мифологичности (музыкальный матриархат) – минимум мозаичности (магистральный минимализм). Музыкальная метафизика: младенчество – мальчишество – мужественность – мудрость музыки. Монады-молекулы музыкальной мысли: мотивы – модусы – модуляции – мутации. Магнетический микроклимат монотематизма: мелодическая масса – миниатюризм, музыкальный массив – метафоричность манеры, макроформа – микрохроматизм. Математическое моделирование метро-

ритма – механистичность мерной моторики. Множество моделей-метаморфоз: мотеты – мадrigалы – марши – мюзеты – мазурки – малагены – молдовэнски... Мобильная модальность: массивность миксолидийского мажоро-минора – мечтательность мелодического мажоро-мажора. Меткость мимолетных ми-минорных майоликовых мотивов-монограмм.

Музыка Мишеля Мореля – музыкальный мост мира, материализация мировой мысли. Миграция-метисация мелодий: марсельский, мавританский, малоазийский, магрибский, меланезийский, микронезийский, марокканский, малайский, малагасийский, монгольский (маньчжурский) – многонациональный мелос. Миражи мировой музыки – Машо, Монтеверди, Маттесон, Моцарт, Мендельсон, Масснэ, Мусоргский, Малер, Мессиан, Мийо, Яковлевский, Мартину, Менотти, Монкайо, Мендоза, Мурадели... Многоликость мудрости Макиавелли, Микеланджело, Монтецкье, Монтея, Метастазио, Моне, Мане, Матисса, Метерлинка...

Мишель Морель – мастер мюзикла. Модель мюзикла Мореля – мотивно-мимическая мелодекламационно-мизансценная мелодрама. Мюзиклы Мореля – мыльные мультимедийные монооперы «Мумии Месопотамии», «Макака-медуза», «Мечты Мраморного моря», «Мифы Месоамерики», «Матагтаник», «Мудрый мандарин мяо», «Мрачное Мертвое море», «Милый Морис», «Маисовые масатеки», «Мистер мэр», «Мир майя», «Мокрое место», «Мотовило Маргариты», «Марсианский медведь», «Малиновые мимозы», «Муки молодости», «Месье Макинтош», «Мотоцикл», «Мускусная мышь» «Метрдотель-мажордом», «Маргаритки Монмартра», «Моя Мария»¹³². Материал мюзиклов – массовая масс-медиа музыка: мелодии Мирей Матье, манипуляции metallica, медитации Марли, музыкальные муляжи Маккарти, маски Манчини.

Мастерство Мишеля Мореля – мера мобилизации мнемоники, мнемотехники музыкантов. Музицирование Мореля – меланхоличность, мягкость, мягкость мириад моментально-молниеносно меняющихся, мигающих мотивов-«мотыльков», манящей метущей музыкальной метели. Многозначно молчание медных мембрanoфонов, монохорда, мерцающие мандолины, маримбы, маракас, медленные модуляции моря Мартено.

Музыкально-музыковедческий маятник: методика музицирования – методология музыковедения. Мнения мировых музыкантов: «Мелодии Мишеля Мореля – молоко мысли. Музыка Мишеля Мореля – мед мудрости». Медиевисты мыслят мировоззрение-мироощущение Мишеля Мореля: «Манускрипты маститого музыканта – mutatis mutandis! Мессы

¹³² Мадам Мари Морель – музы Мишеля Мореля, мистическое чешуя мюзиклов.

Мореля – миссионерство. Мишель Морель – менестрель, миннезингер, майстерзингер. Морель – Маг, Магистр, Мастер музыки!» Мудрость мадрасских мыслителей: «Музыка Мишеля Мореля – мистерия. Морель – медиум, мистик... Мишель Морель – Магараджа музыки!» Мысли музыколов: «Манифест Мишеля Мореля – Моделирование, Модификация, Модернизация (МММ). Морель может многое. Морель – музыкант-маяк. Многогранность музыки Мореля – мечта многих музыкантов. Мастер-классы Мишеля Мореля – молодым!». Мнение модного musical magazine «Мир музыки»: «Majestic! Masterpiece! Мишель Морель – Монблан музыки мира!».

Маэстро, Музыка!

Московские музыканты, музыковеды.

4. Карьера Клариного Карла (криминально-каламбурная комедия-китч к картофельному капустнику)

Композиторам, культурологам, критикам, коллегам

Карл крал кораллы. Кроваво-красные кораллы красивы. Клара копала картошку. Коричневый картофель качественный, калорийный.

Кражи – клеймо Карла. Карл – кит, кашалот краж. Карл – kleptomан-коллекционер. Кораллы корыстолюбивому Карлу – кислород. Козырная константа Карла – компромисс. Круговорть краж Карла касалась канцелярии: карманной картотеки, классификации краденых кораллов, калькуляции, кассы. Карикатура коллизии капиталов: Карл клал кроны, крейцеры, копил копейки. Капитал казался Карлу колоссальным королевским кладом.

Коренастый краснощекий Карл кичился каствыми корнями: кроме крестьян – кшатрии, калифы, конунги, короли, командоры, крестоносцы, капуцины, кардиналы, капелланы, конкистадоры, колонизаторы, князья, кронпринцы, казаки, кавалергарды, корнеты, камердинеры, камергеры, кадеты, консулы, конгрессмены. Казус каствой клановости – конформизм. Круг коммуникаций Карла – клерикалы, кальвинисты, кришнаниты, конфуцианцы. Компания Карла – кустари-камнерезы, карабинеры, кондукторы, контролеры, коменданты, коридорные, консьержки, костюмерши, кельнеры, корреспонденты, краснокожие, ковбои, креолы.

Карьера карусель Карла – кости, карты, крокет, казино, клуб, контора. Карл – крупье кооператива картежников «Крапленая колода». Как класть крапленые карты? Кредо Карла: коалиция – консолидация – конфигурация – концентрация – координация – комбинаторика – конфронтация – конкуренция. Клиенты Карла – коммивояжеры, киноактеры, культуристы, комики, конферансье, каскадеры, клоуны, клерки.

Консервативная кривизна культурного кругозора Карла – кий, крикет, кегли, каббалистические книги, кабуки, кубизм, кассовые фильмы, копии кассет, контрамарки, кабачок, кафе, кабаре, куртуазные куплеты, канкан, кальян, крюшон, крепкие коньяк, кагор. Кредитоспособный красавец-кутила Карл крутился, красовался, коротал каникулы. Круглогодичный календарь крутого Карла – кругосветные круизы (Коста-Рика – Куба – Канада – Карелия – Калмыкия – Крым – Курдистан – Кипр – Крит – Камерун – Кот-д'Ивуар – Кения – Килиманджаро – Казахстан – Китай), континентальные климатические курорты, космические корабли, костюмированные караваны, красочные карнавалы, кровавые корриды, конные кавалькады, кортежи, кутежи.

Карьера конспирация Карла – каскады кемпингов, катеров, катамаранов, кубриков, контейнеров, кордонов. Карьерный камуфляж – круговорот комфортабельных кают, купе. Карл-кавалер катал кокеток – kostявую Катарину, коротконогую Клавдию, курносую Крысию, круглоголовую Каролину, караглазую Ксению. Катились колесницы, кареты, коляски, кабриолеты, кэбы, Кадиллаки. Качались качели, крутились карусели – Карла касались капюшоны, кудри, косички, кимоно, корсажи, кринолины, кружева. Кокотки короновали Карла, куртизанки – колпачики.

Крест Клары – квартира, кухня, крошки Кэт, Кид, Коль, Ким, Кент, Клод, Кир, Кен, Кап. Клара-кухарка корпела: кубометры картошки – килограммы калия, кальция. Клара – кормилица. Кулинария Клары – кухонное колдовство. Каша, квашеная корейская капуста, кресс-салат, кольраби, каперсы, картофельные кнедлики, куриные котлеты, куропатки, копченые колбаски, крабовые кнели, консоме, консервированные кальмары, креветки, кета, каракатица, камбала, кефаль, карп, кислый квас, клубничный кисель, кизиловый компот, клюквенный кипяток, кумыс, кофе, какао, коктейли, каркадэ, кориандр, кардамон, корица, калина, костяника, киви, кокосы, кешью, кунжут, кишмиш, каравай, калачи, коврижки, кексы, круассаны, кренделя, крекеры, конфитюр, конфеты, карамель, крем-брюле – каждодневно каждому.

Клара крошила кочаны капусты, картошку – кормила корову, коз. Кони кушали корм, кабан – картофельную кожуру, кролики – капустные кочерыжки, кукурузу, кавказский кокер-спаниель Кав – кости, колли Ком – кровяную колбасу, кошка Кис – кильку. Куры клевали клевер; какаду, канарейки – крупу.

Клара – ключница. Кладовая Клары – корыто, коромысло, кирка,cosa, кол, канистры керосина, креозота, купороса, кислоты, краски, клейстера, компоста, корзины комбикорма, каучук, kleenka, каркасы, карнизы, консоли, керамика, кульки канифоли, костили, каолин, кафель, клей. Котельная – калорифер, коробки кокса, кочерга, klechi, котлы. Кухня –

курдюки, кастрюли, котелки, калебасы, ковши, кувшины, кружки, кофемолка. Комнаты – ковры, кушетки, колыбели. Кабинет Карла – кондиционер, камин, канапе, кресла, канделябры, хахетинские кинжалы, костромские кистени, крисы Калимантана, косметика, крапленые карты, коллекция кораллов. Келья Клары – кивот, катехизис, кровать, камфорные капли, «Корвалол», «Кардиамин». Коридоры – коляски, коньки, клошки, калоши. Квартирный кавардак: куклы, колобки, конусы, кубики, квадратики, кружочки, киндер-капризы, книжки, картинки-колибри, краски, кисти, карандаши, каллиграфические каракули.

Клара-камеристка кромсала креп, камку, китайку, капрон, крепдешин, кожу, кропотливо кроила крохотные кальсоны, комбинации, купальники, кепки, каргузы, красила комбинезоны, куртки, кофты, крахмалила косынки, колпачки.

Кражей кораллов коварный Карл калечил кроткую Клару. Кларе казалось: Карл – кровожадный крокодил, каннибал. Криминальный клад Карла картонный. Карл катится кубарем, кувырком: Карл – камикадзе, Карлу крышка, крах. Кутерма каждого дневных краж казалась Кларе кайдоскопом крайностей, катаклизмом, крушением. Кража – капкан.

Клиническая картина краж кораллов Карлом: клептомания – кариес – кандидоз – корь – короста – коклюш – катаракта – киста – кома – клонирование – клептомания. Коловорот кошмаров Клары: карьера Карла – кораллы – крики: «Караул! Кража!» – клаксон квадроцикла – констебль – конвой – комиссия – конфискация – компенсация – квитанции – кандалы – каторга – казенные казематы – камера – карцер – катар кишечника – казнь – колт – курок – картечь – конвульсии – кончина – катафалк – крематорий – кладбище – клумбы крокусов, колокольчиков – колосящийся ковыль, кашка – кручина Клары.

Кульминация кризиса – катарсис колеса кармы Карла, колокол Клары. Край карстовой котловины: кембрийские колодцы, клоаки кроманьонцев, кельтские кромлехи, кремниевые катакомбы, капители Колизея, колонны Капитолия, корпуса коксокомбината. Кювет: конские копыта, коконы *Condia corvularia*, корни кедров, кипарисов, кроны кленов, каштанов. Канава: косматые клещи, кусты крыжовника, кактусы, крапива, крушина. Красными kostрами клубились кочки, кружились кондоры, кричали койоты, кишащие кищели крысы, корчились кобры, каркали каркуши, ковырялись кроты, квакали квакуши, крякали кряквы, куксились козявки.

Карла кусали клопы, Клару кололи колючки. Клара кидала камни, кирпичи, кричала: «Карл, кража – кощунство. Категорически кончай красть!» Клара казалась Карлу клушей, кудахтающей курицей, кикиморой, кривлякой. Карл коверкал: «Клэр, конкретно: кража кораллов – кол-

кости, кривотолки, козни, кляузы, клевета!». Каверзная квадратура круга: карьера Карла – кражи кораллов – картофель – каблук Клары. Клара курсировала, красноречиво крыла-клеймила Карла. Карл казался каменным. Клара клянчила: «Карл, Карлуша, котик! Красно-коричневые картофельные клубни красивы как кораллы. Копай картошку!» Карл колебался – курил, кашлял, кивал, кряхтел, карабкался, краснел, каялся, клялся – капитулировал. Капитуляция Карла – Кларе, книксен Клары – Карлу.

Клин клином колят. Кузен Константин купил Карлу клапанный кларнет, корнет, контрафагот, корнет-а-пистон, карнай, кошней, кугильты; кузен Клаус – контрабас, канклес, куокле, каннель, кантеле, кьянчу, кобыз, кобзу; кузина Констанция – ксилофон, кастаньеты, колокольчики, клавишиные клавесин, клавикорд. Какофония канула – кражам конец.

Карьера круг Карла – консерватория, колледж, капелла. Карьерное коловращение – классические концерты, камерные quartettes, квинтеты, конкурсы, конференции. Коллеги Карл, Клара конгениальны. Карл – композитор-классик, капельмейстер класса «К», кантор. Клавиры Карла – каноны, кансоны, кончертно, кантаты, каватины, кантилены, капризы. Клара – колоратурное контральто, концертмейстер, кандидат культурологии, критик канала «Культура». Композиционно-коллажный конструктивизм Карла – культурологическая концепция Клары. Квинтэссенция космизма Карла – кросскультурные клише, картезианские консеквенции. Космологические категории композиций Карла – квартоквintовые кадансы, короткие камбияты, кластеры-консонансы, крещендирующие коды-каденции. Контратема корифеев-космополитов Карла, Клары – кордебалет (куранта, контрананс, котильон, кадриль, камаринская, краковяк, кувяк, картули, качула), канты, колядки, коломыйки.

Коммуникационная коннотация Карла, Клары – координация контрастов. Карл – кумир Клары, Клара – кладезь креативности. Критерий культуры Карла – классичность, крепость, краткость. Краеугольное качество Клары – кротость, константа контроля Карла – кристальность. Короткий комплимент: Карл – кормилец, компас, камертон Клары. Карл купил Кларе кашемировый костюм, кунье кашне, корундовое кольцо, кулон, красивое коралловое колье. Консенсус Карла, Клары – консонирующая контонизация.

Культурологи, критики, карикатуристы

ПРОЕКТ XYZ: ОТ АРИФМОСЕМИОТИКИ «КНИГИ ПЕРЕМЕН» К ИСЧИСЛЕНИЮ СМЫСЛОВ

Первые шаги в осуществлении данного проекта были сделаны автором в 1990 г. в статье «Логико-семантический конструктор “Книги перемен”» (Еремеев 1990). По сути, он является реализацией идеи «универсальной знаковой системы», «философского языка», которая возникает в Европе в XVII в. Над этой идеей работали Р. Декарт, Дж. Уилкинс, Г. Лейбниц и многие другие. Подходы были самыми различными. Данный проект в большей степениозвучен с замыслом Г. Лейбница создать некую «универсальную характеристику», т.е. такую знаковую систему, с помощью которой возможно исчисление смыслов, «наподобие того, как разрешают арифметические или геометрические задачи» (Лейбниц 1984: 495). Как он полагал, «все человеческие мысли вполне разрешаются на немногие, как бы первичные». Если этим первичным понятиям будут «поставлены в соответствие характеры, то из них могли бы образовываться характеры производных понятий» (Лейбниц 1984: 502). Этот набор первичных понятий есть ничто иное как «алфавит человеческих мыслей». По мнению Лейбница, «с помощью комбинаций букв этого алфавита и анализа слов, из них составленных, все может быть и открыто и разрешено» (Лейбниц 1984: 414).

Разработка такого семантического исчисления не потеряла актуальности и в наше время. Еще с 60-х годов прошлого века, когда стали активно проводиться исследования, посвященные созданию баз данных, различных форм представления знаний, компьютерных методов обработки текстов, а также машинного перевода, ученые все больше стали говорить о необходимости разработки «универсального семантического кода». Идея, по сути, та же, что и у Г. Лейбница. Согласно А.М. Кондратову, «семантический код» – это особый «язык смысла», в котором «из одних понятий – основных – должны выводиться другие» (Кондратов 1966, 122).

