

ГРИГОРЬЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

ТРОИЧНОСТЬ В МЫШЛЕНИИ

*Сборник
материалов
конференции*



МОСКОВСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

Троичность в мышлении

Сборник материалов 6-й конференции
из цикла «Григорьевских чтений»

Москва
2004

ББК 87.3
Т70

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

Т70 Троичность в мышлении: Сборник материалов конференции. М.: АСМ, 2004.

ISBN 5-87232-032-9

Сборник содержит материалы научно-практической конференции «Троичность в мышлении», состоявшейся в середине марта 2003 г. в Доме композиторов. Данная конференция является шестой в цикле «Григорьевских чтений» и посвящена 75-летию со дня рождения известного музыкального деятеля, профессора Московской государственной консерватории В.Ю. Григорьева (1927–1997). Среди авторов статей настоящего сборника – специалисты различных областей знаний – музыковеды, философы, физики и др.

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

ББК 87.3

ISBN 5-87232-032-9

Научное издание
Троичность в мышлении:
Сборник материалов конференции

Подписано в печать 10.03.04. Формат 60 × 84^{1/16}. Бумага офсет 1. Гарнитура Times.
Усл. п.л. 8,6. Уч.-изд. л. 8. Тираж 100 экз. Заказ № 129
Отпечатано в типографии

© АСМ, 2004

В.Ю. Григорьев

ОБ ИСТОКАХ И СУЩНОСТИ НЕКОТОРЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ СТРУКТУР ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШ- ЛЕНИЯ МУСОРГСКОГО¹

Выявления национальных структур мышления художника — важнейшая, актуальная, но безмерно сложная задача. В короткой статье возможно лишь обрисовать некоторые, наиболее значимые и наименее исследованные, на мой взгляд, грани проблемы, связанные со специфическими чертами национального мышления Мусоргского, коренящимися в структурах древнего славянского мышления вообще.

Акцентируя их, нельзя, естественно, сводить все его мышление только к этим структурам, признавать национальную исключительность этих структур. Правильно полагать, что многие из этих структур принадлежат к всеобщим, свойственным изначально мышлению человека, но получившим у древних славян, в силу специфики их быта, труда, более интенсивное развитие.

Мусоргский твердо отделял в своем творчестве «русское» от, как он писал, «немецкого», полагал, что «нужно возбудить естественные силы в искащенной русской речи — это сомнению не подлежит; а что вместе с пользованием русской речи поправится и русская мысль — это тоже сомнению не подлежит» [3, 114]. Он осознавал некоторые закономерности народной речи как речи художественной «Речь человека регулируется строго музыкальными законами» [3, 270].

По мысли Мусоргского, необходимо остро ощущать национальную специфику своей культуры: «Народ или общество, не чующие тех звуков, которые как воспоминание о родной матери, о ближайшем друге, должны заставить дрожать все живые струны человека, пробудить его от тяжелого сна, осознать свою особенность и гнет, лежащий на нем и постепенно убивающий эту особенность, — такое общество, такой народ — мертвец» [3, 84]. Многих русских мыслителей волновал вопрос — почему в истории России такая неустойчивость двух полюсов в обществе — от бунта к рабской подчиненности, от героики к пассивности, от одной ипостаси — к другой. В чем же «непознаваемость», «широта» славянской души, в чем особенности славянского мышления?

Напомним хотя бы Пушкина, который писал в статье «О народности в литературе»: «Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев и

¹ Первая публикация в сборнике: М.П. Мусоргский. Современные проблемы интерпретации (к 150-летию со дня рождения). Московская государственная консерватория — М., 1990, с. 28—45.

поверий, и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу». По поводу «Истории русского народа» Полевого он же замечал: «Поймите, что Россия никогда ничего не имела общего с остальной Европой, что история ее требует другой мысли, другой формулы, чем мысли и формулы, выведенные Гизоттом из истории христианского запада».

Какие же специфические особенности имела история России, какие же родные «звуки» лежат в основе ее культуры? Древние структуры языческого мышления запечатлены в славянской культуре — в декоре храмов, песнях и плясках, обрядах, былинах, сказках, живой речи, играх, сохранившихся обычаях, поговорках, присказках. Однако на протяжении истории России происходила последовательная деформация этих структур, замена их инородными — сначала введением христианства, которое отрывало человека от соединения с природой, сломало сложившуюся логику отношений с миром, затем реформами Петра, некоторыми западническими тенденциями и более современными административными переклестами, что привело к утрате их глубинного смысла в нашу эпоху; это усугубилось и определенной примитивизацией обыденного слоя мышления.

Ныне для многих оказываются уже немymi и непонятными многие места былин и преданий, облик росписей и икон, белокаменный узор древних домов и храмов, не говоря уже о богатейших смысловых связях, идущих от интереснейшего языческого пантеона славянских богов, поверий, обрядов, интонационных и символических структур речи. «Когда зарождается новая вера, — писал Гёте в «Коринфской невесте», — то часто любовь и верность вырываются, как сорная трава». Пушкин писал о вырванной Петром народной поэзии.

В своих истоках славянское мышление имело индоевропейские корни, где, наряду с прямыми связями человека с миром через область непосредственной практики, осуществлялись и не прямые связи через мифологизированное мышление — олицетворение окружающего человека мира, персонификация его в образов богов и других персонажах. При этом возникали троичные связи, ибо воздействие на природу человек пытался осуществить через третью, вставочную структуру (бога).

При расселении в Европе индоевропейцев эти структуры мышления получили специфическое развитие в различных районах, что было связано с неодинаковыми условиями существования и деятельности, географическими условиями, что сказалось на закреплении в мышлении наиболее «работающих», практических стереотипов и традиций. У древ-

них славян это было в первую очередь связано с развитым, замкнутым земледельческим кругом бытия.

Какие же оставшиеся реликты древнего славянского мышления заметны сегодня более всего? Есть одна особенность, запечатленная в фольклоре, некоторых структурах речи, обрядах, — это значительное распространение троичных выражений: три богатыря, три брата, три девицы под окном, тридевятое царство, три желания, три подземных царства и три небесных, трехцветное солнце, тризна и многие другие.

Русская народная песня трехголосная, древние смычковые инструменты — трехструнные, ансамбль на древних изображениях состоит из трех музыкантов (до наших дней сохранился народный украинский ансамбль «троиста музыка»), во многих народных песнях и танцах троекратное повторение в начале со сменой в четвертый раз, три восходящих волны во многих песнях со спадом на четвертый раз, существовало три типа древнерусских ладов по три звука в звукоряде — большой, малый, укосенный. Сам глагол строить, строй — от корня три. В древних иконах, древней живописи — три фокуса картины, так называемая обратная перспектива [см. 4, 50 и далее]. На дверях от злой силы рисовалось углем три креста за тысячи лет до введения христианства, как символ пространства (окрест, окрестность).

Откуда такая символика, с чем она связана? Триадиные структуры мышления, как уже говорилось, были вообще присущи ранним стадиям мышления, когда первоначальная целостность восприятия мира, проявлявшаяся в нерасчлененности речи, распадается под натиском развивающейся способности к абстрагированию. Сама операция абстрагирования может происходить по двум путям:

1. Выделение граней, которые разделяют явления, выделение противоположностей (дихотомия мира, в том числе);
2. Выделение структур, которые соединяют явления и процессы (троичные структуры, в том числе, как множество и как связующее звено).

Так, камень на развилке дороги с надписями о гибели в русских сказках соединяет действие героя и конечный результат, он — предсказатель процесса. Он, в то же время, дает многозначный выбор, а дихотомия — сужение выбора альтернативностью.

В древнем мышлении мы встречаемся со следующей закономерностью: если в языке существует только два альтернативных слова для обозначения цвета (к примеру, у племени Дани), но это обязательно: темный — светлый. Третье появляющееся слово — уже обозначение третьего — цветности (сначала слово красный, затем желтый, зеленый,

синий и далее). Аналогично и в отношении звуков. Сначала различают два звука, затем к ним прибавляется третий. Таким образом, можно предположить, что дихотомический подход генетически предшествует триадичному.

В то же время само понятие — третье, как бы встающее между двумя полюсами, между человеком и природой, соединяя их в единое целое, всего во всем, впервые дает человеку определенную степень свободы присвоения мира и проявления себя в нем, впервые дает истинное мышление. Этот тип отношения с миром через некую посредствующую, вставочную структуру (представление, понятие слово, символ, персонафикация и т.п.) привел сначала к отождествлению себя с природой, с ее «оживлением» (анимизм), потом к перенесению на природу своих чувств, а затем и своего образа (антропоморфизм). Возникает мифологическое мышление, мир богов, обладающих властью на косном мире и человеком, возникает понимание сложности, неоднозначности любого явления, рождается образное мышление.

Путь дальнейшего развития абстрагирования привел к выделению и в самом мышлении опосредствующих, троичных структур. Так, в «Исторических записках» Сыма Цяня, в разделе «Жизнеописание» есть «Закон триединства», в котором описывается «Метод медитации верования Тендай», при котором все явления рассматриваются **одновременно в трех** различных аспектах:

— «поскольку каждое явление — результат длинного ряда перво-причин, оно лишено постоянства и, следовательно, представляет собой пустоту (ку);

— тем не менее, эта «пустота» является хоть и временным, мгновенным, но реальным бытием, формой (кэ);

— каждое явление — сочетание ку и кэ и находится посередине между этими двумя крайностями тю. Истинная суть явления — его зависимость от закона причинности и недолговечности его существования».

В европейском типе мышления (имеется в виду Западная Европа) затем, в связи с практическими задачами навигации, астрономии, развитием точных наук, получила преимущественное развертывание двоичная логика, дихотомический подход к миру по типу выделения контрастных противоположностей (как бы новый виток древнего дихотомического подхода к миру). А троичные структуры во многом как бы «свернулись», превратились из процессуальных, горизонтальных в вертикальные, одномоментные структуры, стали тремя началами при описании структуры мира — «три царя всего» у Платона, три начала у пла-

тоников («образец — демиург — материя», «бытие — жизнь — ум» и т.д.), вплоть до заимствованного христианством у неоплатоников учения о Троице.

Однако все эти структуры не предполагают движения во времени, они «единосущны», находятся, как Троица, на одном онтологическом уровне. В то же время позднее триадность у Фихте, Шеллинга, Гегеля — это универсальный процесс всего развития — как отрицание отрицания. Он не предполагает соположения в логической цепи трех начал, а лишь двух с рождением, затем треть его как синтеза.

В отличие от этого в древнем славянском мышлении закрепились и развились не дихотомические, а троичные, в первую очередь не вертикальные, а горизонтальные структуры мышления, связанные с развертыванием трех начал, где третье заняло место переходной структуры. То есть, познавательные структуры продолжали раскрываться в трехмерной, а не только двухмерной проекции.

Почему это произошло? Праславяне — племя скотлов, осев на правобережье Днепра и реки Роси за две тысячи лет до новой эры, создали развитую земледельческую культуру и скотоводство, а также различные ремесла и торговали зерном с Древней Грецией и Римом. Положение на грани лесостепи создавало для этого хорошие условия, образовались крупные города (норманны называли Русь — «страной городов»). Раскопанные ныне многочисленные древние поселения достигали размеров бульварного кольца Москвы. В связи с земледельческим процессом образовался замкнутый, воспроизводящийся трудовой жизненный цикл, ограниченный не четырьмя, а лишь тремя значимыми временами года с центром в лете (отсюда — не годо-, а летоисчисление на Руси). И структура богов приобрела чисто земледельческий характер. Возникла одна из первых монотеистических религий с верховным богом Родом во главе. Порождающая сила раскрывалась также в трех женских ипостасях: Мать-сыра-земля — Макошь с двумя рожаницами — Ладой и Лелей (превращенной позднее в Леля). И сама структура мира, где главными силами были вода, ветер и солнце, также носила троичный характер — три неба и три подземных царства, а в середине плоская Земля.

Главный бог — Род (а возможно, и другие) изображались с тремя головами и втрое крупнее, чем изображения людей (на сохранившихся каменных стелах, в том числе на «Збручском идоле»). Структура обращения к богам также приобрела троичность — три заклинания, как некая замыкающая множественность, минимальный круг воздействия на внешние по отношению к человеку силы.

Ведь связь событий была в ту пору для людей неоднозначной, таинственной, хотя находились, закреплялись традиции, приемы прогнозирования, узнавания и возобновления наиболее важных, необходимых связей, которые помогали вскрыть сложную структуру окружающего мира.

Прораствание действий людей, направленных на изменение ситуации в желаемом направлении, принесение жертв, заклинания и т.п., моление о дожде или солнце, приводило к закреплению наиболее удачных действий, как бы возвращению системы мира в свое исходное состояние, необходимое человеку.

Сами боги также имели динамичный характер. Они развивались, «обрастали» окружением — символами, животными, растениями. Так, Макошь растет и умирает (уходит в землю вместе с отживающей в конце лета природой). Ее рука то направлена вверх, вызывая дождь, то вниз, вызывая урожай. Она как бы связывает два полюса — небо и землю. Отсутствие статики у богов отразилось и на изменчивости, подвижности ритуалов, даров, жертв, обрядов. В этом проявлялось древнее мышление человека — отнюдь не примитивное и однозначное.

Шеллинг писал о трех возможных способах, формах изображения:

1. Схематизм, где особенное выражается через общее.
2. Аллегория, где общее выражается через особенное.
3. Символ — синтез, третье измерение, абсолютная форма, где возникает нераздельность общего и особенного в особенном.

В древнем славянском мышлении мы находим все эти способы, в особенности, тяготение к нерасчлененному символу в силу синкретичности мышления, его мифологизированной форме. Однако здесь возникающий символ, знак не теряет своей конкретности, ибо обращены не столько к реальной действительности, сколько к порожденному фантазией второму миру (они — его строительный «материал»). Отсюда общее (обобщенное) и конкретное парадоксально сосуществуют в особом сплаве реального — данного и фантазийного — желаемого.

Этот моделируемый сознанием человека, усложненный, полуреальный мир помогал полноценному включению в него человека с его усложняющейся психикой, давал иллюзию подчинения ему косного внешнего мира через ритуал, обряд, помогал гармонизировать желаемое и действительное (предохраняя от возникновения определенного «комплекса неполноценности»), обеспечивал полное включение в деятельность эмоциональной, творческой стороны.

В древнем славянском мышлении не достигалась полная формализация мира, она и не была необходима. Обобщающие структуры, в осо-

бенности троичные, оказывались логически слабее, чем двоичные, но при этом зона их действия была гораздо шире. Мир оказывался богаче, текучее, неоднозначнее, как бы вариантнее, а включенность в него человека — многограннее. Троичная логика, занявшая доминирующее место в отношениях человека с действительностью, оставляла, акцентировала именно момент перехода от одного состояния к другому, от одной оценки к иной. Выделенность при этом одного не означала предпочтения, оппозиции (как в дихотомическом подходе), а подчеркивала скорее направленность движения, процессуальность, динамичность мира, переходность, неустойчивость его состояния. Отсюда в славянской мифологии и отсутствовало понятие Рока, судьбы — как некоей абсолютной положенности будущего.

Мир, положенный синкретическим способом познания, рождал у древних славян свои специфические закономерности мышления. Попытаемся их сформулировать. Первая закономерность — способы приведения многообразия мира к некоей константности, определенному единству. Это совершалось путем попытки детерминации мира развернутым воздействием на него — ритуалом, обрядом. Образовалась устойчивая система троичной связи: человек — боги — природа. Самым динамичным выступал здесь именно мир богов и порожденный им круг магических действий.

Вытекала из этого вторая закономерность — разворачивание магических воздействий на действительность как определенной системы, включающей всегда коллективные действия, особые, отличные от обычных — пение, выкрики, танцы, различные ритмические движения, позы и т.п. При этом особую роль играла повторность, многократность этих действий, чем осуществлялось усиление, умножение воздействия на мир богов. При этом в особо важных случаях в обряде участвовало все племя без исключения. Постепенно выкристаллизовались особо действенные, по мнению жрецов, структуры, символы, обряды. Они концентрировались в пространстве и времени. Пространство стало ограничиваться кругом — аналогом кругового горизонта, как главной структурой — она получила наименование «хоро». Отсюда — хоровод, хорос (солнце), храм — как символ круговорота, замыкания пространства. Время также персонифицировалось в круговороте солнца — его пути по небу, то есть в пространственной координате.

Отсюда обряд всегда был точно привязан к определенным координатам, магическим «датам», что послужило началом складывания особого магического календаря. Интересным примером такой концентрированной в пространстве и времени системы обряда было воздвижение в

особо напряженные моменты взаимоотношений человека и природы специального храма — «обыденного», — который необходимо было возвести «абы в день» — от восхода солнца до заката, начиная с валки деревьев, до свершения на закате ритуала. Есть основание полагать, что сама «архитектура» такого храма соответствовала контуру человека, где верхний барабан, более узкий по диаметру, соответствовал голове, а нижняя часть — плечам (что прослеживается и в более поздних конструкциях). Сам размер храма соответствовал утреннему размеру человека (как и изображения богов на идолах, как и размер насыпных обычных курганов), то есть высота храма составляла около пяти метров. Такой храм мог вмещать около ста человек.

Третья закономерность — этапность, фазовость самого действия. Здесь можно выделить процессуальную сторону, связанную со временем — зачин, апогей, завершение (что можно ассоциировать с делением солнца на три его «разновидности» — три «дневных» и три «ночных» солнца) и процессуальную сторону, связанную с пространством — особый тип развития по принципу «прорастания» — широко распространенный в орнаменте растительного характера. Здесь также наблюдается специфическая «троичность» — семя, росток (трилистник), плод. В более позднее время это «заполнение поля пространственных решений» выступает в сказках в образе камня с надписями на развилке дорог, указывающих три пути — все к смерти, но вариативные.

Одним из первых обратил внимание на недихотомичность структур, лежащих в основе художественного мышления, Аполлон Григорьев в своей «органической критике». Он писал Ф. Достоевскому: «Взгляд мой на мысль, родящуюся голо-логически, гуляющую на полной логической свободе, равнодушно решающей *ad libitum*, то есть *pro* и *contra* вопрос вроде: *an non spiritus existunt?* («Разве духи существуют?») — как это потребуются обстоятельствами или даже просто личным капризом ее производителей (родителями их назвать никак невозможно), взгляд мой на такую всегда собою владеющую и дешево достающуюся мысль тебе достаточно известен, равно как известна тебе моя глубочайшая вражда ко всему тому, что под конец вырастает из подобного голо-логического процесса, то есть к теории с ее узостью жизненного захвата и с ее деспотизмом, готовым идти до террора, с ее каким-то анатомическим равнодушием при резке всякого живого мяса (все это я говорю, конечно, чисто в литературном отношении), с ее прокрустовыми ложами, ради которых растягивается или урезывается все, что не по их мерке, с ее, наконец, умильным самодовольством, услаждающимся пятью умными книжками» [1, 134—135].

И Аполлоном Григорьевым вводится понятие о третьем состоянии бытия — «между ночью и днем» — «кипящая жизнь», — отражающее глубину и энергию перехода — «бездну». Это третье состояние он обозначил термином: «веяние». Оно действует между ощущением и познанием, приятием и отторжением и связано не столько с логикой познания мира, сколько с более глубокой сущностью процессуального («органического», по его терминологии) видения мира в его целостности. Он писал, что «логические требования голого ума непременно так или иначе достигают своих в данную минуту крайних пределов и непременно поэтому укладываются в известные формы, известные теории. Прикладываемые к быстротекущей жизни, формы эти оказываются несостоятельными чуть что не в самую минуту своего рождения, потому что ведь они сами, в сущности, суть не что иное, как результаты осознанной, то есть прошедшей жизни» [1, 145].

Аполлон Григорьев связывал и появление искусств с улавливанием художником этого «веяния» жизни, этого третьего состояния бытия, отсюда он выводил и эстетическое — как избыточное, текучее, связывающее человека и мир, как некую систему, имеющую форму троичного, особую симметрию с центром вращения («жизнь, жизненный процесс, живые силы»), где «да» может переходить в «нет» (вспомним, что и в бытовой речи мы имеем фразы, где утверждение соединено парадоксально с отрицанием: «Нет, ты прав!», «Да нет!»).

Он считал, что выход человека за пределы рационального познания, обыденного смысла необходимо не только художнику и сочувственно цитировал В. Гюго: «В всякого человека есть внутри его свой Патмос². Его воля — идти или не идти на страшный мыс мысли, с которого видна тьма. Если не пойдет, он осчастится в обычной жизни, в обычном сознании, в обычной добродетели при обычном сомнении — и прекрасно. Для внутреннего покоя это, конечно, лучше. Пойдет он — конечно, он схвачен. Глубокие воды таинственно явились перед его очами. Безнаказанно же никто не видел этого океана!» [1, 164].