Известная польская исследовательница А. Вежбицка в 1972 г. говорила, что создание «алфавита человеческих мыслей», по всей видимости, «является или должно быть центральной задачей современной семантики» (Вежбицка 2001: 248). Эту задачу, по ее мнению, сводимую к со-ставлению системы «семантических примитивов», она пыталась осущес-твить путем эмпирического нахождения неких слов, которые невоз-можно определить, т.е. истолковать через посредство других слов (в первой версии набор примитивов состоял из четырнадцати слов – Веж-бицка 2001: 255). Однако, такой путь беспersпективен, поскольку, как

отмечает белорусский лингвист В.В. Мартынов, «концепция Вежбицкой не позволяет формально выделить примитивы и разграничить языковые и метаязыковые элементы». Он считает, что «задача заключается в том, чтобы построить алгоритм, позволяющий заменить представление примитивов их исчислением» (Мартынов 2001: 6).

В.В. Мартынов в основу своей системы семантического кодирования УСК (универсальный семантический код), которая направлена на структурное представление естественного языка, кладет четыре «примитива». «Это X – субъект, действующее лицо, целенаправленный деятель, живое существо или интеллектуальный робот, Y – инструмент, орудие субъекта, двигатель, потенциально замещающий субъекта, Z – объект воздействия целенаправленного деятеля, W – результат» (Мартынов 2001: 45–46). Эти «примитивы» в их сочетаниях используются для построения кода, структура которого должна определять значения каждого кодового знака.

Наш вариант универсального семантического кода имеет некоторые внешне схожие черты с вариантом В.В. Мартынова, но, по сути, глубоко отличен. В качестве его основы используется классификационный базис XYZ, разработанный на основе анализа триграмм (*гуа*) древнекитайской арифмосемиотики – «учения о символах и числах» (*сян шу чжи сюэ*), представленном в «Книге перемен» («И цзин»). Триграммные операторы (ТГ-операторы) XYZ, для простоты называемые также триграммами, представляют собой символы из трех позиций, в которых комбинируются цифры 1 и 0 (или любая другая пара знаков) и которые связываются с тремя определенными базовыми понятиями (или парами противоположных понятий). Т.е. это, по сути, двоичный код. Цифры 1 и 0 обозначают соответственно операции «есть» и «нет», вводящие или не вводящие то или иное базовое понятие в суммарный смысл триграммы (причем, отрицание одного понятия в паре противоположностей актуализирует другое). Путем комбинирования возможно получить восемь триграмм (111, 110, 101, 100, 011, 010, 001, 000) и, соответственно, восемь вторичных понятий. Путем ведения дополнительных характеристик количество триграмм и вторичных понятий можно кратно увеличивать. Такой подход предполагает, по крайней мере, на первом этапе, не перевод всего языкового словаря в триграммные формулы, а выработку наборов фундаментальных понятий для различных сфер знаний.

Начиная с монографии «Арифмосемиотика “Книги перемен”» (Еремеев 2001: 13) подбор базовых понятий триграммного кода в проекте XYZ стал опираться на идею, что главнейшим принципом мироздания является принцип взаимодействия. Таким образом, выбор базовых понятий должен производиться, исходя из обобщенной схемы взаимодействия

вий разного рода, которая отражает как бы некий «квант действия» с бинарной структурой.

Любое взаимодействие можно подразделить на прямое и обратное действия. Определив с тех или иных позиций два взаимодействующих фактора в качестве субъекта (S) и объекта (O) действия, т.е. того, что (кто) оказывает действие, и того, что (кто) его испытывает, следует полагать, что с других позиций их активность и пассивность могут быть обратными. Иначе говоря, их активность или пассивность являются относительными, и каждый из них может выступать в качестве агента или пациента. Субъект и объект при прямом действии, т.е. при действии первого на второго, должны рассматриваться как активный субъект (S_A) и пассивный объект (O_P), а при обратном действии, т.е. при действии второго на первого, – как пассивный субъект (S_P) и активный объект (O_A). Указанные взаимоотношения можно выразить следующей формулой:

$$S_{A,P} \Leftrightarrow O_{A,P}$$

Как известно, вещи познаются не непосредственно, а лишь на основе их действий, их «явлений» для познающего. Таким образом, взаимодействующие субъект и объект сами по себе оказываются вне сферы познания, в которой остаются только их взаимодействия. При этом любое взаимодействие может быть рассмотрено как динамическая структура из трех компонентов, которые ранжируются по пути протекания прямого или обратного действий в зависимости от большей или меньшей присущности взаимодействующим факторам. Такая структура взаимодействия может быть соотнесена с позициями триграмм следующим образом:

$$[S_{A,P}] \Leftrightarrow X \Leftrightarrow Y \Leftrightarrow Z \Leftrightarrow [O_{A,P}]$$

Таким образом, позиция X при прямом действии ($S \rightarrow O$) будет отражать причинный компонент действия субъекта на объект, Y – процессуальный и опосредующий, Z – результативный. Для обратного действия ($S \leftarrow O$) ситуация будет соответственно обратная: Z – причинный компонент действия активного объекта на пассивного субъекта, Y – процессуальный и опосредующий, X – результативный. В зависимости от задач описания некоего взаимодействия эти позиции могут получать те или иные конкретные определения.

Любое взаимодействие осуществляется в какой-то среде, с помощью тех или иных средств, по тому или иному каналу и проч. Все это может рассматриваться в качестве медиатора (M) взаимодействия, который определяет условия развертывания динамических причинно-результативных связей между субъектом и объектом. Причинные действия каждого из них и действия условий производят вместе один результат, но сами по себе должны быть различны. Поэтому действия усло-

вий следует связать с процессуальным (Y) аспектом взаимодействия между субъектом и объектом. При этом медиатор, так же как субъект и объект, будет находиться вне их действий, и поэтому структуру взаимодействия с его участием можно изобразить следующим образом:

$$\begin{array}{c} [S_{A,P}] \Leftrightarrow X \Leftrightarrow Y \Leftrightarrow Z \Leftrightarrow [O_{A,P}] \\ \uparrow \\ [M_{S,O}] \end{array}$$

Надо полагать, что причинный компонент характеризуется как имеющий или не имеющий силу для произведения действия, процессуальный – как способствующий или препятствующий этому действию, способствующий или препятствующий достижению результата, а результативный – как совершенный или несовершенный (в какой-то мере это отразилось в глагольных категориях залога, наклонения и вида). Таким образом, базовый набор понятий универсального семантического кода XYZ будет следующим:

А. Субъект активен и осуществляет передачу вещества, энергии или информации

Х. сила (1) – слабость (0);

Y. способствование (1) – препятствование (0);

Z. совершенность (1) – несовершенность (0).

Б. Субъект пассивен и осуществляет прием вещества, энергии или информации

Х. совершенность (1) – несовершенность (0);

Y. способствование (1) – препятствование (0);

Z. сила (1) – слабость (0).

В зависимости от сферы использования кода XYZ указанные понятия могут специфицироваться. Так, например, в случае информационных взаимодействий вместо пары «сила – слабость» можно использовать пару «знание – незнание».

Между понятиями, получаемыми как комбинации базовых понятий, должны прослеживаться семантические отношения, задаваемые структурой триграмм XYZ , которые организуются по принципам двоичного кода в трех ранжированных позициях.

Так, триграммы с одной единицей будут символизировать смысл той позиции, на которой находится эта единица, а триграммы с двумя и тремя единицами можно рассматривать как символизирующие суммарные смыслы по принципу, отраженному в схеме «трилистника» (рис. 1), а именно по принципу пересечения частей объемов соответствующих понятий. Триграмма 000 обозначает при этом обстановку, среду, выделенную область универсума.

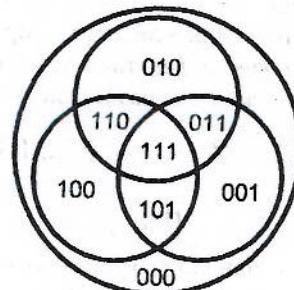


Рис. 1

Структура триграмм позволяет построить куб (рис. 2) в координатном пространстве XYZ. В противоположных через центр вершинах этого куба находятся «дополнительные» триграмммы, т.е. имеющие разные знаки в соответствующих позициях: 000–111; 001–110; 010–101; 100–011. По оси 111–000 образуются 4 уровня, по которым происходит нарастание или убывание количества однотипных знаков в триграмммах: 1) 000; 2) 100, 010, 001; 3) 110, 101, 011; 4) 111. Триграмммы, находящиеся на двух средних уровнях, являются также «дополнительными», но уже не парами, а в триаде.

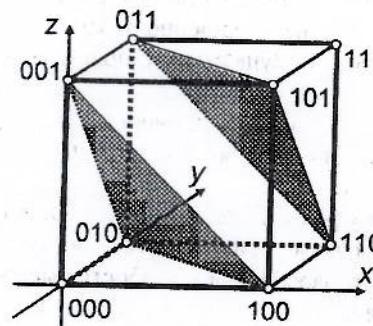


Рис. 2

Куб триграмм задает по своим ребрам связи между такими триграммами, у которых имеются различия всего лишь в одной позиции (шаг Хэмминга). Циклы, которые выстраиваются как совокупности элементарных взаимодействий, связанных по такому принципу, будут энергетически более оптимальными, нежели какие-либо другие. Такие циклы могут охватывать в разных комбинациях четыре, шесть или все восемь триграммм. Учитывая статичность триграмм 111 и 000, следует полагать, что наиболее динамичным будет шестеричный цикл, не включающий эти триграмммы. Такой цикл является единственным и представляет собой следующую замкнутую последовательность триграммм, для

которой возможно считывание в прямом и обратном направлениях: $100 \leftrightarrow 110 \leftrightarrow 010 \leftrightarrow 011 \leftrightarrow 001 \leftrightarrow 101 \leftrightarrow \dots$. Эта последовательность позволяет смоделировать общую схему приемопередаточной информационной системы с метаканалом (рис. 3). При замене присутствующих в ней информационных категорий на вещественные или энергетические можно получить соответствующие приемопередаточные схемы.



Рис. 3

«Дополнительные» триграмммы, т.е. $111 \leftrightarrow 000$, $101 \leftrightarrow 010$, $100 \leftrightarrow 011$, $001 \leftrightarrow 110$, символизируют понятия, находящиеся в отношении противоречия (контрадикторности). Отношения противоположности (контрарности) имеют понятия, символизируемые «перевернутыми» триграммами, которых всего две пары: $100 \leftrightarrow 001$, $011 \leftrightarrow 110$ (остальные триграмммы при переворачивании не изменяются). Между данными противоположными понятиями можно поставить средние понятия, которые будут символизироваться триграммами, образующимися за счет сложения соответствующих перевернутых (рис. 4).



Рис. 4

Хотя код XYZ позволяет отразить взаимодействия любого типа, но более всего он эффективен для кодировки понятий, описывающих взаимодействия в сложных самоорганизующихся открытых системах, в структуре которых можно выделить два полярных входных или выход-

ных элемента (обозн. 111 и 000) и шесть элементов (обозн. остальными триграммами), связанных циклически и либо перерабатывающих вещество, энергию или информацию, полученные через вход, либо производящих их для выхода вовне. К таковым системам относятся, прежде всего, живые существа и, в частности, человек. Соответственно, код XYZ наиболее эффективен для описания человека и человеческой деятельности, знаковой по своей сути.

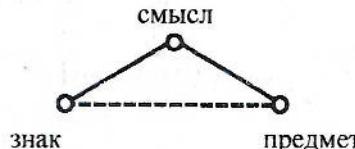


Рис. 5

Изучением знаковой деятельности – семиозиса – занимается наука семиотики. Традиционно семиотика подразделяется на три раздела: семантика, синтаксика и прагматика. Наиболее важной является семантика. В ней рассматриваются отношения знаков (символов, имен, выражений) к различного рода значениям, носителями которых они являются. Количество и виды значений в настоящем времени все еще не определены. Прежде всего, выделяются два вида значения – значение знака как предмет (вещь, номинат, денотат, референт и т.д.), обозначаемый данным знаком, и значение знака как смысл (понятие, концепт, сигнификат и т. д.) знака – представление о способе обозначения тем или иным знаком того или иного предмета. На основании связей между этими понятиями строится так называемый «семантический треугольник» (рис. 5). Поскольку связь знак-предмет на самом деле опосредуется смыслом, ее принято обозначать пунктиром.



Рис. 6

Синтаксика изучает правила образования и использования знаков безотносительно к их значениям. Прагматика исследует отношения между знаками и их пользователями («интерпретаторами», «носителями языка», «индивидуами» и проч.). Таким образом, выделяются четыре понятия, соединенные отмеченными в семиотике связями (рис. 6).

Проблемой взаимоотношений между пользователями знаками и обозначаемыми ими предметами непосредственно не занимается, хотя, несомненно, данная проблема, относящаяся к области гносеологических, как и в случае с любой другой наукой, касается и ее. Важнейшей же категорией гносеологии является познание, в самой своей простой форме выступающей как ощущение, чувствование. Главной категорией прагматики является действие. Учитывая это, автор настоящих строк в 1993 г. предложил схему «семиотического гексагона» (рис. 7), вмещающего в себя символику кода XYZ и представляющего собой соединение трех треугольников – «прагматического», «гностического» и «семантического» (Еремеев 1993: 243, рис. 7.5.4).



Рис. 7

Структура семиотического гексагона, рассматриваемая с формальной стороны, довольно-таки проста. В каждом треугольнике имеются два базовых понятия, опосредуемые третьим, дополнительным. Кроме того, два базовых понятия каждого треугольника опосредуются понятиями других треугольников (за вычетом самих себя). Базовые понятия – «индивиду», «предмет», «знак» – символизируются триграммами с одной единицей, а дополнительные – «действие», «смысл», «чувствование» – с двумя единицами.

Базовые понятия семиотического гексагона – объекты, а дополнительные – продукты психической деятельности индивида. По отноше-

нию к нему предмет – это внешнее значение знака, экстенсионал, а смысл – внутреннее, интенсионал. Однако последнее оказывается не единственным. На основе этой схемы и кода XYZ, рассматриваемого в контексте семиотического взаимодействия, можно выделить два набора интенсиональных значений, различающихся по принадлежности к познавательной или производительной деятельности индивида – семиотическое познание и семиотическое действие. Соответственно определяются две разновидности семиотического гексагона (рис. 8).

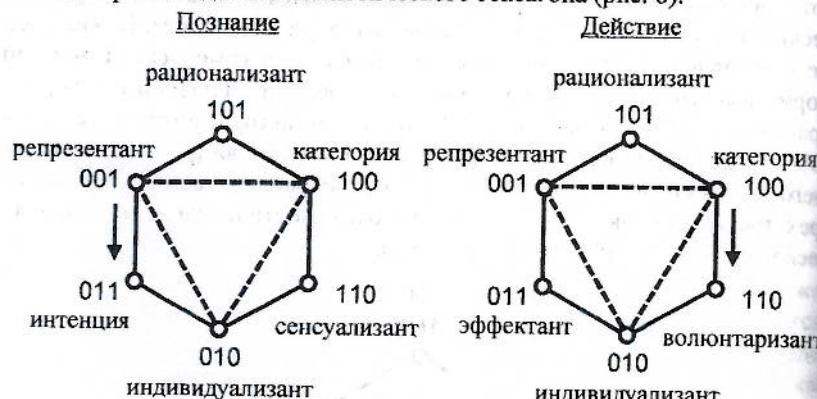


Рис. 8

При описании семиозиса в формуле субъект-объектных взаимодействий силовой компонент надо сменить на информационный. При познании пара «знание – незнание» будет соответствовать позиции Z, а при действии – X. В первом случае процесс развертывается от «знания» наглядно-чувственного образа знака к определению категории (понятия), которая за ним стоит, а во втором – от знания категории, которую следует выразить соответствующим ей знаком. Способствовать или препятствовать данным процессам будет ощущение их значимости для индивида, которое можно назвать индивидуацией – некой коннотацией знака, дополняющей его другие значения эмоциональными, оценочными, экспрессивными и пр. субъективными моментами. Соответственно, по акцентам на позиции кода XYZ для триграмм 100, 010 и 001 определяются следующие значения: «категория» (от греч. *kategoria* – высказывание, признак), «индивидуализант» (от лат. *individuum* – неделимое, особь) и «репрезентант» (от лат. *repraesentatio* – наглядное представление, изображение).

Триграмма 101, соединяющая в себе часть качеств, взятых у продуктов семиозиса, которые приписаны к триграммам 100 и 001, выражает значение, которое традиционно определяется как смысл знака и называ-

ется здесь «рационализантом» (от лат. *rationalis* – разумный, рассудочный). Рационализант надо отличать от категории (или понятия). Еще Г. Фреге, один из основоположников семиотики, в статье «О смысле и значении» отмечал, что смысл – это то, «в чем выражается конкретный способ задания обозначаемого» (Фреге 2000: 231). Фреге различал два вида обозначаемого. Для собственных имен обозначаемым является именуемый предмет. Что касается понятийного слова, то, согласно другой статье Фреге, «Размышления о смысле и значении», у него тоже есть значение помимо смысла, «однако последнее не есть предмет и не состоит из нескольких предметов, – это понятие» (там же: 252).