Тем самым оказывается, что древние синкретические структуры славянского мышления, связывающие человека и мир, улавливающие именно процессуальную сторону бытия, получают свое продолжение впоследствии именно в искусстве, где принципиально невозможна формализация и «голо-логическое» мышление, а троичные структуры выступают как более адекватные. Не случайно троичность (троичность) столь широко распространена в музыкальном искусстве: трехчленная форма, трехдольный такт высшего порядка — «органическая неадекват-

² Патмос — остров в Эгейском море, где Иоанну явилось видение Апокалипсиса.

ность» (Л. Мазель, В. Цуккерман), трехчастность сонат, концертов, жанр трио-сонаты. И в основе сонатной формы лежит развернутая, содержательная трехчастность строения. Во многих народных музыкальных культурах основой является трехголосие. Они присущи не только русскому фольклору (в особой форме — подголосочной), но и грузинскому, итальянскому, литовскому (трехголосные сутартине — трейине). Триадность проникает и в более поздние структуры русского фольклора — можно выделить три типа древних русских ладов по три звука в основе каждого. Эти примеры можно легко продолжить.

Е.В. Назайкинский отмечает вообще триадность как одну из наиболее обобщенных структур искусства: «Органичность видения музыки через ту или иную трехгранную призму убеждает автора в том, что категориальные триады естественно рождаются в самой практике музыки, в ее создании, исполнении, восприятии и осознании. Исследование триадности как метода, хорошо отвечающего природе музыкального произведения, должно составить, по-видимому, специальную задачу... Есть, по крайней мере, две причины, обуславливающие естественность триадных систем. Одной из них являются те троичные системы, которые характеризуют способ существования музыки во времени и пространстве. Замкнутость произведения во времени позволяет выделить три фазы его развертывания, о которых говорил еще Аристотель. Пространственная трехмерность связана в первую очередь с конкретно звучащим произведением, а не с языковым материалом. Другой еще более существенной причиной является фактор субъективности искусства — присутствия в нем субъекта, человека как меры вещей. Именно человек оказывается центром, вокруг которого выстраиваются все подчиненные искусству системы организации» [2, 300—301].

Чем же отличается, хотя бы вкратце, система троичной логики в отличие от двоичной? Троичные структуры оказываются гораздо более широкими, информативными. Если двоичная структура дает лишь четыре варианта связей, то троичная — уже двадцать семь. Кроме того, и сама логика перехода в этом случае особая: первая попытка («включение», «экспонирование» и т.п.) — не приводит здесь к изменению системы (как в двоичной логике), вторая попытка делает систему неустойчивой («очувствленной») и лишь третья попытка «заполняет множество» и открывает путь, переключая систему в иное качественное состояние.

Такая логика широко используется в русской сказке — о трех братьях, трех желаниях и др. Собственно говоря, речь здесь идет о фазовости событий, фазовом, вариантном их переходе, экспонировании не двух

полярных граней образа, а, по крайней мере, трех. Следует заметить, что и в действительности любой предмет может быть всесторонне охвачен взором лишь с трех точек зрения, что, возможно, отчасти объясняет наличие трех зрительских фокуса у картин в древнерусской живописи [см. 4].

Вспомним знаменитую Ля-бемоль мажорную Прелюдию Шопена. Она потеряла бы все свое очарование, глубину образности, если снять трехкратное повторение звуков в конце каждой фразы. Да это совсем и не повторения, а как раз проявление тех самых троичных структур, где возможны тысячи вариантов исполнения каждой такой последовательности в агогическом, ритмическом, динамическом, тембровом отношении. В качестве примера можно привести и троичные повторы у Чехова — в «Чайке», знаменитое — «В Москву...» в «Трех сестрах». Интонационное произнесение этого ряда определяет во много тот или иной итоговый смысл спектакля.

Троичные системы дают возможность преодолеть ту, казалось бы, непреходимую в системе обычной логики грань, которая во многом разделяет рациональную и эмоциональную стороны проявления человека, перейти не только к их органичному объединению, но и усилению друг друга, помогая воплотить в искусстве живую драматургию человеческой мысли во всей ее многогранности и богатстве индивидуального.

Для искусства, можно полагать, система трех переменных, трех сил, трех граней более характерна в связи с многозначностью смысла, самого образного решения, выходящего, в силу художественной условности, за пределы обычных структур пространства-времени, привычных причинно-следственных отношений. При этой системе основное внимание сосредотачивается именно на переходных моментах, самой процессуальности, динамике действия, где становятся возможными любые переходы и превращения. В более общем плане можно ставить вопрос о том, что каждая форма общественного сознания должна иметь свою, отличную логику, свои закономерности построения модели мира. А так как искусство во многом впитало в себя древние структуры синкретического, мифологического мышления, то оно, естественно, сохранило и развило некоторые его закономерности.

Попробуем проиллюстрировать некоторые положения, высказанные здесь, применительно к творчеству Мусоргского, который мечтал воссоздать «прошедшее в настоящем». Композитор считал, что необходимо возобновлять структуры народного мышления и речи в сознании общества, писал, что «художественное обличие духа времени требует, воз-

можно, редкого напоминания обществу современного его интересам (общества) склада характера, речи и способа выражений» [3, 177].

Парадоксально, но до сих пор многие сочинения Мусоргского звучат не в оригинале, особенно оркестровые и оперные, а в различных редакциях, ибо музыкантами считалось, что подлинник написан не совсем «профессионально», что там много «варварского» (Римский-Корсаков) и требует доработки. Не случайно и то, что сочинения Мусоргского вошли в жизнь через творчество гениальных исполнителей, в определенной мере потому, что те национальные структуры, которые он напряженно искал, восстанавливал, воплощал в своих произведениях, падали на уже уходящую остроту национального слуха, подавляемого городской музыкальной культурой с ее интегрирующими, в чем-то нивелирующими народные первоисточники стремлениями, несколько порывающими с народной почвой (что отмечал еще Пушкин). При этом эпос, легенды, предания, песни, обряды стали воспроизводиться изолированно от возродившей их почвы, конкретной обстановки, когда утрачиваются внутренние нити, связывающие с конкретным бытом, теряется символический ряд, порой, обобщаясь, меняются даже смысловые структуры.

Во многом отрицательно на этот процесс повлияла и христианская религия, оторвавшая человека от природы, живых связей с ней, серьезно нарушившая духовную экологию народа. Она способствовала тому, что древний языческий культ — как колыбель культуры, как воплощение мышления славянского человека, его способа структурирования мира — все стремительнее уходил из активного поля сознания, сохраняясь лишь как реликтовая сказочная форма вовне человека и как неосознанный, «темный», свернутый слой мышления внутри. Интерпретация прошлого, в том числе и прошлой культуры, осуществлялась в основном уже с иных мировоззренческих позиций.

Мусоргский, один из немногих композиторов, очень чутко улавливает эти древние структуры мышления, что привело к некоторым особенностям его музыкального языка, принципов образного развития. Так у него весьма часто встречаются триадные структуры. В. Холопова пишет, что с его именем «связан целый мир новой музыкальной интонационности, услышанной и добытой композитором в слове. Композитор буквально чувствовал и мыслил национальными ритмами. И излюбленнейшим из них был дактиль... Мусоргский применяет невиданное до него в русской и мировой литературе количество текстов с дактилическими ритмами. У него есть партия отдельных персонажей, на протяжении всей оперы выдержанных только в дактилических ритмах

(словесных и музыкальных), отдельные произведения (романсы), не имеющие никаких иных музыкальных ритмических формул, кроме дактилических. Число дактилических слов у него так велико, что не все преломляются в виде музыкальных 3-дольников и для музыкального разнообразия, помимо чистых одноударных фигур, используются и двухударные, и обороты индивидуального мелодико-ритмического строения. Примером целой оперной арии, выдержанной в дактилических ритмах текста, является партия Марфы-раскольницы из «Хованщины». Ритм протяжных русских «тригласий» сопровождает ее песню, ариозо, гаданье, речитативы» [7, 209]. Холопова отмечает подобные тригласия и в «Борисе Годунове», и в «Женитьбе», и в романсах.

Триадность проявляется у Мусоргского также и в других структурах текста — зеркальной симметрии, триадности тональностей, формообразующих структурах, в том числе и вариантной повторности. С.С. Скребков подчеркивал тройные структуры, проявляющиеся во многих эпизодах опер Мусоргского. К примеру, в первом акте «Хованщины» во втором выходе Хованского он отмечает «три плана действия: таинственный напев Марфы, тревожные возгласы Эммы и группа гимнических тем, связанных с образом князя Хованского. Внутри этой группы в свою очередь присутствует контрастное расслоение: стрелецкие трубы за сценой, речитативные призывы унисонного хора стрельцов и «Слава» народного хора, поющего в подголосочном складе с контрапунктами в оркестре» [6, 395].

Эта триадная «многоплановая контрастная полифония», по его мнению, близка народным трехголосным структурам. Представляется, что она родственна трехфазности развертывания в пространстве русской подголосочной манеры раскрытия образного смысла. Дополняется этот прием и свертыванием и развертыванием фактуры — от унисонно-гетерофонного изложения — до резкого усложнения фактуры, ее смены, разбросом голосов по всем регистрам, а затем свертыванием их в итоговый унисон, что также характерно для русской подголосочной полифонии.

В связи с особой ролью горизонтали, процессуальности, в соответствии со славянской народной традицией, трактуется Мусоргским и гармония, приобретающая специфический характер. Как полагает С.С. Скребков, тональный устой у него «мыслится как **одноголосие**, как один звук, а не трезвучие. Аккордовое строение некоторых тоник в «Женитьбе» в основном имеет **фонический** характер и не оказывает решающего влияния на голосоведение и тональные связи гармоний» [6, 360]. Отсюда огромное значение приобретает движение мелодического

голоса. Скребков пишет даже о мелодическом истолковании «модуляционного перемещения в переменном ладу» [6, 361], что соответствует природе русского народного искусства.

Физический характер комплексов из трех аккордов у Мусоргского не совсем понял даже Римский-Корсаков, который при оркестровой редакции его опер, как это проанализировал В.А. Цуккерман, изменил во многих местах из трех последовательных, «варварских», по его мнению, аккордов без всякого голосоведения (естественно, западноевропейского образца) средний аккорд, старательно наладив классическое голосоведение. Шостакович же оказался здесь бережнее.

Необходимо чутко улавливать подобные национально-самобытные структуры у Мусоргского при интерпретации. Здесь, в смысле верного построения целостной формы, весьма важно учитывать применяемый Мусоргским принцип определенной «замкнутости» художественного мира произведения специфическим пространством — как бы кругом, где все возвращается «на круги своя». Так, по мнению С.С. Скребкова, симфоническое развитие в «Хованщине» — «движется «в себе», вращается как бы вокруг постоянного центра притяжения — своеобразный монументальный образец «остинатной» музыкальной драматургии» [6, 392].

Другой принцип связан с особой трактовкой Мусоргским приема вариативности развития. Наряду с привычными, он применяет и два особых, народных типа варьирования, когда, как писал В.А. Цуккерман, «обновление мелодии происходит не прямо, а косвенно — путем воздействия «со стороны» — интенсивно изменяемой инструментальной частью с мало или совсем не варьируемой мелодией» [8, 211], а также проводит по определению того же исследователя, принцип «равномерно разлитой вариантности», особенно ярко проявляющийся в «Рассвете на Москве-реке», где, как еще подметил Каратыгин, проводится принцип живого прорастания единой темы — принцип, столь органично присущий древнему славянскому мышлению, проявляющийся, хотя бы, в орнаментах, где от экспонирования летящей пыльцы, завязи разворачивается процесс прорастания живой природы — появление трилистника, формирующегося стебля, созревание плода и вновь — разлетание пыльцы, чем замыкается круговорот жизни. Это сочинение Цуккерман считал «своего рода энциклопедией свободной вариантности в том ее виде, который особенно присущ русской народной музыке» [8, 109].

И здесь весьма важными для исполнения оказываются специфические приемы «расцвечивания», колорирования — небольшие, но постоянные изменения динамики, ритма, тембра, интонационного произнесе-

ния музыки, которые позволяют этому разбросу вариантов «по полю», вроде бы некоторому хаосу придать в целом высокую степень общей упорядоченности. При этом возникает специфическая для музыки Мусоргского, если можно так выразиться, «полевая характеристика» плотности, насыщенности музыкального пространства, создается сложный, неоднородный «пространственный рельеф» сочинения.

В данном отношении весьма интересны «Картинки с выставки» — также своего рода образец национальной вариантности построения целостной формы. Это прослеживается не только в отношении развития самого сюжета «прогулки» по типу «прорастания» (что показано в статье Е. Куловой). Можно рассматривать это сочинение как грандиозный вариационно-вариантный цикл, где основная тема прорастает во всех номерах с кульминацией в «Богатырских воротах».

В музыке Мусоргского широко распространены и троекратно повторяющиеся структуры высказывания, в том числе и отдельные звуки. Достаточно, хотя бы, назвать «Светик-Савишну», гаданье Марфы и другие сочинения, где троекратное повторение звуков является существенным элементом выразительной речи, способствующим раскрытию глубины высказывания, процессуальности, пространственности. К сожалению, исполнители обычно трактуют эти структуры, практически не дифференцируя звучание трех звуков во времени, не придавая каждому звуку особый смысл, в то время как славянский принцип высказывания предполагает динамику изменения, к примеру, в творчестве народных скрипачей.

В народной практике сформировался и еще один принцип — повышение интонационного и динамического напряжения при повторях, в том числе и смещение высотного устоя вверх. При исполнении круга народных танцев такое повышение достигает полутора тонов. У Мусоргского, к примеру, в «Женитьбе» в диалоге Степана с Подколесным при повторных ответах Степана происходит подобное смещение сначала на секунду вверх, затем на малую терцию и усиливается динамика. Этот прием применен им неоднократно, в том числе и в партии Кочкарева, что связано с живым народным интонированием. Здесь проявляется закономерность фазовости развития события, о котором уже писалось.

Один из принципов мышления Мусоргского связан также с особым построением художественной логической цепи. Композитор писал, что «немец, когда мыслит, прежде разведет, потом докажет, наш брат прежде докажет, а потом уж тешит себя разведением» [3, 107]. Важно, что эту мысль Мусоргский высказал не в общем плане, а по поводу симфонического развития народного мышления, где существует «могучее сло-

во», «которое как будто намекает, а не смотрит — уже и все сказано» [3, 114].

Тем самым, невозможно полноценно трактовать сочинения Мусоргского, не учитывая всесторонне нормы его художественного мышления, национальные корни его творчества, специфические славянские языковые структуры, во многом определяющие нормы его выразительного языка и образности, а привлекать для интерпретации совсем другие языковые нормы, структуры мышления, порой чуждые или чрезмерно узкие, не позволяющие раскрыть заложенные в его сочинениях богатство образности и глубину народного содержания.

Искусство Мусоргского, система его мышления тесно связаны с древними структурами славянского мышления, в определенной мере ушедшими сегодня из актуального слоя сознания, но оставшимися в глубинах сознания, генетической памяти, фольклоре, некоторых структурах искусства и речи. Они требуют дальнейшего исследования, выявления всех содержательных граней. Это — наш долг.

Литература

1. Григорьев Аполлон. Эстетика и критика. М., 1980.
2. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
3. Мусоргский М.П. Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы. М., 1971.
4. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975.
5. Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. М., 1986.
6. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
7. Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
8. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.
9. Цуккерман В.А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. М., 1975.

М.С. Скребкова-Филатова

ПРИНЦИП ТРОИЧНОСТИ КАК ОДНА ИЗ ОСНОВ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Среди многих работ выдающегося музыканта-исполнителя и музыковеда В.Ю. Григорьева особого внимания заслуживает статья «Об истоках и сущности некоторых национальных структур художественного мышления Мусоргского», помещенная в юбилейном сборнике о М.П. Мусоргском. Диапазон идей, высказанных в этой статье, шире, чем

только исследование тех или иных аспектов стиля великого русского композитора. В ней В.Ю. Григорьев ставит глубокие проблемы национального русского мышления вообще, он ищет истоки, которые идут из необозримой доисторической дали времён, когда зарождались принципы мировосприятия древних праславян.

Один из принципов, как показывает автор, пронизывал не только религиозную и художественную культуру праславян, но имел глобальное значение для многих национально-исторических сообществ. Он действовал, начиная с глубокой древности и продолжал действовать как во времена Мусоргского, так и вплоть до наших дней. Этот принцип, всеобщий, по-видимому, для всего человечества, организует его структуру.

Исследуя его, автор называет его *троичностью* и подчёркивает следующее: «В своих истоках славянское мышление имело индоевропейские корни, где, наряду с прямыми связями человека с миром через область непосредственной практики, осуществлялись и не прямые связи через мифологизированное мышление — олицетворение окружающего человека мира, персонификация его в образах богов и других персонажах. При этом возникали троичные связи, ибо воздействие на природу человек пытался осуществить через третью, вставочную структуру (бога)» (1, 29).

В статье приведены свидетельства того, что принцип троичности (или триадности) актуален не только для древнего языческого праславянского мышления. Он становится основой для одной из могущественных религий мира — христианства, пришедшего на Русь тысячу лет назад и опирающегося на Троицу (Бог-отец, Бог-сын, Бог-Дух святой).

Автор интересно рассматривает пути эволюции мышления от ранних этапов синкретиза, нерасчленённого древнего мировоззрения, к постепенному формированию абстрагирования. Так, один из этапов — *постепенное выращивание* (или приращивание) третьего элемента к первоначальной дихотомической структуре. Например, указывает автор, древний человек поначалу осознаёт и вербально обозначает лишь два элемента цветовой структуры мира: светлый — тёмный, и лишь позднее возникают иные цветовые определения (красный, зелёный).

Другой путь — появление *промежуточного звена* между человеком и миром. Возникает пантеон богов, рождаются символы, магические обряды, тотемы, ритуалы, жертвы, обожествление животных и растений (прекрасный пример — «Весна священная» Стравинского).

Ещё один тип триадности опирается на диалектический принцип *отрицания отрицания*, научно сформулированный Гегелем.

Обращаясь к анализу того, как троичность воплощается в художественном произведении, автор пишет: «Древние синкретические структуры славянского мышления, связывающие человека и мир, улавливающие именно процессуальную сторону бытия, получают своё продолжение впоследствии именно в искусстве, где принципиально невозможна формализация и «голо-логическое» мышление, а троичные структуры выступают как более адекватные. Не случайно троичность (триадность) столь широко распространена в музыкальном искусстве» (1, 37).

В статье приводятся высказывания деятелей прошлого и настоящего. Так Аполлон Григорьев, современник и друг Ф.М. Достоевского, ввёл понятие третьего состояния бытия — перехода энергии «меж ночью и днём», называя его «веянием жизни». В.Ю. Григорьев пишет: «Аполлон Григорьев связывал и появление искусства с улавливанием художником этого “веяния”, этого третьего состояния бытия, отсюда он выводил и эстетическое — как избыточное, текучее, связывающее человека и мир, как некую систему, имеющую форму троичного, особую симметрию с центром вращения (“жизнь, жизненный процесс, живые силы”), где “да” может переходить в “нет”...» (1, 37).

Опираясь на мнения выдающихся музыковедов — Б. Асафьева, Л. Мазеля, Е. Назайкинского, С. Скребкова, В. Цуккермана, В.Ю. Григорьев подчёркивает, что в их трудах поставлен серьёзный акцент на роли принципа триадности в музыке. Например, Л. Мазель и В. Цуккерман в своих учебниках пишут о троичности в *музыкальной форме* (простые и сложные трёхчастные формы; трёхчастная структура сонатной формы — экспозиция, разработка, реприза; циклическая троичность классического инструментального концерта и камерной сонаты). Троичность — основа ряда *музыкальных жанров*. Она проявляется в сфере *исполнительского состава* для трёх музыкантов (трио-соната, инструментальное трио), в *метрической основе* многих трёхдольных танцев (менуэт, вальс).

Упомянув в своей статье книгу Е. Назайкинского «Логика музыкальной композиции», В.Ю. Григорьев выделяет мысль учёного об органичности рождения категориальных триад в музыке. «Исследование триадности как метода, хорошо отвечающего природе музыкального произведения, должно составить... специальную задачу» (2, 38).