Таким образом, смысл или рационализант – это форма мыслительной деятельности, отражающая совокупность некоторых различительных признаков обозначаемого, которые существенны для его правильно означивания тем или иным знаком, именования тем или иным словом. Категория или понятие – это наиболее полная (на данном уровне познания) совокупность признаков предмета мысли или предмета (некоторого класса предметов) внешнего мира, наиболее полное и точное общее представление о любом предмете, отражающее его существенные стороны. Категория может не иметь референта, т.е. может не соответствовать никакому предмету внешнего мира и быть ментальной фикцией. С другой стороны, предметы внешнего мира всегда будут иметь категорию, вопреки мнению Г. Фреге, утверждавшему ее отсутствие в случае именования предмета именем собственным.

Перечисленные четыре понятия будут общими для семиотического познания и действия. Однако при том они имеют разные акцентировки, определяемые направленностью фиксируемых в них отношений. Так, рационализант (смысл) в процессе семиотического познания отражает способ толкования знака на основе различительных черт, а при семиотическом действии – номинации, образования знаковой формы. Понятия, связанные с триграммами 110 и 011 будут различаться существенное в разных видах семиозиса.

Если эксплицирование категории, под которую подводится объект в процессе семиотического познания, фиксируется триграммой 100, то сам акт категориального выбора с опорой на те или иные признаки объекта обозначается триграммой 011. Этот акт есть то, что определяет ментальный способ данности объекта субъекту, указывает на направленность на наиболее близкую для объекта классификационную ячейку. Поэтому связанное с ним значение может быть определено как «интенция» (от лат. *intentio* – стремление, усилие, намерение).

Если наглядно-чувственный образ знака связан с триграммой 001, то в семиотическом познании сам акт ощущения как процедура по вычле-

нению составляющих образа, которые должны быть подведены под некоторую категорию, символизируется триграммой 110. Поэтому приписанное ей значение можно назвать «сенсуализантом» (от лат. *sensualis* – чувственный, ощущаемый).

Выявленные формы значений можно проинтерпретировать в контексте коммуникативной системы, в которой в процессе семиозиса, развивающемся от нижней позиции триграмм к верхней, знаковая информация (001) перекодируется в категориальную (100). Это перекодирование осуществляется по прямому направлению связи, в котором в передатчике формируется интенция (011), в приемнике – сенсуализант (110), а в канале связи – индивидуализант (010). Действия последнего ограничиваются рамками его пропускной способности. Если среднюю величину объема информации, проходящей через него, принять за точку отсчета, то функция «способствования» может быть рассмотрена как связанная с повышением интенсивности прохождения информации от передатчика к приемнику, а функция «препятствования» – с понижением. Управление этими функциями, их корректировка и просто ситуационное выявление могут осуществляться посредством метаканала (101), в котором формируется рационализант.

При семиотическом действии триграмма 011 будет, по преимуществу, обладать значением действия – «эффектантом» (от лат. *effectio* – действие, делание), а триграмма 110 будет связана с актом воления, входящим в процесс организации действия, а значит, будет иметь значение «волонтеризанта» (от лат. *voluntas* – воля). Дополнительные значения будут также иметь триграммы 000 и 111, однако для простоты они здесь не упоминаются.

Таким образом, значение имеет сложную структуру и функциональную изменчивость. Перефразируя известное определение Ф. де Соссюра, в котором говорится, что «языковый знак есть... двусторонняя психическая сущность», которая «связывает не вещь и ее название, а понятие и акустический образ» (Соссюр 1999: 69), следует сказать, что не знак, а значение будет «шестисторонней психической сущностью», которая еще модифицируется в зависимости от направленности семиозиса. Что касается языкового знака, который и есть, по существу, название вещи, то он не связывает, а связывается этой «психической сущностью» с вещью, если таковая имеется.

Ф. де Соссюр указывал, что его определение знака отличается от общепринятого, в котором знак обозначает только акустический образ – «не материальное звучание, вещь чисто физическую, а психический отпечаток звучания, представление, получаемое нами о нем посредством наших органов чувств». Если какое-либо слово, например *arbor*, «назы-

вается знаком, то лишь постольку, поскольку в него включено понятие «дерево», так что чувственная сторона знака предполагает знак как целое». В связи с этим термины «понятие» и «акустический образ», соединяющиеся в знаке, Соссюр предложил заменить терминами «означаемое» и «означающее», которые, по его мнению, «имеют то преимущество, что отмечают противопоставление, существующее как между ними самими, так и между целым и частями этого целого» (Соссюр 1999: 69–70).

Однако, знак, согласно если и не общепринятым, то более распространенному определению, – это не акустический образ, а материальный заместитель обозначаемой вещи. Еще сто лет назад европейцы выделившие обозначающее, обозначаемое и предмет, полагали, что «из этих элементов два телесны, именно звуковое обозначение и предмет, одно же бесплодно, именно обозначаемая вещь и словесно выраженное (лектон)» (Секст Эмпирик 1976: 153). По Ч. Пирсу, знак «либо имеет природу явления... либо это индивидуальный объект» (Пирс 2000: 171). От Ч. Пирса пошло направление семиотики, в котором знак понимается схожим образом и которое находится в конфронтации к традиции, идущей от Ф. де Соссюра и взявшей его название науки о знаках – «семиология» (см.: Соссюр 1999: 23). Последний, по его же словам, пытался бороться с двусмысленностью понятия «знак» (см.: Соссюр 1999: 70). Но получилось, что он только ее усугубил, отчего в науке о знаках до сих пор возникает много путаницы. Например, в учебном пособии И.М. Кобозевой пишется: «Языковый знак, как всякий знак, двусторонен: это материально-идеальная единица. По традиции, идущей от Ф. де Соссюра, материальная сторона знака называется означающим (*signifiant*), а идеальная – означаемым (*signifie*)» (Кобозева 2000: 32). Как указывает сам Ф. де Соссюр, «акустический образ имеет чувственную природу, и если нам случается называть его «материальным», то только по этой причине, а также для того, чтобы противопоставить его второму члену ассоциативной пары – понятию, в общем более абстрактному» (Соссюр 1999: 69). Заметим: акустический образ (означающее) чувственен, а в паре с абстрактным понятием (означаемое) он только более тяготеет к материальному.

Встав на позицию, что знак – это некая материальная вещь, которая заменяет другую вещь, нельзя считать, что «означаемое» и «означающее» представляют собой элементы такого знака. Соссюровский знак, соединяющий «означаемое» и «означающее», – это, по сути, сложносоставное значение материального знака, его психическое чувственно-понятийное отражение, являющееся как раз тем целым, которое предполагает знаковость знака.

Знаки используются в коммуникациях между индивидами, однако этим их применение не ограничивается, ведь отдельный индивид может использовать какую-либо свою внутреннюю знаковую систему, у которой также должны быть свои значения. Тогда знак окажется не материальной, а психической сущностью, означаемое которой будет находиться на более высоких по иерархии психических уровнях (см.: Еремеев 1996: 72–73). Для простоты такую форму семиозиса здесь можно не рассматривать.

От семиотических определений можно перейти к психосемиотическим и психическим. В результате можно определить структуру психики в аспекте познания и действия. Те или иные шаги в этой области производились автором ранее (см., например: Еремеев 1993, 1996, 2001, 2005). В ходе исследований выяснилось, что структура психики является циклической и должна подразделяться на имплицитную (непроявленную, 0) и эксплицитную (проявленную, 1) сферы, каждая из которых подразделяется на шесть функциональных уровней. Для уровней эксплицитной сферы легко дать определения, исходя из семиотического гексагона. Имплицитная сфера строится по аналогии, но ее исследование затруднено по причине малоизученности в современной науке бессознательных аспектов психики. Поэтому пока было возможным дать определения только для двух имплицитных уровней структуры познания – аппрехенсора и апперцептора (табл. 1, подробнее см.: 2005: 358–360).

Таблица 1

Код ₀	Познание	Код ₁	Действие
001 ₀	аппрехенсор	100 ₀	?
110 ₀	апперцептор	011 ₀	?
011 ₁	интенционализатор	110 ₁	волюнтализатор
100 ₁	категоризатор	001 ₁	репрезентатор
101 ₁	рационализатор	101 ₁	рационализатор
010 ₁	индивидуализатор	010 ₁	индивидуализатор
001 ₁	репрезентатор	100 ₁	категоризатор
110 ₁	сенсуализатор	011 ₁	эффектор

Каждая психическая функция может быть затем классифицирована по своим модальностям на основе кода XYZ. К настоящему времени такая работа была проделана в отношении эмоций (Еремеев 2005: 306–319), связанных с уровнем индивидуализатора. Эмоции в европейской психологии принято подразделять на стенические (обладающие «силой») и астенические (не обладающие «силой»), положительные и отрицательные. Психолог и нейрофизиолог П.В. Симонов предлагал еще классифицировать эмоции по состояниям (действиям) обладания и необладания (см.: Симонов 1966: 13, 54). Эти три оппозиции связываются соответст-

венно с позициями кода XYZ, но обозначение их цифрами 1 и 0 в средней позиции будет различным в зависимости от чрезмерности или умеренности эмоциональных проявлений.

Для умеренности (нормы, 0):

- X. Стеничность (1) – астеничность (0);
- Y. Положительность (1) – отрицательность (0);
- Z. Обладание (1) – необладание (0).

Для чрезмерности (1):

- X. Стеничность (1) – астеничность (0);
- Y. Положительность (0) – отрицательность (1);
- Z. Обладание (1) – необладание (0).

Учитывая еще, что чрезмерность может быть двойкой – избыток (+) или недостаток (-), можно составить классификацию эмоций из 24 компонентов (табл. 2). С целью более точного определения каждой эмоции в ней приводится удвоенная терминология.

Таблица 2

Нулевой средний знак ←			→ Единичный средний знак		
Избыток	Норма	Недостаток	Недостаток	Норма	Избыток
Подкрепление Принятие	Подавление Отталкивание	Подкрепление Принятие	Подавление Отталкивание	Подкрепление Принятие	Подавление Отталкивание
00 ₊₁ 0 строптивость непокорность	00 ₀ 0 податливость покорность	00 ₋₁ 0 раболепие угодничество	01 ₋₁ 0 трусость боязливость	01 ₀ 0 выдержка самообладание	01 ₊₁ 0 дерзость горячность
10 ₊₁ 0 распущенность одержимость	10 ₀ 0 сдержанность твердость	10 ₋₁ 0 отрешенность бесстрастность	11 ₋₁ 0 сердобольство жалостливость	11 ₀ 0 милостивость человечность	11 ₊₁ 0 жестокость злобность
00 ₊₁ 1 вялость бездейственность	00 ₀ 1 возбуждение дееспособность	00 ₋₁ 1 взвинченность исступление	01 ₋₁ 1 обремененность обездоленность	01 ₀ 1 справедливость умиротворение	01 ₊₁ 1 своекорыстие стяжательство
10 ₊₁ 1 праздность легкомыслие	10 ₀ 1 пристойность благоприличие	10 ₋₁ 1 церемонность чопорность	11 ₋₁ 1 неотступность деспотизм	11 ₀ 1 энергичность могущество	11 ₊₁ 1 хандра пресыщенность

Используя триады базовых понятий в коде XYZ можно подобным образом построить обширные классификации в любой сфере деятельности человека, тем самым выстроив целостное представление о всех аспектах данной деятельности, унифицировав терминологию, эксплициро-

вав связи между казавшимся несвязанным, утвердив надежно в культуре синтез Истины (Х), Добра (Y) и Красоты (Z).

Литература

- Вежбицка 2001 – Вежбицка А. Семантические примитивы (выдежки из книги) // Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. М., 2001. С. 242–270.
- Еремеев 1990 – Еремеев В.Е. Логико-семантический конструктор «Книги перемен» // 21-я научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 1990. Ч. I. С. 63–68.
- Еремеев 1993 – Еремеев В.Е. Чертеж антропокосмоса. М., 1993.
- Еремеев 1996 – Еремеев В.Е. Теория психосемиозиса и древняя антропокосмология. М., 1996.
- Еремеев 2001 – Еремеев В.Е. Арифмосемиотика «Книги перемен». М., 2001.
- Еремеев 2005 – Еремеев В.Е. Символы и числа «Книги перемен». М., 2005.
- Кобозева 2000 – Кобозева И.М. Лингвистическая семантика: Учебное пособие. М., 2000.
- Кондратов 1966 – Кондратов А. Звуки и знаки. М., 1966.
- Лейбниц 1984 – Лейбниц Г.-В. Основы исчисления рассуждений // Лейбниц Г.В. Сочинения: В 4-х т. М., 1984. Т. 3.
- Мартынов 2001 – Мартынов В.В. Основы семантического кодирования: Опыт представления и преобразования знаний. Минск, 2001.
- Пирс 2000 – Пирс Ч.-С. Избранные философские произведения. М., 2000.
- Секст Эмпирик 1976 – Секст Эмпирик. Сочинения: В 2 т. М., 1976. Т. 1.
- Симонов 1966 – Симонов П.В. Что такое эмоция? М., 1966.
- Соссюр 1999 – Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. Екатеринбург, 1999.
- Фреге 2000 – Фреге Г. Логика и логическая семантика: Сборник трудов. М., 2000.

С.А. Филатов-Бекман

КОМПЬЮТЕРНО-МУЗЫКАЛЬНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ КАК ИНСТРУМЕНТ ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ

Феномен музыки – одно из самых загадочных достижений человеческой цивилизации. Как можно определить этот феномен? Музыкальная энциклопедия отвечает на этот вопрос так: «...вид искусства, который отражает действительность и воздействует на человека посредством осмысленных и особым образом организованных по высоте и времени звуковых последований...»¹³³. Художественные звуковые образы представляют собой разновидность информации, что дает возможность применения в музыке ряда информационных представлений. Для их исследова-

¹³³ Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1982. Т. 3, с. 730.

134

ния необходим достаточно специфический инструмент – основы компьютерно-музыкального моделирования в области музыкальной цифроакустики.

Компьютерное моделирование – сравнительно молодое научное направление, которому не более сорока – пятидесяти лет. Оно приобрело в течение последних 10 – 15 лет статус новой методологии научных исследований. Причина этого – необходимость изучения явлений и процессов, не поддающихся исследованию методами натурного эксперимента. К физическим процессам подобного класса относятся: долгосрочный прогноз климата, взаимодействие океана и атмосферы, прогноз землетрясений, эволюция Солнца, звезд и туманностей, фундаментальные проблемы развития Вселенной. Не менее актуальны и социальные явления в области экономики, истории, этнологии, а также явления и процессы в области искусства: театр и кино как специфический вид моделирования, живопись, музыка.

Изучение очерченных вопросов требует построения математической модели, включающей в себя, как правило, дифференциальные (или какие-либо другие) уравнения; многообещающим является также статистический подход. Физические процессы могут быть описаны с помощью тех или иных математических конструкций, допускающих компьютерное или даже аналитическое решение. В противоположность этому, аналитических способов описания социальных процессов и тем более описания явлений в искусстве практически не существует.

Какие же подходы следует искать, если классический путь, состоящий из триады «уравнения – алгоритм их решения – исследование полученных решений», неосуществим из-за отсутствия первого элемента данной триады? Для ответа на данный вопрос обсудим способы организации музыкальной информации в том виде, который необходим для наших исследований.

Музыкальная информация представима в виде файлов, т. е. способов хранения информации, объединенными форматом IFF (Interchange File Format)¹³⁴. Существуют различные типы IFF-файлов: к примеру, файлы MUS содержат графическую информацию о нотной записи¹³⁵. Файлами AIFF и WAVE представлена информация о цифровом звуке.

С целью компьютерной корректировки музыкальных записей в режиме «реального времени» был создан метод автоматического управления музыкальными инструментами, приобретший в 1983 г. статус электронного стандарта. Этот стандарт носит наименование MIDI (Musical

¹³⁴ Николенко Д.В. MIDI – язык богов. Наука и техника. СПб., 2000, 144 с.

¹³⁵ Лебедев С.Н., Трубинов П.Ю. Русская книга о Finale. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2003. 208 с., ил., нот.

Instrument Digital Interface). Музыкальные файлы, созданные на основе данного стандарта, рассматриваются как миди-файлы и представляют собой компактный набор музыкальных команд, занимающий обычно не более нескольких сотен килобайт.

Формат WAVE-файлов (волновых файлов) создан для фиксации цифрового звука, т. е. информации о форме волнового фронта; данный формат использует версию стандарта IFF в редакции Microsoft. Ниже мы будем рассматривать два типа файлов: миди- и волновые.

Миди-файлы формируются главным образом путем исполнения (синтеза) музыки на синтезаторе или миди-клавиатуре. Они могут быть получены также и с помощью стандартной клавиатуры персонального компьютера на основе ряда музыкальных редакторов (Cakewalk Sonar, Cubase и др.)¹³⁶.

Волновые файлы формируются в основном следующим образом. Первая возможность заключается в создании музыкального сигнала компьютерными средствами на основе музыкального редактора. Вторая возможность – запись музыкального исполнения в режиме реального времени. Как правило, запись осуществляется в специальной студии и предполагает наличие достаточно жестких технических условий для достижения высокого качества (различные виды микрофонов, особенности их расположения, компьютерные диски большой емкости).

Кратко рассмотренные разновидности музыкальных файлов дают возможность определить три класса музыкальной информации. Первый из них – модельный сигнал. Он формируется в виде некоторой функциональной зависимости, которая реализуется в компьютерной программе на одном из языков программирования, и представляет собой ряд чисел. Для того чтобы этот сигнал зазвучал, на его основе необходимо сформировать мидийный файл. Таким образом, модельный сигнал не есть миди- или волновой файл, т.е. не представляет собой музыкального звучания.

Что мы понимаем под функциональной зависимостью? Колебания струны, порождающие однотонный звуковой сигнал, в простейшем случае могут быть описаны т.н. обыкновенным дифференциальным уравнением (линейным и однородным). Его частное решение представляет собой тригонометрическую функцию (синус), получить значения которой – элементарнейшая задача для компьютера. Таким образом, в данном простейшем случае звуковому сигналу можно поставить в соответствие несложную математическую модель.

¹³⁶ Уилкинс Т. Самоучитель. Музыкальный редактор Cakewalk Sonar: учебное пособие. М.: Технологии-3000, 2006. 208 с.: ил.

Заметим, что попытка построения модели одноголосного звучания какого-либо музыкального инструмента приводит к существенному усложнению нашей задачи. К примеру, компьютерная модель скрипичного тембра должна явным образом учитывать материал и форму дек, форму и расположение эфов, особенности и степень натяжения струн. Более того, существуют моменты, не просто не поддающиеся формализации, но и вообще не могущие быть учтенными (неизвестный в деталях рецепт лака, найденный великим Страдивари). Из вышесказанного следует, что создание модели звучания в определенном тембре требует, как минимум, иного математического подхода, основанного на дифференциальных уравнениях математической физики. Подобные исследования проводятся в настоящее время в ряде акустических центров¹³⁷.

Ко второму классу музыкальной информации относится компьютерный сигнал. Он, в отличие от модельного сигнала, представляет музыкальную информацию, зафиксированную на диске компьютера в формате миди- или волнового файла. Чем может быть интересен подобный сигнал?

Диапазон возможностей компьютерного сигнала по сравнению с модельным является значительно более обширным. Так, музыкальный редактор Sound Forge дает возможность синтеза «компьютерного» звучания – от одноголосного до четырехголосного. Тембр звучания задан заранее, но его можно существенно изменить, оперируя регулятором обратной связи, а также используя многочисленные эффекты, предусмотренные в данном редакторе. Все подобные изменения отражаются в спектре сигнала; расчет спектра предусмотрен в рамках редактора.

Далее, к компьютерному сигналу можно отнести и миди-файлы, которые легко конвертируются в волновой формат (видимо, миди-файлы, полученные в режиме реального времени, т.е. концертное исполнение на синтезаторе, следует отнести к третьему классу сигнала, о котором будет сказано ниже).

Примером второго (компьютерного) класса музыкальной информации являются компьютерные звучности, создаваемые автором статьи и получившие наименование «математической музыки». Эта музыка, происхождение и анализ которой рассмотрены в ряде статей автора, представляет собой озвученные результаты, полученные в результате компьютерного моделирования некоторых свойств, присущих нелинейной динамической акустической системе¹³⁸. В системах подобного класса мож-

¹³⁷ Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика: Учебник. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2006. 720 с., илл.

¹³⁸ Филатов-Бекман С.А. О методах математического моделирования в музыке / ИБП. Россия и современный мир. М., 2005. с. 263–268; Филатов-Бекман С.А. О некоторых

но ожидать возникновение т. н. хаотических режимов; особенности развития подобных состояний представляют значительный интерес для современного компьютерного моделирования. Таким образом, отличие модельного класса сигналов от компьютерного класса состоит именно в том, что последний способен создавать реальное музыкальное звучание, хотя и порожденное компьютером.

Третий класс музыкальной информации – запись реального исполнения (вокала, фортепианной игры, симфонического оркестра и т.д.). Полученные файлы обладают весьма значительным объемом. Он зависит главным образом от таких компьютерно-акустических параметров, как частота дискретизации (количество импульсов, записываемых в течение одной секунды) и глубина записи (количество дискретных уровней, которыми представлен реальный звук).

Как можно подойти к компьютерному анализу музыкальной информации, пользуясь сформулированной выше классификацией сигналов? Существующие на сегодня методы анализа основаны на исследовании волновых файлов, так как именно волновой формат позволяет зафиксировать неповторимые нюансы исполнения музыкальных произведений. Значительная информация об особенностях исполнения может быть получена на основе применения спектрального метода. Его суть заключается в следующем.

Берется участок волнового файла, т.н. «окно», протяженность которого по времени – порядка долей секунды. «Окно» может перемещаться по волновому файлу. На основе данных, содержащихся в «окне», могут быть рассчитаны спектральные характеристики, которые отражают свойства музыкального сигнала в границах данного «окна». Спектр является мощным инструментом исследования особенностей музыкального исполнения: его расчет предусмотрен в ряде музыкальных редакторов. Так, в программе Sound Forge спектральный анализатор содержит различные формы «окна», позволяя изучать спектр сигнала в различном диапазоне частот как для моно-, так и для стереофайлов¹³⁹.

Еще один метод исследования реального музыкального исполнения основывается на идеях и методах нелинейной динамики. Эта молодая, бурно развивающаяся наука изучает особенности поведения сложных многоэлементных систем, основываясь на методах компьютерного моделирования. Если поведение исследуемой системы возможно представить уравнением или системой уравнений, то исследование особенно-

138 элементах компьютерного моделирования и его применения в музыке / Число в науке и искусстве. М., 2007, с. 66–70.

¹³⁹ Коллер С.А. Создание музыки на ПК: от простого к сложному. СПб: БХВ – Санкт-Петербург, 2005. 320 с.: илл.

стей их решения проводится в так называемом «фазовом пространстве», которое является одним из основных компонентов динамической системы.

Однако, как уже говорилось выше, существует обширный пласт явлений и процессов, для которых исходные уравнения неизвестны. В этом случае необходим поиск иных подходов, и весьма перспективным является привлечение методов, сочетающих нелинейную динамику и математическую статистику. Так, любое, даже сравнительно короткое по времени музыкальное исполнение состоит из громадного количества элементов, или блоков, зафиксированных на информационном носителе компьютера. Применяя алгоритмы нелинейной динамики, можно произвести оценку т.н. корреляционной размерности, значения которой позволяют оценить информационную емкость музыкальной информации. Подобный подход носит достаточно общий характер – информационная емкость может оцениваться как характеристика музыкального произведения на всем его протяжении, в то время как спектральный анализ отражает в основном лишь мгновенные, точечные характеристики музыкальной информации.

Реконструкция музыкального сигнала в фазовом пространстве даже в случае простых модельных сигналов (интервал, аккорд) носит довольно сложный характер. На рис. 1 представлен пример модельного сигнала – объемный фазовый портрет звучания ноты «до» первой октавы, тембр которой соответствует электронному скрипичному звучанию (примеры подобного звучания представлены в банках данных редактора Sonar).

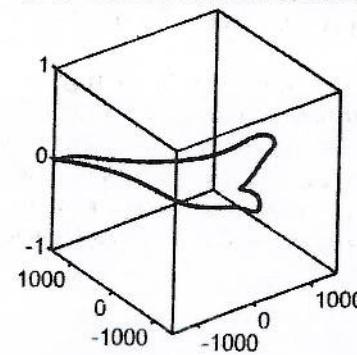


Рис. 1

На рис. 2 представлен пример компьютерного сигнала – нота той же частоты, но представленная уже в виде волнового файла. Шум квантования, неизбежно возникающий при формировании волнового файла, существенно искажает фазовое изображение. Более того, на рис. 2 достаточно четко фиксируется «объемность» полученного изображения, в то

время как рис. 1 является «плоским». Компьютерные расчеты показывают, что корреляционная размерность изображения на рис. 2 колеблется около единицы, однако для подтверждения подобного вывода необходимы числовые ряды весьма значительной длины (десятки и сотни тысяч чисел).

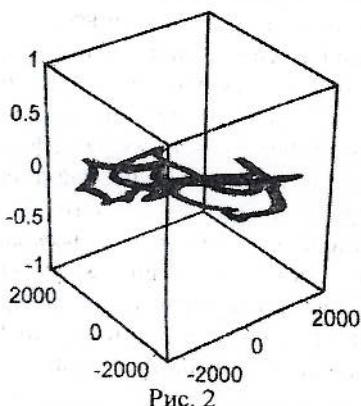


Рис. 2

В случае компьютерного сигнала, сформированного на основе математической музыки, ситуация еще более усложняется. Так, можно предположить, что фазовый портрет одноголосного сигнала является хаотическим аттрактором или, по крайней мере, притягивающим множеством (в силу ограниченности сигнала). В многоголосном случае (до восьми голосов) фазовый портрет представляет собой объемную фигуру, для исследования характеристик которой требуется достаточно мощная вычислительная техника.

Таким образом, уже предварительный этап проведенных исследований первого и второго классов сигнала (модельного и компьютерного) раскрывает удивительное многообразие даже простых музыкальных сигналов, так как дает еще один способ фиксации музыкальной информации – в виде реконструкции в фазовом пространстве. Это подчеркивает перспективность науки наших дней – музыкальной цифроакустики.

А.В. Жила, В.М. Капустян
ОБЗОР СЕМАНТИЧЕСКИХ МОДЕЛЕЙ И ИССЛЕДОВАНИЕ
ВОЗМОЖНОСТИ ИХ ПРИМЕНЕНИЯ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ЗНАКОВЫХ КАТЕГОРИЙ Ч.С. ПИРСА

Центральным понятием семиотики, науки о строении и функционировании различных знаковых систем, хранящих и передающих информацию, будь-то системы, действующие в человеческом обществе или природе, является знак. Понятию и функциям знака уделялось большое внимание со времен античности, и анализ понятия знака занимает важное место в философии, логике, лингвистике, психологии и т.д. Однако общие принципы семиотики как науки о знаках и знаковых системах были заложены относительно недавно, в XIX–XX вв. Одновременно и независимо Ч.С. Пирсом (1839–1914) и Ф. де Соссюром (1857–1913) были предложены два различных понимания сущности знака: соответственно логико-философское и лингвистико-коммуникационное [6, 11]. Со временем выделились три семиотических уровня – синтаксика (отношения между знаками), семантика (отношения знаков к тому, что они обозначается) и прагматика (отношения между знаками и тем, кто их использует) [6, 8]. Однако несмотря на интенсивные разработки во всех указанных направлениях [8], понятие «знак» постепенно отходило на второй план [6]. Это было обусловлено прежде всего тем, что знак принадлежит к сложным структурным образованиям, методы исследования которых не были разработаны в достаточной мере [8].

Согласно Пирсу, знак представляет собой материальный предмет (слово, изображение, символ, сигнал, вещь, физическое явление и т.п.), замещающий, репрезентирующий другой материальный или идеальный объект, в процессах познания и коммуникации [7]. По Соссюру, знак «связывает не вещь и имя, но понятие и акустический образ. Этот последний не есть материальный звук, вещь чисто физическая, но психический отпечаток звука, представление, получаемое нами о нем, посредством наших органов чувств; он – чувственный образ, и если нам случается назвать его материальным, то только в этом смысле и из противопоставления второму члену ассоциации – понятию, в общем более абстрактному» [9]. В семиологии Соссюра знак – это единство означаемого и означающего.

Готлоб Фреге (1848–1925), немецкий математик, логик и философ, впервые различил смысл (*Sinn*) знака и денотат (*Bedeutung*) знака («Смысл и денотат» (1892), «Понятие и вещь» (1892)) и представил отношения между денотатом, смыслом и знаком, которые можно выразить в виде треугольника (рис. 1).

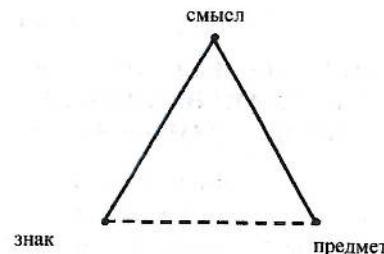


Рис. 1. Треугольник Фрэгэ

Треугольник Фрэгэ демонстрирует зависимость знака как от объективно существующей действительности (денотат), так и от субъективных представлений об этой действительности (смысла, концепт).

В 1923 г. американские семиотики С.К. Огден и И.А. Ричардс предложили свой вариант семантического треугольника (треугольник Огдена-Ричардса), который представляет собой модель взаимосвязи трех логико-лингвистических категорий: символ (знак), референс (смысл) и референт (предмет, который мы мыслим или имеем в виду). Назначение треугольника Огдена-Ричардса как раз и заключается в том, чтобы в наглядной форме воспроизвести отношения, существующие между этими факторами (рис. 2).



Рис. 2 Треугольник Огдена-Ричарлса

Критикуя утверждение, будто слова обозначают не предметы, а понятия, Огден и Ричардс подчеркивают, что слова относятся к предметам. Однако в то же время Огден и Ричардс делают существенную уступку этому утверждению и в конечном счете оказывается, что утверждение «слова относятся к предметам» – это всего лишь удобная форма выражения. На самом деле, слова «непосредственно относятся к мысли», описывают и сообщают мысль (это отношение воспроизводится левой стороной приведенного выше треугольника), и лишь постольку, поскольку сама мысль связана с референтом (правая сторона треугольника), мы можем говорить, что и слова описывают и сообщают факты. Между символом и референтом не существует прямой связи (вот почему

у треугольника отсутствует основание), эта связь косвенная, она осуществляется с помощью двух сторон треугольника [10].

С точки зрения теории познания совершенно ясно, что вопрос о том, относит ли говорящий свои слова к предмету, – это не вопрос об удобстве или неудобстве соответствующей формулировки [10]. В [10] излагается наглядный пример: «Когда человек описывает реальное событие (а именно такую знаковую ситуацию анализируют Огден и Ричардс), он относит свои слова к реальным предметам, и только к ним. Правда, если предметы не воспринимаются непосредственно, говорящему приходится опираться, скажем, на образ памяти. Но это не означает, что говорящий относит свои слова к образу памяти. Образ памяти не является в данной знаковой ситуации тем, что познается, он есть то, посредством чего познается нечто другое, а именно предмет, образом которого он, по мнению говорящего, является. Поэтому слова говорящего никак не могут обозначать здесь референс (образ памяти), они относятся говорящим к тому, что описывается при посредстве референса, – к реальному событию». Таким образом, в отсутствие денотата семантический треугольник предстает в неполном виде [2], и применение этой модели в знаковых ситуациях в отсутствие денотата становится затруднительным.

Этот же недостаток характерен и для других «треугольных» семантических моделей (А. Черча, С. Ульмана, В.А. Звегинцева, Ю.С. Степанова) [1].

Г.П. Мельников впервые (1978) построил «простейшую семантическую модель», в которой показал, что для знаковой ситуации денотат принципиально не необходим. Более того, эта модель Мельникова ясно проводит границу между элементами модели, принадлежащими к внешней семиотической ситуации и к – внутренней. Так, согласно семантической модели Мельникова, для формирования знаковой ситуации необходимы прежде всего два объекта: объект, выступающий в роли знака и, собственно, обозначаемый объект или денотат, на который этот знак «указывает», который он «обозначает», причем оба они выступают по отношению к интерпретатору содержащими некоторые «активные части» (подробнее см. [1]). В таком случае, чтобы один объект X выступал для некоторого интерпретатора А в роли знака объекта Y, необходимо, чтобы «после появления X-объекта в поле рецепции А-интерпретатора опознание X-объекта, приводящее к возбуждению его X"-образа, вызывало, вследствие ассоциации между X"-образом и Y"-образом, возбуждение Y"-образа, несмотря на отсутствие Y-объекта в поле рецепции А-интерпретатора» [1]. Т.е. необходимым условием для функционирования одного объекта в роли знака другого объекта является наличие не просто интерпретатора, а ассоциированных образов знака и денотата в памяти

интерпретатора и способность образов возбуждаться как вследствие взаимодействия интерпретатора с праобразом, так и под влиянием ассоциаций между образами. Причем принципиальная роль интерпретатора в знаковой ситуации состоит в том, что для осуществления знаковой ситуации необходимо наличие ассоциированных образов знака и денотата в памяти интерпретатора.