В связи с этим хочу напомнить, что в своих трудах и лекциях учёный рассматривает ряд таких триад: *фактура, синтаксис, композиция* как уровни музыкальной формы; *характеристическая, эмоциональная, логическая* стороны музыкального содержания; *эпическая, лирическая, драматическая* основы образно-драматургического процесса в музыке;

контекст, текст, подтекст как структура возникновения и функционирования музыкального произведения в обществе; наконец, *композитор, исполнитель, слушатель* как участники музыкальной деятельности.

Глубокое исследование трёхэтапной эволюции музыкального мышления, которая охватывает колоссальный период от доисторических времён вплоть до современности, содержится в известной книге С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей». (На эту книгу В. Ю. Григорьев ссылается в своей статье неоднократно.) Автор монографии определяет *три этапа-принципа* музыкального искусства так:

- древнейший принцип *остинатности* (от происхождения музыки вплоть до Возрождения). Он имел значение как бы исторического *тезиса*;

- принцип *переменности* (стиль эпохи Возрождения от XIII в. до XVI в.). Развивая и одновременно отрицая предыдущий, он становится как бы историческим *антитезисом*;

- принцип *централизующего единства* (стиль эпох барокко, классицизма, романтизма, вплоть до XX в. включительно). Этот стиль, объединяя в себе предыдущие, является их историческим *синтезом*. Так проявляет себя диалектический принцип отрицания отрицания.

В основе каждого принципа лежит драматургическое единство трёх сторон: музыкального тематизма, музыкального языка (лада, фактуры), музыкальной формы. Так, принцип остинатности опирается на:

единичную музыкальную мысль (напев),
единичный ладовый устой,
единичный (один) голос или унисон голосов,
остинатный повтор-куплет единичной мысли.

Принцип переменности, как более зрелый и сложный, он опирается на:

несколько различных музыкальных мыслей,
несколько различных ладовых устоев (переменный лад),
несколько разных голосов фактуры в полифонии,
переменность в строении куплетно-вариационной формы.

Принцип централизующего единства ещё сложнее. Его опоры: богатство и разнообразие музыкального тематизма, утверждающего при этом главную, центральную тему;

богатство и разнообразие ладо-гармонических функций, имеющих вместе с тем центральную, единую главную тональность;

богатство и разнообразие многоголосной фактуры, в недрах которой зарождается, однако, главный, ведущий мелодический голос, имеющий аккомпанемент — развивается гомофония;

многотемные контрастные композиции нередко содержат главную тему, которая утверждается её репризными повторами.

Таким образом, в стиле *централизованного единства* происходит синтезирование стилей предшествующих эпох: древний, ранний — принцип *остинатности*, единичности — преобразуется в утверждение главного центра, вокруг которого возникает многообразие, *переменность* других компонентов целого. Это — новый виток эволюции музыкального мышления. О сущности принципа централизованного единства читаем в книге С.С. Скребкова: «Только с установлением этого принципа в музыке она смогла стать и действительно стала *самостоятельным* видом искусства. Исторически это связано с возникновением оперы в начале XVII в., где музыка равноправна с драмой и особенно наглядно проявляется в стремительном формировании разнообразных жанров инструментальной музыки и высокого артистизма музыкально-исполнительской культуры» (3, 112).

С тех же историко-эволюционных позиций С.С. Скребков подходит к исследованию *генезиса музыкальных жанров*. Автор пишет: «Можно указать на три коренных жанровых типа музыкального тематизма. Два из них являются исторически первичными: *танцевальность* (точнее — моторность, включая все виды танца, марша, переданные музыкой трудовые движения и т.д.) и *декламационность* (возгласы, призывы, причитания, речитация и т.д.). Третий тип — *аризонная распевность*, кантилена — возникает в музыке, в бесконечном многообразии своих проявлений, на основе первых двух и формируется по мере достижения музыкальным искусством своей художественной самостоятельности, независимо от слова и танца; если говорить о профессиональной музыке, то это приблизительно на рубеже строгого стиля и барокко — на рубеже XVI и XVII веков» (3, 17—18). Таким образом, и здесь автором выявлен диалектический процесс постепенного становления нового в недрах прежнего.

Выше мы рассмотрели преломление принципа троичности-триадности в разных областях музыкального языка. Вернёмся к этой проблеме с двух разных позиций. С одной стороны, триадность пронизывает *любые динамические временные процессы*, которые происходят в музыке, что отражено в известной формуле Б. Асафьева — I:m:t (initio-movere-terminus, то есть начало-середина-конец).

Эта формула раскрывается в самых разных аспектах и на различных уровнях целого. Так, в пределах отдельного звука формула представлена в виде возникновения звука, его развития и затухания. В сфере музыкального тематизма — в виде экспонирования, развития, завершения. То же — и в области музыкальных форм, о чём упоминалось выше (экспозиция, разработка, реприза). В ещё больших масштабах — это крупные сочинения, задуманные композиторами именно как триады (фортепьянные сонаты Н. Метнера, инструментальные концерты Д. Кабалевского). В такой иерархичности явлений процессуального типа отражены структуры категории времени вообще: секунды, минуты, часы, годы, века...).

Другой аспект троичности в музыкальном языке можно наблюдать в ряде *антропоцентрических систем* музыкального языка. Такова, например, система *громкостной динамики*, которая содержит три уровня громкости: тихо, средне, громко. Средний уровень соответствует громкости человеческого голоса (mf, mp), он находится как бы в центре системы и окружён очень тихими и, напротив, очень громкими звучаниями (ppp, fff). Иногда эти крайние значения громкости связываются с «нечеловеческой» образностью, особенно в современной сонорной и электронной музыке.

К антропоцентрическим можно отнести и систему высотных *регистров*, состоящую из среднего регистра, соответствующего голосу человека, и двух крайних — верхнего и нижнего. Замечательным примером постепенного движения из «небесных сфер» вниз, на землю, к людям, служит Вступление из оперы Лоэнгрин Вагнера.

Антропоцентрическими свойствами обладает и система *темпов*. Область среднего темпа в музыке, достаточно широкая в своих возможностях, воспроизводит темпы сердцебиения, дыхания, шагов человека; крайние же вызывают ощущение или чрезмерной замедленности, как бы застылости (таковы, например, эпизоды колоссальных по протяжённости пауз во Второй симфонии Лютославского) или же сверхбыстрого движения, иногда даже «лихорадочного» характера (prestissimo), что порой встречается в пуантилистической ткани.

Тройственность лежит и в основе некоторых неантропоцентрических систем, например, в области функционально-гармонического триединства: субдоминанта, доминанта, тоника. Основным видом аккорда в европейской гармонии является трезвучие, состоящее из трёх звуков, расположенных по терциям, которые охватывают по три ступени звуко-ряда.

Примером художественной системы, структура которой принципиально троишна, является музыкальная фактура, то есть строение музыкальной ткани. Этой проблеме уделено внимание в различных музыкально-ведческих работах; к ним принадлежит и моя книга «Фактура в музыке».

Строение музыкальной фактуры рассматривается как особая пространственная организация целого, включающая в себя три «координаты»: вертикаль, горизонталь, глубину.

Так, *вертикальное* измерение ткани представляет собой соотношение верхних, средних, нижних по регистру элементов; это — линии, слои, пласты, «этажи» и «ярусы», которые составляют многоголосную ткань.

Глубинная координата выявляет отношение между рельефными (то есть более яркими и громкими планами звучания) и фоновыми (менее яркими и громкими). Глубинная координата может возникать в одновременном звучании рельефа и фона (мелодия и аккомпанемент в гомофонии, тема и противосложение в полифонии), а также в их одновременном звучании (имитации в разных голосах, переключки, эффекты «эхо», «приближения» и «удаления» в музыке; примерами последних являются Болеро Равеля, Эпизод нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича). Именно глубинная координата фактуры играет в исполнительской практике ведущую роль, когда дирижёр, пианист или ансамблист выделяет в ткани одни элементы, «высвечивая» рельеф, а другие элементы уводит в фон звучания. Эта координата — основа множественности исполнительских трактовок произведения, ибо разные музыканты по-разному соотносят в своём исполнении рельефные и фоновые элементы музыкальной фактуры.

Горизонтальная координата ткани — это постепенное развёртывание целого, членение звукового потока на отдельные аккорды, созвучия, фактурно-ритмические ячейки.

Трёхмерность музыкального пространства, которое организуется музыкальной фактурой, допускает некоторые аналогии с физическим пространством. Это хорошо заметно в концертных исполнениях музыки большими оркестрово-хоровыми коллективами, а также в стереофоничности и квадрофоничности звучания в современных записях на лазерных дисках.

Принцип тройственности, троичности, триадности, обсуждаемый в статье В.Ю. Григорьева, находит множество преломлений в музыке. Вместе с тем можно показать, что многие специфические стороны в му-

зыкальном языке опираются на иное. Это принцип *двоичности*, дихотомии.

Например, *ладовая* система европейской музыки нескольких последних столетий состоит из двух главных компонентов — мажорного и минорного ладов. *Функционально-гармонические* процессы опираются на соотношение пары понятий: неустой-устой и тяготение-разрешение. В области музыкального *метра* двухдольность встречается не реже трёхдольности, и двухдольная музыкальная ритмика является основой многих музыкальных жанров — маршей и танцев. *Ритмическая* система строится на делении длительностей пополам: целые, половины, четверти, шестнадцатые.

В музыкальной *форме* нередко встречается период, состоящий из двух предложений, а структура его часто имеет квадратное строение (то есть число тактов в нём равно восьми или шестнадцати). В музыке разных эпох распространены двухчастные старинные и классические формы; инструментальные концерты барокко имели двойную экспозицию; с баховских времён и до нашего времени важным остаётся парный цикл прелюдий и фуг (в XX в. это циклы Шостаковича, Хиндемита, Щедрина). Основа классической сонатной формы — наличие двух основных тем — главной и побочной.

В мировой практике утвердилась система нотной записи фортепьянной музыки или переложений симфонической музыки (клавир) в виде двух нотоносцев, имеющих два основных ключа — скрипичный и басовый.

Таким образом, оба принципа — двоичность и троичность — имеют кардинальное значение для музыкального искусства. Этот факт является отражением *чётности* и *нечётности* окружающего нас мира. Так, троичность — основа реальных физических категорий: трёхмерности пространства и трёхэтапности времени.