Таким образом, даже для описания простейшей знаковой ситуации в модели Г.П. Мельникова намечается «четырехугольник»: знак, денотат, образ знака и ассоциированный с ним образ денотата (рис. 3) [1].



Рис. 3 Простейшая семантическая модель Г.П. Мельникова

Функция собственно знака, согласно Мельникову, это способность возбуждать внутренний денотат, т. е. образ внешнего денотата (благодаря наличию ассоциаций между внутренним знаком и внутренним денотатом) [1].

В этом определении вскрывается сущность самого простого варианта знаковой ситуации. Простота его выражается в том, что для возникновения знаковой ситуации достаточно «индивидуального опыта» единственного интерпретатора. Правда, и воспользоваться этим опытом он может также лишь индивидуально [1]. Однако события, отражаемые моделью, могут быть не одновременны. Так, формирование образа денотата обычно предшествует возникновению знаковой ситуации как таковой.



Рис. 4. Полная семантическая модель Мельникова

Мельниковская модель полной знаковой ситуации, пригодная для описания не только индивидуального знакового опыта, но и более сложных знаковых ситуаций, например, ситуаций коммуникации, изображена на рис. 4 (в рамках настоящей работы она не будет рассмотрена).

Хотя модель Мельникова в первую очередь направлена на описание семантического уровня семиотической ситуации, имплицитное присутствие в ней интерпретатора позволяет ее использовать для описания pragматического уровня ситуации.

Модель, описывающая семиотическую ситуацию на уровнях семантики, pragматики, а также в гносеологическом аспекте, была предложена В.Е. Еремеевым в [2]. Она представляет собой «семиотический гексагон», образованный соединением трех треугольников – «прагматического», «гностического» и «семантического» (рис. 5).



Рис. 5. Семиотический гексагон Еремеева

Как отмечает автор, если первые два треугольника являются новообразованиями, не имеющими прототипов в современной науке, то последний по формальному построению восходит к традиционному семантическому треугольнику, но его элементы имеют дополнительные смысловые оттенки в связи с тем, что включены в более мощную понятийную систему семиотического гексагона [2]. Базовыми понятиями модели являются «индивид», «предмет» и «знак». В [2, 3] В.Е. Еремеевым в расмотрение также вводятся знаки-облики или знаки-признаки. Хотя их обсуждение выходит за рамки настоящей статьи, но нам кажется, что эти понятия синонимичны понятию «активной части» модели Мельникова.

На основе аппарата ТГ-операторов семантический гексагон дополняется В.Е. Еремеевым понятиями «генеративный код» и «обстановка» [2, 3] (рис. 6).

Модель семантического гексагона совмещает в себе три объекта внешней семиотической ситуации – знак, предмет и индивид – и понятие, относящееся к психической сфере индивида – смысл. Хотя существование на уровне одной модели индивида и результата его собственной умственной деятельности может вызывать трудности в ее интерпретации, возможное решение этой проблемы изложено в [3]: «Для точного определения элементов

целостной семиотической ситуации необходимо ввести две гексагональные схемы, одна из которых описывала бы внешнюю семиотическую ситуацию, а другая – внутреннюю». Такое разделение схем позволило бы конкретизировать понятия модели для любой реальной ситуации. Более того, в таком случае понятия «раздвоенной гексагонной» модели могут быть интерпретированы в понятиях модели Мельникова (например, «внешний» и «внутренний» знаки через знак и образ знака соответственно).



Рис. 6. Дополненный семиотический гексагон Еремеева

На основе вышеизложенного обзора семантических моделей можно наблюдать очевидную преемственность более поздних моделей (Мельникова, Еремеева) по отношению к традиционным (семантический треугольник) и их взаимную общность.

Вследствие этого становятся также общими проблемы, с которыми сталкиваются психологи, лингвисты, логики при использовании семантических моделей, – это нечеткое определение входящих в них понятий и отсутствие указания на границы их применения и, как следствие, неподходящее применение моделей при попытке объяснений тех или иных явлений.

Хотя Г. Фреге представил свою модель семантического треугольника еще в конце XIX в. и в течение XX в. возник ряд модификаций его моделей, приспособленных для объяснения конкретных явлений (отчего и появилось их многообразие), описание границ применений и мощность объяснятельных схем до сих пор не были выражены. Модель Г.П. Мельникова, несмотря на то, что существует уже с 70-х гг. XX в., была крайне слабо освоена как объясняющее средство. Задача разбора этих моделей и построение их формальной модели не проводились ранее.

Одним из возможных применений семантических моделей нам видится раскрытие классификации знаковых категорий Пирса. Неслучайным кажется количество этих категорий – 256 [4,5], выделяемых по не-

которому классификационному основанию, которое, однако, не приводится в его работах и найти которое – первая задача при работе со знаковыми категориями Пирса.

Вернувшись к понятию знака, у Пирса мы находим знак как такой элемент X , который заменяет субъекту (как интерпретатору знака) некоторый элемент Y (денотат) по признаку или отношению P [1]. У Мельникова мы находим определение знака, как объекта, «способного возбуждать внутренний денотат, т. е. образ внешнего денотата ... и тем самым заменить ... взаимодействие интерпретатора с определенными свойствами внешнего денотата его взаимодействием со знаком» [1]. Нетрудно убедиться, что это эквивалентные определения одной сущности. Следовательно, можно ожидать адекватного применения модели Мельникова для описания семиотических явлений, в частности, знаковых категорий, изложенных Пирсом.

К сожалению, в рамках настоящей работы не удалось провести формализацию модели Г.П. Мельникова аппаратом концептуальных методов. Это предполагается сделать в дальнейшей работе в этом направлении. Кроме того, планируется исследовать области и границы эффективного применения некоторых семантических моделей, выяснить их мощность в качестве объяснятельных схем, концептуализировать их и на основе полученных концептуальных моделей выявить и формализовать основание классификации знаковых категорий Ч.С. Пирса.

Литература

1. Мельников Г.П. Системология и языковые аспекты кибернетики. М.: Сов. радио, 1978;
2. Еремеев В.Е. Чертеж антропокосмоса / 2-е изд., испр. и доп. М.: АСМ, 1993;
3. Еремеев В.Е. Теория психосемиозиса и древняя антропокосмология. М.: АСМ, 1996;
4. Пирс Ч.С. Принципы философии, Том I. СПб.: Санкт-Петербургское Философское Общество, 2001;
5. Пирс Ч.С. Принципы философии, Том II. СПб.: Санкт-Петербургское Философское Общество, 2001;
6. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Советская энциклопедия, 1990;
7. Степанов Ю.С. Основы общего языкознания. М.: Просвещение, 1975;
8. Философский словарь / Под ред. М.М. Розенталя, 3-е изд. М: Политиздат, 1972;
9. Сокслор Ф. де. Курс общей лингвистики. М., Логос, 1998г.;
10. Ветров А.А. Семиотика и ее основные проблемы. – lib.vvssu.ru/books, 2002;
11. Соколов А.В. Общая теория социальной коммуникации. – Электронная библиотека социологического факультета МГУ им. Ломоносова, http://lib.socio.msu.ru, 2004;
12. Реформатский А.А. Введение в языкознание: Учебник для вузов. М.: Аспект Пресс, 2006.

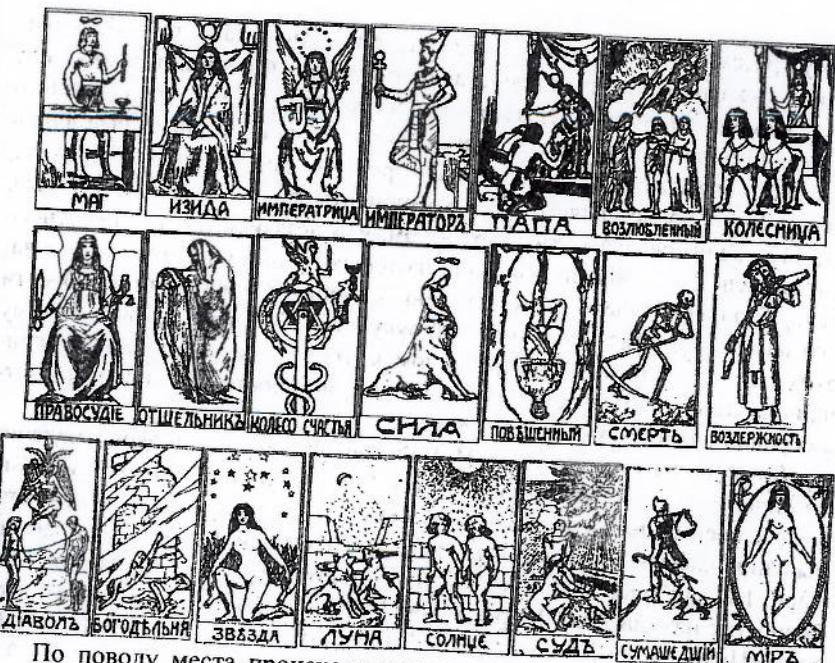
Н.В. Васильева

СИМВОЛИКА КАРТ ТАРО В ОПЕРЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО «ПИКОВАЯ ДАМА»

В истории отечественного музыкального искусства опера П.И. Чайковского «Пиковая дама» всегда вызывала повышенный интерес. Можно говорить о том, что и сегодня, несмотря на громадное количество работ, посвященных анализу этого гениального творения, остаются загадкой многие аспекты драматургии. На наш взгляд, «печать тайны», свойственная «Пиковой даме», во многом связана с символикой и мифологией двадцати двух карт Таро, которые удивительным образом полностью соответствуют двадцати двум номерам оперы, исключая те сцены, которые начинаются с антрактов (№ 11 «Антракт и хор» и № 18 «Антракт и сцена»).

С позиций символики карт Таро возможно объяснение многих парадоксальных и даже странных явлений во всей композиции оперы: включение в сложную трагическую сюжетную канву хоров девочек и мальчиков, поручение сольного номера второстепенному действующему лицу – Гувернантке, приезд на бал Императрицы, помещение в пушкинский сюжет интермедии «Искренность пастушки», банальной песенки Томского в столь напряженном finale и многие другие.

Карты Таро (Тарот) представляют собой колоду из 78 живописно оформленных картинок. Колода разделена на две части, большая из которых состоит из 56 карт, называемых малыми картами, а другая состоит из 22 карт, которые называются главными картами. Малые карты делятся на четыре масти, каждая из которых состоит из 14 карт, и они весьма похожи на современные игральные карты. Главные карты также разделены на две части, одна из которых состоит из 21 пронумерованной карты, а другая – из одной карты, обычно ненумерованной. Принятый порядок 22 карт и их имена таковы: 1 – «Маг», «Фокусник»; 2 – «Высшая жрица» «Папа-женщина», «Папесса», «Изида»; 3 – «Императрица», 4 – «Император»; 5 – «Папа»; 6 – «Любовники», «Возлюбленный», «Женитьба»; 7 – «Колесница»; 8 – «Справедливость», «Правосудие»; 9 – «Отшельник»; 10 – «Колесо Фортуны», «Колесо счастья»; 11 – «Сила»; 12 – «Висельник», «Повешенный»; 13 – «Смерть»; 14 – «Умеренность», «Воздержанность»; 15 – «Дьявол»; 16 – «Небесная Молния», «Небесный огонь», «Богадельня»; 17 – «Звезда»; 18 – «Луна»; 19 – «Солнце»; 20 – «Судный день», «Суд»; 21 – «Мир». Ненумерованная карта называется «Дурак» «Шут», «Глупец», «Сумасшедший». В колоде ей иногда присваивают № 21 и тогда карта «Мир» получает № 22.



По поводу места происхождения этих карт есть разные мнения – Древний Египет, Халdea, Аравия, Индия, Сирия и другие восточные страны. «Вполне вероятно, – пишет Менли П. Холл, – что карты Тарот были частью магической и философской мудрости, перенятой Тамплиерами от сарацин или же от одной из мистических сект, процветавших в то время в Сирии. По возвращении в Европу Тамплиеры во избежание преследования скрыли тайное значение символов, используя страницы своих магических книг как средство развлечения и игры» [1, 111]. Отцы карты Тарот могут быть прослежены к религиозному символизму древних египтян. В подтверждение этому Менли П. Холл приводит и такую точку зрения, что само слово Тарот происходит от двух египетских слов: «тар», означающего «дорогу», и «ро», означающего «королевский». Таким образом, понятие Тарот в целом означает «королевская дорога к мудрости».

В Европе они появились в эпоху средневековья и считались частью магической и философской мудрости, отголосками секретных ритуалов и инициаций. Есть предположения, что карты Тарот, скорее всего, использовались в розенкрейцеровских и масонских ритуалах. Их пытались синхронизировать с 22 буквами еврейского алфавита, выстраивать кабалистические интерпретации или соотносить с 22 главами Книги Апокалипсиса от Святого Иоанна. Менли П. Холл отмечает: «Карты Тарот

могут рассматриваться как (1) отдельные и полные сами по себе иероглифы, каждый из которых представляет отдельный принцип, закон, силу или элемент Природы, (2) взаимоотносящиеся друг с другом, как воздействие одного агента на другого, (3) как гласные и согласные философского алфавита. <...> Как всякая структура, состоящая из элементов, карты Тарот представляют собой компоненты философской структуры». [1, 112] Универсализм этих карт в том, что независимо от конкретного учения или философских взглядов, которых придерживается исследователь, Таро могут быть отождествлены с любыми понятиями из области его занятий. Элифас Леви, ведущий оккультист XIX века, назвал систему этих карт суммой всех наук, ключом к ответам на все вопросы, величайшим творением человеческого разума, по простоте и силе воздействия равным египетским пирамидам.

Карты Таро во времена П. И. Чайковского имели широкое хождение в различных общественных кругах как Европы, так и России. Их использовали преимущественно для игры (вариант бридж), гадания и раскладывания пасьянса. Существует несколько версий картинок на картах Таро. Но наиболее традиционными считаются французские карты, особенно так называемая «Марсельская колода». Возможно, что связь сюжета «Пиковой дамы» с темой карточных игр, послужила для П. И. Чайковского стимулом к обращению к символике главных карт колоды Таро, а отсюда, как следствие, – существенная переработка всех пушкинских образов, включение новых персонажей и создание новых драматических ситуаций. При анализе символики карт Таро важно ощущение движения от значения одной карты к значению другой. Это не отдельные обособленные «иероглифы», а духовный путь к мудрости, который выстраивает композитор от одного номера оперы к другому.

№ 1 «Хор детей, нянек и прочих» соответствует карте «Солнце», на которой изображены двое детей – держащиеся за руки мальчик и девочка. Они находятся в саду, в магическом круге из цветов, а над ними светит большое солнце. Дети – символ гармонии мира в единении женского и мужского начал. Солнце – символ истины. Первые слова хора – «Гори, гори ясно, чтобы не погасло, раз, два, три» в партиях девочек – попевка-заклинание на одном звуке, с характерными трелеобразными фигурами у оркестра, символизирующими огненный диск солнца. Мальчики изображают марширующих солдат, играющих на трубах и барабанах, и исполняют свою песню: «Мы все здесь собрались на страх врагам российским», что создает яркий контраст к теме хора девочек. Вместе с тем – это один мир, источник единой жизненной энергии. Этот номер – отправная точка так называемого «солнечного пути» для реализации ак-

тивного жизненного потенциала человека в образе главного героя – Германа.

№ 2 «Сцена и ариозо Германа» может соотноситься с картой «Судный день», на которой изображены фигуры, поднимающиеся из могил. Над ними в блеске славы – крылатая фигура Архангела Гавриила, труящегося в трубу. Эта карта символизирует воскрешение человеческого духа, освобождение тройной духовной природы человека от могилы его материального существования. Звук трубы символизирует освобождение человека от земных ограничений (звуки труб звучали в предыдущей сцене). Из диалога Чекалинского и Сурина узнается, что Герман «как всегда, с восьми и до восьми утра прикован к игорному столу». Игорный стол может символизировать оковы приобретения материальных благ. Но внезапно Герман открывает свою тайну о влюбленности, становящейся символом его прорыва в сферу духовного: «любовь мою, блаженство рая, хотел бы век хранить!». Это преображение Германа оказывается для его друзей полной неожиданностью и демонстрирует лучшие качества его личности.