Двоичность же лежит в области осознания человеком явлений мира в самых разных аспектах. Это биологические категории жизни и смерти; астрономические — зима — лето, день — ночь; этические — добро — зло, свет — тьма. Она же — основа симметрии построения многих земных организмов, имеющих два глаза, две или четыре ноги и т.д. Наконец, человечество состоит из двух видов людей: мужчин и женщин.

Статья В.Ю. Григорьева содержит некоторые примеры троичности, встречающиеся не только в музыке. Они почерпнуты из русских сказок, литературы, живописи. Хочется умножить этот список:

1. Три жениха Людмилы из оперы Глинки «Руслан и Людмила»;

2. Три чуда из сказки Пушкина и оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане»;
3. Три желания в сказке Пушкина о Золотой рыбке;
4. Три богатыря в картине Васнецова;
5. Три царевны подземного царства в его же картине;
6. Три музыкальные темы в увертюрах на русские народные темы; Балакирева, Римского-Корсакова.

Очевидно, что такие «троичные» образы нередко приходили из фольклора и сказки. Это свидетельствует о древности корней троичности в мышлении. Однако в известных случаях можно заметить и мистический, роковой оттенок триадности. Таковы образы трёх карт у Пушкина и Чайковского; это три музыкальные темы во Вступлении к опере Чайковского «Пиковая дама» (тема баллады, тема графини и карт, тема любви). Фраза «Три карты, три карты, три карты» звучит в опере трижды; в игорном доме Герман делает три ставки, последняя из которых заканчивается его смертью; симметричны и при этом троичны две фразы — одну из них произносит Герман, обращаясь к Лизе: «Красавица, богиня, ангел!», другую — Лиза, обращаясь к Герману в момент смерти Графини: «Чудовище, убийца, изверг!».

Это три ужасные ночи в церкви из повести «Вий» Гоголя, три жутких видения на кладбище в его повести «Страшная месть», три inferнальных сновидения в его повести «Портрет».

Иной аспект троичности — нередко триадное строение в структуре литературных произведений биографического содержания. Можно назвать трилогии: Л. Толстой — «Детство», «Отрочество», «Юность»; Гарин-Михайловский — «Гимназисты», «Студенты», «Инженеры»; Горький — «Детство», «В людях», «Мои университеты». Реалистические аспекты троичности мы наблюдаем и в образах трёх сестёр у Чехова, трёх братьев у Достоевского.

В заключение мне хочется ещё раз подчеркнуть ценность статьи В.Ю. Григорьева. Несмотря на то, что она посвящена раскрытию принципа троичности в творчестве Мусоргского, значение идей, заложенных в статье, гораздо шире. Думается, что вполне правомочна повторная публикация работы этого автора в контексте проблематики, посвящённой исследованию глубинных принципов человеческого мышления. Этому и посвящена наша конференция.

Литература

1. Григорьев В.Ю. Об истоках и сущности некоторых национальных структур художественного мышления Мусоргского // М.П. Мусоргский. Современные про-

блемы интерпретации (к 150-летию со дня рождения). Сб. научных трудов. Московская государственная консерватория. М., 1990, с. 28—45.

2. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
3. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
4. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке. М., 1985.

Ю.Н. Парс

О ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ПОЗНАВАЕМОЕ И НЕПОЗНАВАЕМОЕ В МЫШЛЕНИИ МУЗЫКОВЕДА

Сформулированная профессором Московской консерватории В.Ю. Григорьевым идея троичности мышления применительно к творческой деятельности музыковеда с давних пор находит самое разнообразное раскрытие. Вот некоторые известные факты.

Исходя из композиторского мышления, академик Б.В. Асафьев вывел формулу «i : m : t» (которая может быть расшифрована как «импульс : развитие : завершение развития»); эта его формула касается, главным образом, функций частей музыкальной формы. И проявляется она как в простейшем виде, например, применительно к простой 3-частной форме (1-я часть — середина — реприза), так и по отношению к каждому из уровней любой формы, например, в сонатной форме — к главной партии, к экспозиции, ко всей сонатной форме или даже ко всему сонатно-симфоническому циклу.

Другой пример (он менее известен даже теоретикам) отчасти связан также с именем Асафьева. В книге «Музыкальная форма как процесс» автор говорит о *статическом* (или архитектурном) понимании формы музыкального произведения (форма «как кристалл») и о *динамико-процессуальном* (форма как процесс). Болгарский музыковед Леон Москона вывел и добавил третье: это *импульсно-генетическое* понимание формы (форма как замысел композитора; можно добавить — и как замысел исполнителя).

И еще пример; он скорее относится к *историческому* подходу при изучении творчества композитора. Так, говоря, например, о М.И. Глинке, исследователи обобщают: Глинка, с одной стороны, впитал в себя многое из того ценного, что было до него, с другой, дал мощные импульсы для будущего, для многих последующих композиторов. Но, конечно, в центре между этими «полюсами» находятся произведения самого Глинки. Так настоящее соединяется с прошедшим и будущим.

Такие примеры проявления троичности мышления находятся, можно сказать, на поверхности и видны наблюдателю невооруженным взглядом.

Но, следует отметить, существуют несколько более тонкие проявления этой троичности мышления; для их выявления нужен анализ, который, нужно сказать, не всегда дает желаемые результаты. Так, и в уже приведенных примерах можно наблюдать богатство форм и функций музыковедческой мысли.

Известно, что процесс созидания музыкального произведения как художественной ценности, как произведения искусства проходит множество этапов. Музыковеды изучают мышление композитора, далее — мышление музыканта-исполнителя и, наконец, мышление слушателя. О последнем как-то не принято говорить; многие считают, что слушатель ничего не производит, он только «потребляет». Не останавливая специально внимание на этом вопросе, скажу только: в социальном процессе развития искусства без слушателя — который действительно наслаждается музыкой, но который также оценивает произведение и «вырабатывает» у музыканта-профессионала потребность в продолжении творческого процесса, — не было бы музыки вообще.

В свою очередь замечу, что существует и обратный процесс: музыку оценивают и наслаждаются ею не только слушатели, но и сами музыканты; то есть функции слушателя выполняют композитор и исполнитель.

В этом примере под мышлением понимается мыслительная деятельность не одного человека, а групп людей; однако каждый из людей, объединенных общностью художественной деятельности, мыслит в то же время как бы сам по себе. Персонификация мышления принимает иные формы.

Кто же «управляет» этими процессами? Если задаться этим вопросом, то можно прийти к такому пониманию проблемы мышления, которое не доступно науке; во всяком случае, ни одной из естественных наук. Действительно, как объяснить процессы как бы складывания, взаимодействия различных волей, устремлений, проявлений и форм художественных вкусов. И, конечно, существуют такие понятия, как гений, талант, творческая одаренность. Кто-то, может быть, скажет — это очень просто, но на самом деле, никто и никогда не объяснял, как люди приходят к художественным потребностям, к эстетическим запросам и как люди их вырабатывают.

В сфере искусства, литературы понятия гений, талант, одаренность и др. или вдохновение, озарение, инсайт (insight) не раскрываются через количество исписанной бумаги или числом произведенных на инструменте звуков — их громкостью, высотой, тембром или скоростью проигрывания написанного. Не раскрываются они и с точки зрения психологии или акустики; знание порогов различения звуков по высоте в центрах или по громкости, тембру ничего не дает. Не срабатывают знания и в области музыкальной формы, гармонии, полифонии, правил сочинения музыки и т.п.

Целый ряд выдающихся композиторов прошлого видел свою силу в божественных влияниях. Известно, например, что, Моцарт, Гайдн, а из современных, например, А. Шнитке, сообщали: музыку пишут не они; они только записывают то, что дается им свыше. Как сейчас говорят, к ним информация шла «по лучу». Появление у них новых музыкальных идей — это самый таинственный процесс, и он необъясним, например, с точки зрения комбинаторики, или стохастики. Очевидно, таков у каждого из них первый этап мышления.

Что же получают свыше композиторы на первом этапе? Очевидно, что не ноты; композиторы сочиняли музыку и тогда, когда нот вообще не существовало. Им не давалась также информация о неких технических приемах сочинения, о формах произведения. Остается одно: полагать, что они получают некую идею об образно-эмоциональном содержании или о характере произведения. И возникает она, очевидно, в виде некоторого музыкального мотива, неотступно звучащего в голове. Впрочем, есть многочисленные свидетельства о том, что композитор может слышать не только мотив, но сразу все произведение. Поэтому говорят, что он слышит симультанно, одномоментно.

Второй этап — нередко он внешне виден — это разработка данной свыше идеи. Оставленные композитором эскизы, наброски, как было у Бетховена, позволяют (но лишь отчасти!) проследить за ходом развития мысли. Не нужно специально объяснять, что композиторы на этом этапе заняты не только технической работой, в основном используя при этом полученные в учебном заведении знания. Опять-таки образная, художественная сторона выходит на первый план.

Последний этап триады (у композитора) — воплощение мысли на бумаге или каким-то другим способом.

Можно сказать, что приведенная схема чрезвычайно примитивна. (На то она и схема!) Эта схема, особенно два последних ее компонента, не объясняет притягательности музыки, ее духовности.

Кроме того, не существует прямого движения, от первого через второе к третьему. Не существует и причинно-следственных связей между этапами в процессе художественного творчества. Изготовление автомашин или холодильников можно поставить на поток, а музыку *творят*, и не каждому это дано. Про музыку, как данное свыше искусство, нельзя забывать ни на одну минуту.

Музыковедам хорошо известно, что, следуя за мыслью композитора (и исполнителя), он — музыковед — сам идет по этому пути в своем творчестве. Так же, как и творец, он тщательно выверяет свой замысел, пытаясь проникнуть в замысел композитора. К сожалению, это чрезвычайно сложно, порой просто недоступно «простому» музыковеду, и он вынужден сделать предметом своих научных изысканий нечто внешнее; обычно это — структура произведения, его устройство. Так кажется легче.

В ходе разработки своего замысла музыковед может оперировать только словами. Поэтому многого он не может высказать, описать. А слова, слова, — их, нужных в данный момент, так трудно найти. Нашему языку далеко не все подвластно в ходе проникновения в искусство. Особенно трудно проникнуть в образно-эмоциональное содержание музыки.

С другой стороны, наш вербальный язык может в чем-то и возвысить музыкальное искусство. И мы знаем, что музыковеды поэтому неоднократно обсуждают проблему стиля музыковедческих высказываний.