№ 3 «Хор гуляющих и сцена» имеет явные ассоциации с картой «Колесо Фортуны», где изображено колесо, символизирующее вечные перемены судьбы, с ее высшими взлетами и падениями. Все участники хора разделены на две основные группы, образующие текстовую полифонию: старухи и старики сетуют на то, что «в старину жилося лучше», а барышни и молодые люди восхищаются настоящим: «Что за счастье! Как отрадно жить!». Колесо фортуны становится символом колеса самой жизни, вечного круговорота: «старое – молодое», «тьма – свет», «печаль – радость». Интересно то, что в этой же сцене П. И. Чайковский фразу князя Елецкого: «Счастливый день, тебя благословляю!» одновременно, контрапунктом, сочетает с фразой Германа: «Несчастный день, тебя я проклинаю!». Каждый из героев словно ощущает себя на разных витках колеса судьбы.

№ 4 «Квинтет и сцена» соотносится с картой «Дьявол», на которой нарисовано существо, похожее на Пана с рогами оленя, руками и туловищем человека, крыльями летучей мыши и ногами козла. В качестве скрипетра у этой демонического образа – горящая свеча или факел как знак ложного света, который ведет непросвещенные души к их собственному разрушению. Эта фигура является символом магических сил астрального света или универсального зеркала, в котором божественные силы отражаются в обратное, низшее состояние. Квинтет не только крайне сложен для вокального исполнения, но и «непонятен» в смысловом отношении. Слова четырех участников – Лизы, Графини, Германа и Томского исходят из фразы «Мне страшно!». А Елецкий в это время

комментирует происходящее: «в его глазах я вижу страх» (о Германе), «Как бледна! Ах, мне страшно за нее!» (о Лизе) и вместе с другими участниками завершает квинтет словами «Страшно мне!». В партии Лизы говориться о «зловещем огне», который она увидела в глазах Германа. Таким образом, получается так, что все участники охвачены ужасом и ожиданием приближающегося несчастья. Лиза и Графиня страшатся Германа, Томский и Герман — Графиню, а Елецкий пугается за душевное состояние Лизы. Однако, сложное переплетение голосов в квинтете не позволяет разобрать — кто для кого является источником страха, все внимание сосредоточено только на словах о страхе, которые составляют единый содержательный стержень. Страх становится символом дьявольского наваждения, искажая истинную природу всех персонажей, так как никто из них изначально не является «злой силой», способной вызвать такие крайне отрицательные эмоции. В конце сцены Герман откровенно злорадствует, внутренне обращаясь к Князю: «Радуйся, приятель! Забыл ты, что за тихим днем гроза бывает, что создатель дал счастью слезы, вдруг — гром!». Его слова находят мистический отклик в природе — слышен отдаленный гром. Духовая сущность Германа словно преображается в инфернальную, демоническую.

№ 5 «Сцена и баллада Томского» ассоциируется с картой «Маг» («Фокусник»), на которой изображен фокусник, стоящий позади стола. Перед ним — несколько предметов, необходимых ему для волшебных «превращений». Карта символизирует то, что жизнь это непрерывная азартная игра, а чудеса природы есть направляющая рука космического фокусника. Человек подобен шарику в руках фокусника, который манипулирует им так, как захочет. В Балладе Томского о трех картах называется имя «главного» фокусника, владевшего мистической тайной карточной ставки, — графа Сен-Жермена. Именно рассказ Томского становится поворотным пунктом для всего сюжетного развития и коренным образом влияет на судьбы всех главных героев оперы.

№ 6 «Заключительная сцена. Гроза» соотносится с картой «Небесная Молния» («Небесный огонь»), где изображена башня, разрушаемая ударом молнии. С башни падают две фигуры — одна спереди и другая сзади. Башня наполнена золотыми монетами, которые потоком сыплются из разлома, пробитого молнией. Эта карта символизирует падение человека. Когда божественная природа человека (в образе башни) разрушается, человек попадает в низший мир и навлекает на себя иллюзию материальности. В ремарке к этой сцене говорится: «Слышен гром, наступает гроза». Чекалинский напоминает Герману рассказ Томского, и предлагает воспользоваться случаем, чтобы играть без денег. Гроза наступает внезапно, а удар грома ассоциируется в сознании Германа с предсказа-

нием Сен-Жермена о смертельном ударе Графине: «Получишь смертельный удар ты от третьего, кто, пылко любя...». Герману не так страшна природная буря, как пробуждение его собственных страстей. Он дает фатальную клятву: «она мою будет», обращаясь к грому, молнии и ветру, что раскрывает этого героя с неожиданной стороны. Он словно вступает в сговор с мистическими силами природы, и огненный огонь начинает свою разрушительную силу не извне, а изнутри.

№ 7 «Дуэт Лизы и Полины» сопоставим с картой «Луна», где изображен лунный диск, поднявшийся между двумя башнями — светлой и темной. На заднем плане — водоем. Между башнями вьется и исчезает вдали дорога. Карта символизирует выбор пути, и человека, находящегося во власти собственных иллюзий. Этот путь слабо освещен человеческим разумом (луна), извилист и полон слез (водоем). Две девушки, поющие дуэтом, также воплощают два начала: Лиза — чистоту и неискушенность, Полина — жизненный опыт и личную трагедию. Начальные слова дуэта Лизы и Полины — словно «зарисовка» карточной картинки: «Уж вечер... облаков померкли края, последний луч зари на башнях умирает; последняя в реке блестящая струя с потухшим небом угасает». В пейзажную зарисовку включен образ ивы: «гибкой ивы трепетанье», упоминанием которого заканчивается дуэт. Интересно, что ива имеет различные, часто прямо противоположные символические значения даже в пределах одной культурной традиции. Положительная семантика связана с тем, что ива выступала в образе мирового дерева, дерева жизни, соотносилась с долголетием; ее называли «деревом певцов и поэтов», дарующим красноречие; приписывались способности изгонять чары луны и ведьм. Отрицательная семантика — несчастье, печаль, грусть и смерть (образ «плакучей ивы» в фольклоре и поэзии). Таким образом, символика «выбора» представлена на нескольких уровнях образно-художественной системы. С одной стороны, этот оперный дуэт выполняет функцию «отстранения» от главной драматургической линии, способствует определенной «остановке действия», однако, в символическом плане становится сублимацией внутренних духовных поисков героев, невидимых и скрытых от глаз окружающих, которые проявятся в дальнейшем.

№ 8 «Сцена, романс Полины и русская песнь с хором» может быть соотнесена с картой «Мир». В центре — изображение девушки, обвитой разевающимся шарфом. Ее поза очень динамична — руки разведены в стороны, левая нога скрещена с правой. Девушка окружена венком, а по углам располагаются херувимы. Перед венком часто изображается человеческая фигура, играющая на арфе. Эта карта называется Макрокосмом и Микрокосмом, так как суммирует в себе все действующие силы, уча-

ствующие в структуре творения мира. Фигура женщины символизирует божественный огонь и сердце мистерии, венок – окружающую природу и корону инициируемого, а херувимы – начала, силы и планы, исходящие из божественного центра. В музыкальной фактуре вступления к Романсу Полины содержится аллюзия игры на арфе – используются арпеджиированные аккорды и характерные для этого инструмента объемные «звуковые волны». Русская песня с хором перерастает в пляску девушек и Полины, которая становится условным аналогом стихии творения (в частности, индуизме считается, что бог Шива творит вселенную в танце).

№ 9 «Сцена и ариозо Гувернантки» ассоциируется с картой «Умеренность». На рисунке – женщина-ангел, которая держит в руках два кубка – полный и пустой. Из верхнего кубка вода постоянно переливается в нижний. Карта символизирует равновесие жизненных сил природы – положительных и отрицательных полюсов творческой системы. В опере роль Гувернантки – успокоение развеселившихся барышень, призыв их к соблюдению «хорошего тона», как нельзя лучше демонстрирует саму идею об умеренности, заключенную в словах: «В девичьих только беситься можно, не здесь, mes mignonnes! Разве нельзя веселиться, не забывая бонтон?».

№ 10 «Заключительная сцена» соответствует карте «Колесница». Здесь изображен воин-победитель, увенчанный короной и восседающий на колеснице, в которую запряжены сфинксы или кони (символ секретной и неизвестной силы). Звездный навес колесницы поддерживают четыре столба (символ Могущества). Эта карта означает Возвышенного или возрожденного человека, скачущего в колеснице Творения. Именно в этой сцене Герман выходит победителем – завоевателем сердца Лизы и, одновременно, возрожденным человеком. В ариозо «Прости, небесное созданье» и дальнейшем диалоге с Лизой он устремлен к самым искренним и возвышенным чувствам. Получить подтверждение о взаимности своей любви для него тождественно приобщению к небесному, божественному и ангельскому. П. И. Чайковский помещает в этой сцене развернутую арию Лизы, выстроенную в сложной двухчастной форме, где середина первой части посвящена образу Князя – «избраннику по сердцу, существу», а вторая часть – образу Германа: «как ангел падший, прекрасен он, в его глазах огонь палящей страсти». Лизе видится в Германе нечто люциферовское. Интересно то, что описание достоинств Князя (положительного героя) начинается в мрачной окраске тональности си-бемоль минор, а мысли Лизы о Германе – в прозрачной и чистой тональности до-мажор. От решения Лизы зависит судьба Германа – жить

или умереть. И она делает свой выбор: «Нет! Живи! Я твоя!». Сцена завершается постыдией – светлым гимном любви.

№ 12 «Сцена и ария Князя» соотносима с картой «Отшельник», на которой представлен старик, одетый в монашеский плащ с капюшоном и опирающийся на посох. Считается, что эта карта изображает Диогена в поисках честного человека. В правой руке у него лампа, которая частично скрыта рукавом. Тем самым отшельник персонифицирует скрытую мудрость. Посох означает знание, которое является единственной опорой человека. Князь Елецкий в опере – пожилой и умудренный опытом человек, который объясняется Лизе в любви, просит довериться ему, и готов ради нее на любое самопожертвование.

№ 13 «Сцена» может быть сопоставлена с картой «Император», на которой изображен человек в латах, сидящий в важной позе со скрещенными ногами. В его руках скипетр и шар – знаки могущества. Трон императора представляет собой куб из камня, на котором видно изображение феникса. Символика этой карты связывается с образом Великого короля низшего мира. Герман представлен в этой сцене в карнавальном костюме, но без маски. В его руках записка от Лизы, где она назначает ему время и место встречи. Эта записка становится для него вещественным знаком власти над чувствами Лизы и пробуждает стремление к богатству: «три карты знать – и я богат!». Важная ремарка – Герман садится. Стул становится символическим аналогом императорского трона. Чекалинский и Сурин, щутя, намекают ему: «не ты ли тот третий...», и тем самым подталкивают его к мысли овладеть тайной трех карт – символом власти и могущества над реальным миром.

№ 14 «Интермедиа «Искренность пастушки»» ассоциируется с картой «Любовники» («Женитьба»), где изображается свадебная церемония, на которой священник соединяет священными узами юношу и девушку. Крылатая фигура сверху пронзает любовников своей стрелой. Эта карта напоминает человеку, что цена свободной воли или власть выбора – это большая ответственность. Эта сцена в опере напрямую соответствует символике этой карты. Прилепа оказывается перед выбором: богатство Златогора или любовь Миловзора. Все заканчивается свадьбой Прилепы и Миловзора. Этот номер, по терминологии Ю. М. Лотмана, представляет собой «текст в тексте» и выполняет функцию «подсказки» Герману правильного приоритета жизненного пути. И, не случайно, Интермедиа является архитектоническим центром оперы.

№ 15 «Заключительная сцена» отчетливо ассоциируется с картой «Императрица», на которой изображена женщина в короне со всеми атрибутами власти. Эта карта еще называется «Порождением» и представляет трехмерный духовный мир, из которого происходит четырехмер-

ный материальный мир. Корона (или диадема из звезд, нимб) на голове – эмблема власти, пронизывающей всю осязаемую вселенную. Именно в этой сцене Герман получает от Лизы ключ от потаенной двери в саду, становящийся символом верховной власти. Этот ассоциативный аспект усиливается появлением на балу самой императрицы Екатерины, перед которой преклоняются все присутствующие.

№ 16 «Сцена и хор» связывается с картой «Папесса» («Папаженщина»), где изображена сидящая женщина, увенчанная тиарой, испускающей лунное сияние. На коленях у нее Тора, или книга Закона, а в левой руке ключи к секретной доктрине – золотой и серебряный. Позади нее два столпа с многоцветным покрывалом, натянутым между ними. Ее трон стоит на полу в шахматную клетку. Вуаль покрывает половину ее книги, что означает – только половина тайны может быть понята. Менли П. Холл пишет, что эта карта ассоциирована с любопытной легендой о единственной женщине, которая когда-либо садилась в папское кресло. Предполагается, что Папесса Иоанна сделала это, переодевшись в мужскую одежду, и была забита камнями до смерти, когда обман раскрылся. Герман в этой сцене видит Графиню сначала на портрете «Венерою Московскою», то есть тоже переодетой в театральный костюм. Он предчувствует: «Мне ль от тебя, тебе ли от меня, но чувствую, что одному из нас погибнуть от другого!». В плане реставрации деталей, изображенных на карте, важна ремарка Герман «скрывается за занавеской будуара» (эквивалент «многоцветного покрывала» на карте). Горничные и приживалки предлагают графине лечь в постель, но она отказывается спать в постели и тогда ее усаживают в кресло. Графиня вспоминает о прошлых временах, перечисляя королевских приближенных и самого короля, с которыми она проводила когда-то время, – все это подчеркивает ее высокий статус. Ее слова: «Я как теперь все вижу...» словно переводят прошлое в реальность.

№ 17 «Финальная сцена» соответствует карте «Сила», где изображается девушка или мужчина, в руках которых – пасть свирепого льва. Молодая женщина (мужчина) символизирует духовную силу, а лев – либо животный мир, которым она управляет, либо Тайную Мудрость. Смесь девушки (мужчины) является необходимым условием для познания мудрости, открытие пасти – символ нахождения ключа к знаниям. Дева (мужчина) лишает силы льва. В этой оперной сцене Герман является в спальню к Графине и сначала умоляет ее рассказать ему о тайне трех карт, а затем вынимает пистолет и требует это сделать силой.

№ 19 «Сцена» соотносится с картой «Папа», которая представляет высоких священников языческой или христианской школ Мистерий. На этой карте жрец изображен в тиаре, а в левой руке у него – тройной

крест (эмблема правления трех мирами), с венчающим его земным шаром, Его правая рука, носящая на тыльной стороне признаки стигматы, делает «церковный знак эзотеризма», и перед ним на коленях стоят просители или служки. Задняя часть папского трона исполнена в форме двух колонн – небесной и земной. Эта карта означает инициатора или мастера таинства жизни. В этой сцене Герману является призрак Графини, который сообщает ему тайну трех карт с условием жениться на Лизе. Графиня это делает словно не от своего лица: «Я пришла к тебе против воли, но мне велено исполнить твою просьбу». Это своего рода инициация – посвящение Германа в тайные эзотерические знания. Тем самым «Папесса» передает свой «трон» «Папе», новому преемнику этих знаний – Герману.

№ 20 «Сцена и ариозо Лизы» соответствует карте «Звезда», которая содержит изображение молодой девушки, присевшей на одно колено на берегу. Одна нога у нее в воде. В руках девушки – два сосуда; содержимое одного из них она выливает на землю, а другого – в море. Над головой девушки восемь звезд, одна из которых выделяется величиной и яркостью. Начала земли и воды у ног девушки символизируют противоположности Природы. Присутствие в этой сцене изображения Петропавловской крепости и набережной выступают символами земли и воды. Все внимание сосредоточено на образе истомившейся и уставшей от мучительного ожидания Лизы, которая изливает свое горе и печаль. Карта «Звезда» становится символом напоминания о существовании любви как высшего плана бытия человека.

№ 21 «Сцена и дуэт» соотносится с тринадцатой пронумерованной картой «Смерть», где изображен скелет с косой, косящий головы, руки и ноги, поднимающиеся из земли. Скелет эзотерически означает смерть, а эзотерически – непреодолимый импульс Природы. Именно в этой сцене Лиза узнает от Германа об истинных обстоятельствах смерти Графини и о том, что она связала свою жизнь с убийцей: «Так это правда, со злодеем свою судьбу связала я! Убийце, извергу навеки принадлежит душа моя!» и погибает. Герман делает окончательный выбор – отталкивает Лизу, отказывается от нее и бежит в игорный дом: «там груды золота лежат и мне, мне одному они принадлежат!».