Готовое сочинение музыковеда по поводу деятельности музыкантов может быть разным. Оно может быть воспринято как художественная литература, но, к сожалению, может походять и на некий «отчет о проделанной работе», — как деловой документ. В последнее время, можно наблюдать, чуткие музыковеды все более и более отходят от подобных никому не нужных «отчетов» об устройстве музыки. Так возрождается своего рода романтизация музыковедческого творчества. И это качество проникает даже в лучшие диссертации. Квалификационная работа превращается в хорошую литературную, поэтическую.

Сделанное творение музыковед отчуждает от себя — передает другим, нуждающимся, как он полагает, в новых знаниях. Подобным образом и композитор, когда заканчивает работу над нотным текстом, расстаётся со своим творением. Одухотворенная свыше идея получает материальное воплощение, и это воплощение передается другим; для некоторых из них сотворенное становится новым импульсом в их мыслительной деятельности. И этот процесс нельзя остановить; он и составляет один из смыслов жизни человека.

Не только логика и не только сформулированные в общественной практике потребности должны учитываться в рассмотрении проблемы тройственности мышления. Владимир Юрьевич Григорьев был вдохновенным человеком. Он весь загорался, когда говорил о своих задумках. Вспоминаются его выступления о проблеме времени (в работе о Паганини), его стремления помочь музыкантам в преодолении эстрадного волнения (в книге «Исполнитель и эстрада»), или даже — его вдохновенные призывы обратиться к компьютерным технологиям (доклад в 308-м классе, примерно в 1987 году). Знаменательны его обращения к китайской «Книге перемен И-цзин»; видимо, он в ней искал ответы на многие свои вопросы.

Если книги, доклады В.Ю. Григорьева — это проявление третьего, результативного этапа в мышлении автора, то второй и, особенно, первый этапы от нас скрыты. Эти скрытые этапы — они у каждого особенные, свои личные. Одаренный человек не будет их выставлять напоказ.

Е.В. Назайкинский

«ТРОЙКА, СЕМЕРКА, ТУЗ»

Предложенное для краткого сообщения название «Тройка, семерка, туз» является не столько темой сообщения, сколько одним из примеров многочисленных речевых клише, соединяющих в единой синтагматической конструкции три весомых слова. Можно было бы привести множество других аналогичных речений, таких как «Ум, честь и совесть», «Вера, надежда, любовь», «Стойкость, терпение и мужество», сводящих в форме триады несравненно более актуальные для нас категории, в которых также вместо желаемого и остро необходимого, вместо совести, любви и мужества, все чаще выпадает ныне нечто вроде пресловутой «пиковой дамы».

Но именно эту подаренную нам гением формулу П.И. Чайковский навечно связал с музыкой. А здесь речь пойдет как раз о сопоставлении двух музыковедческих подходов, один из которых, развившийся в русле так называемого «целостного анализа», зиждется на троичных категориальных системах. И хотя для него небезынтересны и семерка, и туз, все же именно первое слово пушкинской триады — тройка — является ключевым.

«...Должны всегда быть по меньшей мере три элемента, одновременно воспринимаемые слухом: звук, время и слог или гласный, — считал Плуларх. — По ходу звуков удаётся распознать мелодию, по подразделениям времени — ритм, по последовательности слогов — текст»³.

Это о пении. А в танце, говорил Аристотель, подражают («и характерам, и страстям, и действиям»⁴). Ясно, что это прямо соотносится с его же разграничением эпоса, лирики и драмы.

Такого рода триады изящно и естественно включаются в художественные тексты.

«Какая глубина! Какая смелость и какая стройность! Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь», — восклицает пушкинский Сальери.

Вспомню тебя — и душа очищается сразу
Свежесть рассвета в саду ощущается сразу!
Видеть лицо твое — праздничный час для души:
Сердце, и разум, и мир — освещаются сразу!
(Рубаи Пахлавана Махмуда)

«Тело, душа и дух — это стихии мира — как эпос, лирика и драма — стихотворения» (Новалис. «Фрагменты»).

Каждое из этих высказываний можно было бы поставить в качестве эпиграфа к теме сообщения. А сама тема могла бы, конечно, быть сформулирована иначе. Например — «О двух подходах к анализу художественного творения».

Первый подход в терминах лингвистики и семиотики можно назвать **языковым**, а второй — **речевым**.

В основе первого лежит нацеленность на изучение системы средств, приёмов, общих закономерностей, норм, канонов, по которым строятся произведения, народные напевы и наигрыши. Ученый интересуется здесь музыкальной деятельностью и её продуктами в первую очередь как материалом для выявления общих законов и принципов музыкального мышления. Он связан с идеей сопоставления формы и содержания, с понятиями языка, знаков и т.п.

Предметом же второго подхода является не совокупность средств языка, а неповторимые, индивидуальные, преходящие явления искусства, какими, в частности, являются музыкальные произведения, и сама художественная деятельность как процесс пользования языком. Это подход «опусный», целостный, смысловой, музыкаль-

³ Плуларх. О музыке // Античная музыкальная эстетика. М., 1960. С. 284

⁴ Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 112.

но-психологический. Исследователь, находящийся в его русле, занимается произведением как художественной уникальной ценностью, как целостным конкретным предметом, не только воплощающим законы, но и нарушающим их.

В чистом виде эти подходы в музыковедческих исследованиях встречаются редко, хотя легко обнаруживаются в виде двух тенденций. Так, книги и брошюры В.Н. Холоповой о ритме, фактуре, мелодике, книга Л.А. Мазеля «Проблемы классической гармонии», сборники типа «Проблем лада» репрезентируют языковой подход. А монографические исследования, подобные книге В.А. Цуккермана «Камаринская Глинка и ее традиции в русской музыке» или И.А. Барсовой «Симфонии Малера», относятся к речевому.

Особенностью первого является тяга к научности, к строгости, к использованию семиотики, математики, кибернетики, статистики. Особенностью второго — тяготение к художественности, к опоре на интуицию, на целостные, подчас нерасчлененные представления о музыке, внимание к смежным искусствоведческим дисциплинам, к психологии восприятия и творчества.

Различен в них и характер аналитического расчленения и описания вычлененного. С точки зрения первого подхода ритм, например, есть система организации музыкальных длительностей — богатая и дифференцированная, но автономная. Изучая ритм, мы должны абстрагироваться от тембра и громкости, от гармонии и других систем и сторон. В свою очередь, изучая гармонию, фактуру, оркестровку, мы уже не должны вторгаться в область тембра, ритма. Тем самым облегчается задача построения строгих формулировок, условия математизации.

С позиций второго подхода ритм, напротив, есть музыка в целом, произведение в целом, но лишь взятое под определенным углом зрения. И тогда в ритм включено абсолютно всё — ритм гармонического дыхания, мелодических волн, артикуляционных смен и все другие вариации длительностей, пульсаций, происходящие в масштабах времени, управляемого ритмом.

Почва языкового подхода — такие сферы музыкальной практики, где мы имеем дело с огромным множеством музыкальных продуктов — вариантов, моделей, типов, в которых ощутимы каноны, где нормы преобладают над опусами. Это фольклор. Это музыка многих неевропейских народов. Это культура макамов, макамов, мугамов, раги, ладов-модусов, гласов, ритмических модусов. Исследователь вовлекает в анализ большое количество музыкальных образцов (предварительно так или иначе зафиксированных) и опирается на закон больших чисел. Отсюда — возможность использования статистики, математики. Огромная

забота здесь направлена на соби́рание материала, классификацию, типологию, на математическую обработку и каталогизацию.

Речевой подход оказался исторически возможным и развился там, где сформировалась техника совершенной записи речевых продуктов — неповторимых музыкальных произведений. Культура авторского произведения породила и тип анализа, ориентированный на неповторимое, оригинальное. Здесь уже наиболее интересными предметами анализа являются виды и разновидности, а не только и не столько типы; варианты, а не только инварианты. Здесь важны понятия стиля, художественного открытия, нового, индивидуального, а не только общего. Сам предмет — уникальное творение, целостное явление — не даёт особых оснований для статистики. Точные методы оказываются лишь дополнительными, вспомогательными.

Музыковед, ставящий задачу проанализировать и описать уникальное создание композитора, прибегает к поэтическим сравнениям, образным характеристикам, опирается на методы интуитивного постижения секретов неповторимости, на приёмы самого искусства. Здесь особенно ярко проявляют себя отличия понятий «значение» и «смысл». Исследователи языковых объектов, анализируя содержание, устанавливают общее значение, а анализирующие речь (произведение) описывают индивидуальный смысл.

Уже приведенные сравнения показывают, что два подхода могут получить при сопоставлении друг с другом самые разные, но единонаправленные определения. Первый можно назвать научным или семиотическим подходом, второй — художественным или искусствоведческим. Для удобства обозрения их различий приведем таблицу сопоставлений, характеризующих оба подхода по отношению друг к другу.

Семиотический языковой подход	Речевой искусствоведческий подход
Музыкальный язык	Музыкальная речь
Деятельность, опирающаяся на законы языка, на каноны	Произведение, создающее каноны и язык
Семиотика, учение о системе средств	Поэтика, учение о строении произведения искусства
Бесписьменная традиция	Письменная традиция
Канон, общее	Оригинал, уникальное
Неповторимость повторяемого	Повторяемость неповторимого
Строгие правила	Гибкие закономерности
Наука, стремление доказать	Искусство, стремление убедить
Научное понятие	Образ, метафора, описание

Разумеется, абсолютное разграничение двух подходов возможно только в абстракции. На практике же в каждом из музыковедов сидят два аналитика: один — учёный, семиотик, статистик; другой — художник, интуитивист, эстет, творческая личность. При всем их различии они

сотрудничают в конкретных исследованиях и, взаимодействуя, обеспечивают полное и многостороннее постижение явлений музыкального искусства.

Но есть и ещё одно существенное различие двух подходов. Первый опирается на **двоичные** системы понятий, второй — на **троичные**.

Описывая строение музыкальных произведений в книге «Музыкальная форма как процесс», Б.В. Асафьев обращается к диалектическим триадам: тезис — антитезис — синтез; строфа — антистрофа — эпод; импульс — движение — замыкание. Но когда он классифицирует формы в музыке, то пользуется уже понятиями тождества и контраста, образующими систему полюсов, особое двуединство.

Интересно, что и в работах других исследователей триады «работают», как правило, на анализ музыкальных произведений, парные же категориальные системы лежат в основе подхода к музыке как тексту в его историческом движении. Случайно ли это?