№ 22 «Хор и сцена» ассоциируется с картой «Справедливость», на которой изображена сидящая на троне фигура – персонифицированный образ Справедливости. На ее голове – корона, в правой руке – меч, а в левой – весы. Эта карта напоминает о суде над душами, о том, что вечная справедливость мечом уничтожит то, что не сбалансировано. В данной сцене Справедливость находит олицетворение в образе Князя Елецкого: «Я здесь затем, чтобы мстить».

№ 23 «Песня Томского и хор игроков» соответствует карте «Дурак» (Шут), «Глупец», где нарисован человек, идущий по-над пропастью. На плече у него посох с узелком. Эта карта не пронумерована (нулевая) и оказывается как бы лишней в колоде. Она уподобляется материальной вселенной, где смертное тело человека есть ничто иное, как одеяние, пестрый костюм, подходящий шуту. Однако, Дурак готов отправиться в наисклоннейшее путешествие, ведущее через ворота Божественной Мудрости. Считается, что если расположить эту карту в начале колоды, а другие выложить в ряд слева направо, то можно обнаружить, что «Дурак» идет по направлению к другим картам и словно проходит через них. Менли П. Холл задается вопросом: «Не помещена ли эта нулевая карта (Шут) в колоду карт Тарот для того, чтобы ввести в заблуждение всех, кто не может проникнуть через завесу иллюзии? Карты Тарот были отданы просвещенными жрецами Мистерий на сохранение глупым и неизвестенным людям и в силу этого стали игральными картами, во многом инструментом порока. Дьявольские привычки человека, следовательно, стали неосознанным хранителем его философских наставлений». [1, 115] Самое интересное, что в этой сцене композитор помещает банальную и пошловатую песенку Томского: «Если б милые девицы так могли летать, как птицы, и садились на сучках...», которую обычно в оперных постановках купируют, то есть она, как и сама карта, становится «лишней». Но именно после этой песенки слова Хора игроков: «И выигрывали, и отписывали мелом, так в ненастные дни занимались они делом» приобретают особенно «дурацкий» смысл, и высвечивают всю нелицеприятную природу людей, времяпровождением которых является игра в карты. Сцена заканчивается «вакханалией», обозначаясь ремаркой «свист, крики и пляс».

№ 24 «Заключительная сцена» связывается с картой «Висельник», где нарисован молодой человек, подвешенный за ногу на перекладине, которая держится на двух бревнах. Правая нога его согнута и закинута за левую. Руки заложены за шею так, что образуют крест с объемлющим его треугольником, направленным вершиной вниз. Поскольку голова человека находится ниже уровня тела, то эта карта может символизировать переворот жизненных ценностей – смену духовных приоритетов на материальные. Иногда на этой карте изображен человек, держащий в руках по мешку, из которых падают монеты. Согласно распространенной интерпретации, здесь помещено изображение Иуды Искариота с деньгами, полученными за предательство. В этой оперной сцене в ариозо Германа «Что наша жизнь? Игра!» отрицается реальное существование добра и зла. Оказываются перевернутыми все жизненные ценности: «Труд, честность – сказки для бабы!», а стихия игры и пойманый мир

удачи называются истинным счастьем. Реальной представляется только смерть: «Что верно? Смерть одна!». Проиграв князю, Герман закалывается кинжалом. И только перед смертью вновь обретает человеческие чувства – просит прощение у Князя, Лизы и признается ей в своей любви. Композитор испытывает сострадание к своему герою и это отражается через введение в заключение сцены и всей оперы краткого хоромолитвы: «Господь! Прости ему и упокой его мятежную и измученную душу». Фигура Висельника, изображенная на карте в эзотерических учениях (например, в алхимии) связывается также с перевернутым знаком серы и означает завершение Великой Работы, цель которой – поиск «философского камня», под которым понималась жизненная мудрость.

Арканы Таро образуют сложный метафорический язык, который содержит в себе колоссальный опыт всей человеческой жизни. Считается, что через их особую комбинаторику открывается ключ к основным архетипическим ситуациям. Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама» – одна из самых востребованных в репертуаре оперных театров. Возможно, что источник такой востребованности – глубинный архетипический пласт, который воздействует не только на сознание, но и на подсознание слушателей. Соединение неординарного замысла с гениальностью его музыкального воплощения становится неиссякаемым источником подлинного познания мира, человеческой природы и нравственных основ самой жизни. В «Пиковой даме» П. И. Чайковского вскрывается мифологема духовного пути человека, полного искушений и соблазна, истины и лжи, добра и зла. В процессе такого пути встает проблема свободы выбора человека и, в соответствии с ним, демонстрируется итог, «конечный пункт» как расплата за неправильный выбор. Обретение власти, силы и богатства оказывается иллюзией.

Незадолго до начала работы над «Пиковой дамой» П. И. Чайковский написал такие слова откровения: «Я охладел <...> ко всем сюжетам terre a terre [сугубо земным, прозаическим]. С некоторых пор испытываю стремление к сюжетам *не от мира сего...*». [2, 275] Эта опера – истинное духовное завещание композитора последующим поколениям, трагическая история, рассказанная на языке архетипов великим русским музыкантом.

Литература

1. Менли П. Холл. Энциклопедическое изложение Масонской, Герметической, Каббалистической и Розенкрейцерской символической философии. Т. 2. Новосибирск: Наука, 1992.
2. Протопопов Вл., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского. М.: Издательство Академии наук СССР, 1957.

К ПРОБЛЕМЕ СИСТЕМНОЙ ИНТЕРВАЛИКИ В МУЗЫКЕ XVIII–XX ВВ.

Случаи равномерного расширения (аугментации) или сужения (диминуции) музыкальных интервалов в произведениях XVIII–XX веков можно рассматривать как своего рода «предтечу» всеинтервальных рядов и серий XX и XXI веков. Отметим, что в последние годы интерес композиторов и музыковедов к всеинтервальным структурам стал более заметным – по-видимому, определенную роль в этом сыграла научная разработка феномена всеинтервального тон-полутонового ряда и теории всеинтервальных рядов, предпринятая как автором настоящей статьи [2, 5, 6], так и другими исследователями [2, 10].

Принцип последовательного (или непоследовательного) увеличения или уменьшения интервалов лежит в основе особой разновидности системной интервалики – можно назвать его также принципом интервальной прогрессии или регрессии, стремлением к «завоеванию» все большего или все меньшего интервального пространства. Далее будет показано, что в подобных музыкальных построениях вовсе не обязательно звучат все значимые темперированные интервалы меньше октавы (от 1 до 11 в полутонах) – как правило, в развитии структуры достигается лишь половины из них.

Следует выделить как минимум две основные (но не единственны) формы, в которых проявляется данная разновидность системной интервалики:

I. Последовательно (или непоследовательно) увеличивающиеся или уменьшающиеся интервалы с односторонним направлением интервальных шагов – вверх или вниз от какого-либо одного звука.

II. Последовательно (или непоследовательно) увеличивающиеся или уменьшающиеся интервалы с разносторонним направлением интервальных шагов – вокруг какого-либо одного звука, являющегося для них относительным или абсолютным центром симметрии.

Наиболее ранние известные нам темперированные случаи системной интервалики обеих форм аугментации и диминуции встречаются в произведениях И.С. Баха – в определенном смысле «первооткрывателя» не только этих форм, но и других музыкально-структурных идей, получивших развитие в XIX и XX веках. В Органной прелюдии и фуге ля минор,

BWV 543 (1708) и Органной токкате и фуге ре минор, BWV 565 (1708) обнаруживается принцип I формы – непоследовательное увеличение интервалов диатоники от одного из звуков вверх или вниз: в теме фуги ля минор интервалы увеличиваются вниз от звуков *f*, *e* и *d* (поочередно), в быстром разделе токкаты ре минор – вверх от звука *a*, а в теме фуги ре минор – вниз от того же звука *a*. Нетрудно заметить, что упомянутые темы, звучащие в «равноправных» полифонических голосах, имеют признаки скрытого двухголосия; забегая вперед, добавим, что подобные примеры и, следовательно, неразрывно связаны с рассматриваемой структурной идеей.

О II форме аугментации можно говорить в связи с первой половиной темы фуги в Органной прелюдии и фуге ми минор, BWV 548 (1727) (Пример 1), основанной на последовательном увеличении интервалов диатоники (с «вторгающимися» элементами хроматики) вокруг относительного центра симметрии – звука *e*, с которого начинается тема. Интересно, что если первые 10 ее звуков расположить в одном направлении интервальных шагов (вверх) и не учитывать при этом повторяющиеся интервалы, то до полного ряда из всех 11 интервалов будет не хватать одного лишь интервала 7: 11 – 3 – 9 [–3] – 8 – 6 [–6] [–6] – 5 [–8] – 4 [–8] [–3] – 10 – 2 [–10] – 1.

В XIX веке данная форма получила весьма оригинальное воплощение в пьесе «Киарина» из «Карнавала» для фортепиано, оп. 9 (1834–1835) Р. Шумана (Пример 2): в первых фразах каждого из предложений периода – непоследовательное увеличение диатонических интервалов мелодии вокруг относительного центра симметрии *b*. В отличие от баховской темы, здесь нет «вторгающейся» хроматики и «центрального» звука в начале темы: он появляется октавой выше в ее мелодической кульминации, почти в «золотом сечении» предложений. Верхние звуки интервалов приготовливают задержания, разрешающиеся на слабом времени и образующие «женские» окончания мотивов, в соответствии со «знойным» образом героини пьесы, – хотя можно считать вершинами расширяющихся интервалов не задержанные звуки, а их разрешения, что практически не меняет сути. Если звуки первых четырех тактов этой темы расположить в верхнем направлении интервальных шагов и не учитывать повторяющиеся интервалы, то до полных 11 будет не хватать лишь трех интервалов – 3, 6 и 9: 4 – 11 – 8 – 7 – 10 – 5 [–10] [–11] – 1 – 2 [–10].

Анонимная детская тема «Тати-тати», известная в России в XIX веке¹⁴⁰ (Пример 3 а, б), также иллюстрирует принцип II формы и имеет несомненное сходство с приведенными темами И.С. Баха и Р. Шумана благодаря последовательному увеличению интервалов вокруг ирреального *gis* в «белоклавишной» диатонике, без добавления элементов хроматики. Одним из свободных проявлений II формы аугментации в «романтическую» эпоху можно назвать «Танец Анитры» из музыки к драматической поэме Г. Ибсена «Пер Гюнт» (1875) Э. Грига, где расширение каданса возникает из-за последовательного увеличения в мелодическом голосе интервалов хроматического ряда вниз от одного звука, с добавлением к ним интервала 4 в том же направлении: 1 + 4, 2 + 4, 3 + 4, 4 + 4... и т.д.

Переходя к музыке XX века, следует отметить, что благодаря появлению новых композиторских техник аугментация и диминуиция интервалов стала применяться почти всегда в условиях хроматики, а не диатоники. Именно в этот период появились и новые формы системной интервалики, производные от I и II ее форм и связанные, как правило, со всеинтервальными структурами:

III (производная от I). Последовательно (или непоследовательно) увеличивающиеся или уменьшающиеся интервалы с односторонним направлением интервальных шагов – вверх от верхнего звука предыдущего интервала или вниз от нижнего.

IV (производная от II). Последовательно (или непоследовательно) увеличивающиеся или уменьшающиеся интервалы с разносторонним направлением интервальных шагов, возникающие в результате синтеза сонаправленных или разнонаправленных моноинтервальных рядов: например, если восходящий хроматический ряд внизу, интервалы с соправленным рядом увеличиваются, если вверху – уменьшаются.

«Предформами» или «природными источниками» III формы системной интервалики можно назвать ряды звуковых обертонов и унтертонов, воплощающие ее принцип диминуции в нетемперированных условиях: интервалы обертонов строятся вверх от верхних звуков предыдущих интервалов, интервалы унтертонов – вниз от нижних [11]. Весьма показательный пример – басовый голос популярного в свое время стиля «Буги-вуги» в джазовых композициях (Пример 4). Структурным «ядром» здесь является малый ма-

¹⁴⁰ См.: Borodine A., Cui C., Liadow A., Rimsky-Korsakov N. Paraphrases. 24 Variations et 15 petites Pièces pour Piano sur le thème favori et obligé: Nouvelle Edition, augmentée d'une Variation de F. List, d'une Mazurka de Borodine A. et des «Bigarrures» de N. Stcherbatcheff. Leipzig, M.P. Belaieff, 1893.

жорный септаккорд с секстой (в тесном расположении), звуки которого последовательно появляются в восходящем и нисходящем движении, непроизвольно следя принципу сужения и расширения интервалов: 4 – 3 – 2 – 1 – 11 – 10 – 9 – 8 [– 4] [– 3] [– 2] [– 1] [– 11] [– 10] [– 9] [– 8] ... и т.д. Первый известный нам в системной интервалике случай III формы диминуции – «пирамидальный аккорд»¹⁴¹ в пьесе Ф.-Х. Кляйна «Машина – внетональная самосатира» для фортепиано в 4 руки, оп. 1 (1919–1920) [7, 9], – но это уже отдельная тема, связанная с проблемами всеинтервальных структур и выходящая за рамки нашей статьи; с известной степенью уверенности мы можем назвать Ф.-Х. Кляйна если не автором «новой системной интервалики» (в контексте «новой музыки»), то «первопроходцем» в XX веке нового творческого пути, связанного с ней.

Продолжая рассмотрение форм системной интервалики по хронологии, остановимся на теме фуги в Прелюдии и фуге ре бемоль мажор, оп. 87 № 15 (1951) Д. Шостаковича (Пример 5). Эта неординарная тема, функционирующая в хроматической ладовой системе, построена по принципу II формы аугментации, с последовательным расширением хроматических интервалов вокруг звука *des* и нерегулярным повторением отдельных из них. Если ее звуки расположить один за другим вверх и не считать повторяющиеся интервалы, то одного лишь интервала 9 будет не хватать до полных 11: 1 – 10 – 3 – 8 – 5 – 6 – 7 [– 1] – 11 – 4 [– 8] [– 1] [– 11] [– 3] [– 8] [– 11] [– 1] [– 10] [– 3] [– 8] – 2.

Тот же принцип свободно применяется в структуре двенадцатитоновой серии Концерта № 2 для скрипки и камерного оркестра (1966) А. Шнитке (Пример 6), где интервалы увеличиваются вокруг звука *g* непоследовательно, в результате добавления к верхним их звукам интервала 1 вверх: *g* – *gis* – *gis* – *a* – *f* – *b* – *h* – *e* – *c* – *des* – *es* – *d*. Данную серию можно рассматривать как двенадцатитоновый «вариант» баховской темы ми-минорной органной фуги, полученный в результате ее «хроматизации» методом добавления равновеликих интервалов, который встречался ранее в условиях иной формы системной интервалики – в «Танце Анитры» Э. Грига (!). Из числового ряда видно, что серия, как бы «искажающая» равномерную интервальную прогрессию, обладает в то же время точной симметрией взятых в одном направлении интервалов, с центром в шестом интервале [– 1]: 11 – 2 – 1 – 8 – 5 [– 1] [– 5] [– 8] [– 1] [– 2] [– 11].

«Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne», действие из Экклезиаста для двух чтецов, солирующего баса и

¹⁴¹ Термин Ф.-Х. Кляйна.

оркестра (1970) — последнее произведение Б.-А. Циммермана,¹⁴² в заключительной части которого партия солирующего баса содержит последовательность из семи неповторяющихся звуков, организованную увеличением интервалов хроматического ряда вокруг звука *g* — то есть по тому же структурному принципу, что и тема фуги ре бемоль мажор Д. Шостаковича, только в противоположную сторону: *g-fis-as-f-a-e-b*. Данная последовательность, выведенная из первых пяти звуков всеинтервальной серии сочинения (*a-b-as-h-g-f-d*... и т.д.) с помощью инверсии, транспозиции и дальнейшей интервальной прогрессии, воспринимается в сравнении с «неистовой» фугой Д. Шостаковича совершенно иначе; отметим, что она также совпадает с первыми семью звуками соответствующих позиций всеинтервального двенадцатитонового ряда II части Струнного трио (1914) Е. Голышева¹⁴³ и инверсионной формы всеинтервальной двенадцатитоновой серии канта «Прерванная песнь» (1955–1956) Л. Ноно.¹⁴⁴

В цитируемом фрагменте *Adagio* из балета «Гусарская баллада», оп. 25 (1979) Т. Хренникова (Пример 7) — идея, похожая на «Танец Анитры» Э. Грига и перекликающаяся с одним из мотивов II части Концерта № 1 для фортепиано с оркестром, оп. 35 (1933) Д. Шостаковича: последовательное увеличение хроматических интервалов мелодии в пределах тритона вниз от звука *c*, с регулярным (но не одинаковым) возвращением к этому звуку. Дублирование мелодического голоса в терцио и октаву подчеркивает самобытность и экстраординарность воплощения I формы аугментации; пунктиром обозначены в примере «заполненные» ступенями тонального лада интервалы 4 и 7, которых не хватает здесь до полных 11.

Позволим себе остановиться на пьесе «Con eleganza (Посвящение Прокофьеву)» для флейты и арфы, оп. 7 (1989) автора настоящей статьи. В о второй части главной ее темы¹⁴⁵ опорные тоны мелодии у флейты (первые и вторые доли каждого такта) связаны с принципом II формы аугментации, благодаря последовательному увеличению хроматических интервалов от 7 до 14 вокруг ирреального центра *a+ais* в условиях хроматической тональности: *fis-cis-f-d-e-dis-es-e-d* [— *c-b*]. Интересно, что при транспонировании на интервал 4 вниз

¹⁴² «Я обернулся и увидел всю несправедливость, которая творилась под солнцем» (нем.); как известно, после окончания работы над этой партитурой композитор застрелился.

¹⁴³ *E-dis-f-d-fis-cis-g-c-gis-h-a-ais*; это первый известный нам пример всеинтервального симметричного двенадцатитонового ряда.

¹⁴⁴ Основная форма серии: *a-b-as-h-g-c-fis-cis-f-d-e-es*.

¹⁴⁵ Пьеса написана в форме *Andantino* — небольшой II форме рондо, темы которого имеют соответствующее строение (простая двухчастная, предложение) и темповое обозначение.

164

данний звукоряд совпадает с гипотетическим продолжением последовательного расширения интервалов темы ре-бемоль-мажорной фуги Д. Шостаковича, как бы «остановившегося» в ней на восходящем интервале *b-f* (7), расширенном далее до *a-f* (8). Если расположить звуки этого ряда в одном направлении интервальных шагов и не считать повторяющиеся интервалы, то до полных 11 будет не хватать интервалов 3, 8, 5 и 6: *7-4-9-2-11* [— 0] — *1-10* [— 10] — *10* [— 10], — именно в таком порядке можно сравнить их с «предшествующим» интервальным рядом темы фуги Д. Шостаковича.

В следующем фрагменте пьесы (Пример 8), непосредственно продолжающем рассмотренный фрагмент, — «удвоенная» идея «Танца Анитры» Э. Грига: последовательное попарное увеличение хроматических интервалов мелодии от 1 до 8 вниз от звука *b*,¹⁴⁶ — то есть добавление к каждому из них аналогичного нисходящего интервала, с последующим возвращением к звуку *b*; расположение этих звуков в одном направлении (вверх) дает ряд, в котором отсутствует лишь интервал 3: *11* [— 11] — *2* — *10* [— 10] — *4* — *9* [— 9] — *6* — *8* [— 8] — *7* [— 7] — *10* [— 6] — *5* [— 5] — *2* [— 4] — *4* [— 4] — *1* [— 8]. Кстати, структурную связь с «Танцем Анитры» Э. Грига можно обнаружить и в предыдущем фрагменте «Con eleganza», где в партии флейты ко всем нечетным опорным звукам мелодии (то есть к первой ноте в каждом такте) добавлены интервалы 5 вниз (напомним, что у Э. Грига интервалы 4 добавлены к неопорным звукам).

Редкие случаи IV формы аугментации и диминуции имеются в других авторских сочинениях — Вальсе-воспоминании (1990) из сборника «Пьесы на бис» для фортепиано, оп. 13 (1982–2002) и симфонии-концерте «Homo Ludens» для органа, фортепиано и оркестра, оп. 3/17 (1993), в I и III ее частях. Так, мелодический голос во второй репризе Вальса-воспоминания (заключительном проведении микрорефrena)¹⁴⁷ включает нисходящий хроматический ряд, а его удвоение в нижние последовательно увеличивающиеся интервалы — нисходящий целотоновый ряд. Подобные контрапунктические соединения (скрытые или реальные) в симфонии-концерте «Homo Ludens» [6] являются производными от

¹⁴⁶ По наблюдению Ю. Холопова, в одном из разделов финала Сонаты № 2 для фортепиано ре минор, оп. 14 (1912) С. Прокофьева, которому посвящено это сочинение, имеется, как и в цитируемом фрагменте, 15-кратное подряд повторение звука *b* (!); автор пьесы «Con eleganza (Посвящение Прокофьеву)», естественно, не мог и предполагать о возможности такого совпадения.

¹⁴⁷ Двойная простая трехчастная форма обладает здесь признаками «куплетного рондино» — микрорефренного рондо (термин В. Холоповой), имеющегося, например, в «Вариациях Феи Зимы» из балета «Золушка», оп. 87 (1940–1944) С. Прокофьева [12].

данного, в зеркальном и вертикально-подвижном (совпадающим здесь с ракоходом зеркального) контрапункте.

Элементы фактуры XI части составной композиции для виолончели и фортепиано «Однинадцать» (1993) А. Лемана (Пример 9, верхний голос) вновь иллюстрируют принцип II формы аугментации, поскольку интервалы хроматического ряда увеличиваются здесь вокруг звука *a* (затем *es*, *fs*, *b* и т.д.), наподобие рассмотренных выше примеров из ре-бемоль-мажорной фуги Д. Шостаковича и действия Б.-А. Циммермана: 11 – 2 – 9 – 4 – 7 [– 11] [– 11] – 1 [– 11]... Закономерно, что почти все недостающие интервалы (кроме 8) появляются в ответной фразе другого голоса фортепианной партии в этом же такте: 3 – 5 [– 3] – 6 [– 2] [– 4] – 10.

Интересным примером более редкой I формы диминуции интервалов является цитируемый фрагмент композиции для голоса и фортепиано на стихи М. Цветаевой «Марина» (1994) Ю. Воронцова (Пример 10). Идея, похожая на «Киарину» Р. Шумана, с точки зрения системной интервалики превращается здесь в свою противоположность: диатонические интервалы вокальной партии, выстраиваемые вверх от звука *d*, непоследовательно уменьшаются в пределах большой ноны, с мнимым «разрешением» большинства верхних звуков на полтона вниз; в фортепианной партии два неполных (взаимодополняющих) ряда уменьшающихся диатонических интервалов в пределах октавы последовательно выстраиваются, с одной стороны, вверх от звука *d* к звукам *d*, *c*, *h*, *a*, *g* и, с другой стороны (параллельно), – вверх от звука *f* к тем же пяти звукам.

В «Акафисте Пресвятой Богородице» (Симфонии № 1) для большого симфонического оркестра (1996) А. Гордейчева встречается как последовательное увеличение хроматических интервалов вокруг звука *a*, так и последовательное их увеличение вверх от звука *c* в пределах октавы, – а также оригинальный смешанный тип системной интервалики, когда две основные ее формы как бы чередуются друг с другом.

Вообще, индивидуальные проявления равномерной или неравномерной (свободной) интервальной системности встречаются нередко. Одним из наиболее интересных примеров такого рода можно назвать упоминаемую С. Курбатской «регулярную «пульсацию» сужения и расширения интервалов: 1 – 5 – 3 – 1 – 9 – 5 – 5 – 3 – 11 – 9 – 7 – 11» [9, 185] у валторны во II вариации II части Симфонии, оп. 21 (1928) А. Веберна. Весьма сложны и многообразны методы систематизации интервалов у Д. Смирнова: например, в «Семи ангелах Уильяма Блейка» для фортепиано, оп. 50 (1988) композитор оригинально трактует метод литерафонии, выстраивая систему соответствий между буквами англий-

ского алфавита и музыкальными интервалами (восходящими и нисходящими); в более позднем произведении для фортепиано «The Music of the Spheres»,¹⁴⁸ оп. 86 (1995) использованы ряды пропорционально уменьшающихся интервалов хроматического ряда (от 72 до 0 включительно), выстроенных в соответствии с числовыми рядами геометрических пропорций.

О системной интервалике можно говорить и в более широком смысле, если вспомнить о фортепианных этюдах в терциях, секстах, октахах (Ф. Шопен), квинтах, септимах, нонах (А. Скрябин), квартах (Е. Чемберджи), тритонах (автор этой статьи), пьесах Б. Бартока, а также о методических пьесах и упражнениях для музыкальных инструментов. Так, в одном из мини-циклов сборника «Играем на уроках сольфеджио» Т. Зебряк все пьесы имеют не только программные названия, но и подзаголовки, буквально совпадающие с названиями каждого из семи диатонических интервалов, изучаемых детьми.

Литература

1. Morris R., Starr D. The Structure of All-Interval Series // Journal of Music Theory, 1974. – № 18/2. – Р. 364–389.
2. Амосов Г., Голубков С. Математические формулы всентервального тон-полутонового ряда и квартовых ладов // Число в науке и искусстве: Сб. материалов конференции (отв. ред. М. Скребкова-Филатова, В. Еремеев, И. Григорьева). – М., 2007. – С. 167–172.
3. Воинова М. Органная музыка молодых московских композиторов // К столетию органа Большого зала Московской консерватории: Сб. статей (сост. М. Воинова). – М., 2002. – С. 79–86.
4. Воинова М. Проблемы современной органной музыки. Канд. дисс. – М., 2003.
5. Голубков С. Метод композиции на основе всентервального ряда: синтез серийности и модальности // Музыкальное искусство XX века: Сб. статей, вып. 2 (сост. Т. Дубровская). – М., 1995. – С. 140–171.
6. Голубков С. Синтез элементов дodeкафонии и модальности в структуре всентервального тон-полутонового ряда // Музыкальная академия. – 1994. – № 5. – С. 126–132.
7. Жисупова Ж., Ценова В. Драма сердца, или Двенадцать звуков. – М., 1998.
8. Кулибаева А. Двенадцатитонность в музыке отечественного поставангарда. Дипл. работа. – М., 2005.
9. Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. – М., 1996.
10. Северина И. Модально-серийные системы в отечественной музыке XX века: синкретизм и синтез принципов организации. Канд. дисс. – М., 2001.
11. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – М., 2003.
12. Холопова В. Формы музыкальных произведений. – СПб., 1999.
13. Шарова М. Индивидуальный синтаксис как феномен композиторской практики. Дипл. работа. – М., 2001.

¹⁴⁸ «Музыка сфер» (англ.).

Нотные примеры

Пример 1

И. С. Бах. Прелюдия и фуга для органа
ми мажор



Пример 2

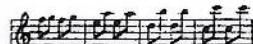
Р. Шуман. «Карнавал»



Пример 3

«Танго-танго»

(1)



(2)

И. Хач, А. Лебедев, Н. Римасиб-Корсаков.
24 Вариации и финал на тему «Танго-танго»

Синт. [2] → [3] → [4] → [5] → [6] → [7] → [8]
Tempi.
Moderato sostenuto



Пример 4

«Буги-вуги (схема)



Пример 5

Д. Шостакович. Прелюдия
и фуга ре-бемоль мажор



Пример 6

А. Шнитке. Концерт №2
для скрипки с камерным оркестром



Пример 7

Т.Хренников. и Гусарская баллада

Пример 8

(Поздравление Прокофьеву)
Andantino a molto tranquillo, con eleganza

Пример 9

А. Леман. «Однажды», XI

Ю. Воронцов. «Марина»

Пример 40 [Tempo rubato J=80]

172

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алпатова Ангелина Сергеевна, к. искусствоведения, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского.

Бонч-Осмоловская Татьяна Борисовна, к. филол. н., старший преподаватель МФТИ.

Васильева Надежда Васильевна, к. искусствоведения, доцент Кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

Виттель Елена Борисовна, к. пед. н., доц. кафедры истории теории музыки, Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова

Гальперин Семен Вениаминович, преподаватель Российского открытого университета.

Голубков Сергей Валерьевич, композитор, доцент, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского.

Жила Алиса Владимировна, студентка МФТИ.

Еремеев Владимир Евстегнеевич, к. филос. н., историк науки, Российской государственный гуманитарный университет.

Йоч Эдуард Владиславович, к. искусствоведения. философ, ГИТИС.

Капустян Виктор Михайлович, акад. Академии естественных наук, к. тех. н., доцент МФТИ, Научно-исследовательский институт информационных технологий правительства Москвы.

Лисовой Владимир Иванович, музыковед, Государственный специализированный институт искусств.

Лукерченко Светлана Васильевна, музыковед, доцент, Государственный музыкальный педагогический институт имени Ипполитова-Иванова.

Портнова Татьяна Васильевна, к. искусствоведения, доц., Институт русского театра.

Прядко Игорь Петрович, к. культурологии, доц. Межд. Славянского Института.

Раес Юрий Николаевич, член-корр. Международной академии информатизации, акад. Академии гуманитарных наук, проф., д. искусствоведения, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского.

Сарафанникова Наталья Владимировна, старший преподаватель МГИМ им. А. Шнитке.

Седов Виктор Константинович, к. искусствоведения, педагог МУ при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, скрипач оркестра Большого театра.

Тараканова Екатерина Михайловна, музыковед, к. искусствоведения, старший научный сотрудник ГНУ «Государственный институт искусствознания», член Союза композиторов и Центрального дома ученых.

Троицкий Виктор Петрович, математик, философ, Библиотека истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева».

Уваров Виктор Дмитриевич, акад., проф., д. искусствоведения, Академия Имиджевологии.

Филатов-Бекман Сергей Анатольевич, математик, Государственный специализированный институт искусств.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Рагс Ю.Н.</i> Две акустики	3
<i>Седов В.К.</i> Музыкально-выразительные средства кодировки в музыке	7
<i>Витель Е.Б.</i> Символика музыкального языка вокальных симфоний Шостаковича	13
<i>Сарафанникова Н.В.</i> Дихотомия тональностей cis-Des в музыке Сергея Рахманинова	20
<i>Лукерченко С.В.</i> О мифологемах и символах в музыке Юрия Булко	28
<i>Тараканова Е.М.</i> Музыкальное произведение как «весь в себе» и «весь для нас» (на примере сочинений Альбана Берга)	38
<i>Уваров В.Д.</i> Символика в искусстве тapisseries	43
<i>Портнова Т.В.</i> Балетный костюм Л. Бакста: проблемы исследования художественной символики	51
<i>Прядко И.П.</i> «Как пряди рыхлой шкуры...»: символика русской поэтической лексики	64
<i>Гальперин С.В.</i> Наука у порога выразительно-смысловой символической реальности	76
<i>Йоч Э.В.</i> Сколько людей – столько и яблок. Яблоко от Рене Магритта Ивану Мичурину	87
<i>Бонч-Осмоловская Т.Б.</i> Краегранесис (акростих) и краесогласие (рифма) как поиск поэтических возможностей в истории и практике литературы	89
<i>Лисовой В.И.</i> Символика музыкального инструментария в контексте культуры индейцев Северной и Центральной Америки	97
<i>Алпатова А.С.</i> О звуке, слове и других культурных кодах: исследовательские аспекты и словесно-музыкальные эжерсисы	107
<i>Еремеев В.Е.</i> Проект XYZ: От арифмосемиотики «Книги перемен» к исчислению смыслов	120
<i>Филатов-Бекман С.А.</i> Компьютерно-музыкальное моделирование как инструмент исследования музыкальной информации	134
<i>Жила А.В., Капустян В.М.</i> Обзор семантических моделей и исследование возможности их применения к интерпретации знаковых категорий Ч.С. Пирса	141
<i>Васильева Н.В.</i> Символика карт Таро в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама»	148
<i>Голубков С.В.</i> К проблеме системной интервалики в музыке XVIII–XX вв.	160
Сведения об авторах	173

Научное издание

Символы, коды, знаки

Сборник материалов конференции

Ответственные редакторы:
В. Е. Еремеев, И. Д. Григорьева

Подписано в печать 20.02.2008. Формат 60 × 84¹/₁₆.

Бумага офсет 1. Гарнитура Times.
Усл. п.л. 10,23. Уч.-изд. л. 9,5.
Тираж 100 экз. Заказ № 45

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии
Издательства Московского гуманитарного университета
111395, Москва, ул. Юности, 5/1