На наш взгляд, такое распределение ролей между категориальными дуплексами и триплексами закономерно. Оно отражает, независимо от степени осознания, различную природу исследуемых явлений, а, кроме того, соответствует двум разным, хотя нередко тесно переплетающимся традициям.

А теперь об одном из существенных различий. Оно касается направленности, адресата. Языковой подход направлен на исследовательскую практику, речевой — на педагогическую (и в узком, и в широком смысле слова), на воспитательную. Поэтому первый заботится о доказательности и объективности, а второй предпочитает убедительность, индивидуальность и объективированную субъективность.

Как уже говорилось, первый тяготеет к ЗАКОНУ, ФОРМЕ, НАУКЕ, второй — к ЗАКОНОМЕРНОСТЯМ, СОДЕРЖАНИЮ, ИСКУССТВУ.

С этой точки зрения и представляет практический и теоретический интерес одна из возможных систем, которая подчинена требованиям непротиворечивости, четкости, перечислимости положений, а вместе с тем — задачам описания художественного, неповторимого, того, чем является оригинальное композиторское творение.

Это и есть система категориальных триад.

Много триад встречается в эстетике, в философии искусства.

В теории музыки языковой подход выделяет оппозиции:

Мажор — минор;

Консонанс — диссонанс;

Тутти — соло;

Форте — пиано;

Двудольность — трехдольность;
Регулярная ритмика — нерегулярная ритмика;
Диатоника — хроматика и т.д.

Так и в лингвистике, в филологии. Приведем хорошо известные филологические оппозиции различительных свойств речевых звуков и слов: гласный — согласный, звонкий — глухой, твердый — мягкий, долгий — краткий, открытый — закрытый.

Речевой, опусный подход использует эти дихотомические системы, но выдвигает при этом множество триад и превращает двойные системы в тройные.

Двоичная система «пространство — время» тоже в самой философии дополняется третьей категорией — движением. По отношению к музыке это давно сделал венгерский философ и искусствовед Й. Уйфалуши в своей книге, часть которой опубликована в русском переводе⁵. И здесь третье понятие оказывается центральным, снимающим в себе два других. Действительно, пространство и время абстрактны. Они становятся действительными лишь соединяясь в движении.

А вот триада, относящаяся к строению содержания художественных произведений, в частности музыкальных. Это три начала: характеристическое, эмоциональное и логическое. В известных пушкинских строчках они завершают фразу:

Прошла любовь, явилась муза
и прояснился темный ум.
Свободен — вновь ищу союза
волшебных звуков, чувств и дум.

(А.С. Пушкин)

Поэт Заболоцкий в одной из своих статей определил эту троицу словами «мысль — образ — музыка». Музыка здесь оказывается эквивалентом эмоционального начала, и это, конечно, не случайно.

Эта триада оказывается оптимальной, даже единственно возможной, так как в эволюции живых существ выработались, сформировались только три системы механизмов отражения. Первой из них является система органов чувств, с помощью которых строится непосредственный образ, чувственное восприятие. Второй — механизм эмоций и чувств. Здесь отражение объективного мира опосредовано отношением к миру субъекта. Третьей системой является абстрактное, вербальное, логическое мышление.

В.В. Медушевский говорит о двух функциях музыкальной формы — коммуникативной и семантической. С точки зрения первой форма есть

⁵ Уйфалуши Й. Логика музыкального отражения // «Вопросы философии». 1968, № 11

нечто, направленное на захват внимания слушателей, на организацию их восприятия, на облегчение понимания. С точки зрения второй — форма есть воплощение содержания. Эта двойная система может быть и должна быть превращена в тройную, а третьей функцией (или группой функций) оказывается тектоническая функция. Коммуникативная функция направлена на контекст, на окружающих музыкальное произведение людей, на передачу художественного смысла от одних к другим. Тектоническая функция направлена на текст, на создание внутреннего единства, расчлененности, цельности. Тектоническая функция особенно заметна в архитектуре, но она действует и в музыке. Семантическая функция направлена на подтекст, на воплощение отличного от акустических и прочих материальных слоев идеального художественного содержания.

Таким образом, с триадой «коммуникативное — тектоническое — семантическое» связана еще одна триада: контекст, текст и подтекст.

Назову ещё некоторые триады.

К фактурным координатам музыкальной ткани могут быть отнесены глубина, вертикаль, горизонталь, к композиционным — начало, середина, конец, к звуковым — качества звука: тембр, громкость, высота. К общеэстетическим триадам, точнее, к одной из важнейших в их ряду, относится система родов искусства: «драма, лирика и эпос»; в музыковедении выделяется триады «композитор — исполнитель — слушатель», «фактура — синтаксис — композиция» (контрапункт — гармония — форма).

Все эти и другие триады при анализе индивидуального музыкального явления, каким можно считать произведение, работают лучше, чем двойные системы уже хотя бы потому, что три больше двух, а следовательно, триады более способны охватить множественность реального речевого продукта.

Но главное в том, что в триадах появляется диалектичность, отвечающая противоречивости и цельности произведения как оригинального неповторимого явления.

В триадах появляется централизация, причем, связанная с личностью, с «Я», с индивидуальностью.

Интересно, что ведь и феномен произведения в музыкальном искусстве усилился и окончательно определился именно в связи с выдвиганием личностного, гуманистического начала в искусстве. В эстетической двойной системе «верх — низ» ещё нет места человеку, хотя отсчёт ведётся именно с его точки зрения. Но вот уже у Данте, Мильтона, Клопштока появляются люди — ангелы — черти и антропоморфизм становится явным.

Антропоцентрическая ориентация развертывает в триады самые разные двойные системы. В музыке система «форте — пиано» превращается в триаду «форте — меццофорте — пиано». А средний член здесь — это то, что присуще человеку в спокойном состоянии (не кричащему и не шепчущему). Система регистров «правая — левая часть клавиатуры» превращается в тройную. Средний регистр совпадает с диапазоном человеческого речевого голоса. Все, что появляется в этом регистре, наиболее выразительно, человечно, эмоционально. В басу господствует логика — основа гармонии, в верхнем регистре — характеристические звучности. Антропоцентризм в системе регистров несомненен.

Так же заполняются и централизуются другие музыкальные шкалы. В шкале темпов выделяются анданте как темп человеческого шага в спокойном состоянии.

Имеем ли мы здесь дело с совокупностью триад или с единой системой? Ответ — в пользу системы. Всё названные триады, так или иначе, связаны друг с другом и со всем комплексом в целом.

Дело в том, что в триадах, прямо связанных с законченным во времени произведением, к каким относится в первую очередь аристотелевская триада «начало — середина — конец», естественно обнаруживаются тяготения к соответствующим компонентам других, в том числе названных общих триад, не имеющих прямых связей с произведением.

Так, начало тяготеет к характеристичности, середина — к пафосу, к движению, к эмоциональности, а конец — к логике.

Не случайно, что вступления устанавливают контакт со слушателем, вписывая произведение в коммуникативный контекст, а развертывание произведения переводит нас в самый текст, в художественный мир произведения. Не случайно, что многие новые значения и смыслы в репризах и кодах в тексте уже не зафиксированы, а возникают в памяти, в подтексте, ибо значение репризных преобразований выявляется лишь при сопоставлении с тем, что осталось в памяти в результате всего предшествующего.

Замечу попутно, что языковой подход, поскольку он ориентирован на фиксируемое (в словарях, описаниях, исследованиях, рисунках, нотах), в своей тяге к двоичным системам отчасти отражает и плоскостность, двухмерность письменной речи, знаковой фиксации.

Можно было бы называть и еще множество категориальных триад, связанных с художественным подходом к анализу художественных произведений.

Я ограничусь кратким выводом.

Триадная система естественна для бытия художественного произведения и художественной деятельности, коль скоро они пребывают не в логическом пространстве научных абстракций, а в конкретном пространстве, которое трёхмерно, и в конкретном времени, которое включает в себе ощущение прошлого, настоящего и будущее. Она естественно возникает, так как базируется на централизации, а не на поляризации. А центром является личность творца, исследователя, слушателя. Центром является человек — действительный «туз» всей системы целостного подхода к творчеству.

О семерке я умолчу. Скажу лишь, что она, конечно, тоже часто возникает в анализе, как указание на семь чудес света, семь звуков гаммы, семь цветов радуги, как констатация емкости оперативной памяти ...

Н.В. Васильева

ИГРОВОЕ ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Музыкальное искусство отражает уникальное разнообразие человеческих представлений о времени и пространстве. И все они связаны с формами и типами движения музыкальной материи. С точки зрения триады «пространство — движение — время», введённой в аналитический аппарат Е.В. Назайкинским в труде «Логика музыкальной композиции», возможно охватить широкий спектр явлений в организации музыкального хронотопа. Определяя эту триаду как наиболее общую, Е.В. Назайкинский связывает её с художественным миром, музыкальной сюжетностью и её разными проявлениями, что позволяет в «содержательном интроспективном ракурсе» интерпретировать собственно музыкальную композиционную логику.

Введение Е.В. Назайкинским в музыковедческий лексикон термина «игровая логика» и предложенные им методы анализа игровых приемов в музыке послужили для современного музыковедения той основной методологической базой, на которую опираются современные исследователи. Развивая идеи этого выдающегося ученого и принимая во внимание достижения в области теории игры как комплексной научной дисциплины, разрабатывающей общую концепцию и конкретные методики разных форм игровой деятельности, попытаемся сосредоточить свое внимание на специфике игрового пространства и времени в музыке.

Известно, что слово «игра» характеризует деятельность актеров и музыкантов. Играть — значит исполнять, представлять, перевоплощаться, создавать эстетическую иллюзию реальности в виде ее модели. Таким образом, все музыкальное творчество оказывается связанным со стихией игры. Оно пронизано «духом игры» в силу заключенного в ней эстетического смысла и ценностной шкалы онтологических качеств человеческой культуры в целом. Созидательная энергия игры способствует формированию различных типов музыкального пространства и времени. Все они могут быть представлены через понятия экстатических, миметических, интеллектуальных, эмоциональных и комбинаторных игр, а также через сюжетные и бессюжетные игры.

Игра в сфере вокальной музыки тесно смыкается с понятием актерской игры, что порождает особую специфику проявления игровых качеств. Вместе с тем, «игровое поле» образуется между содержанием вербального и музыкального планов. В этом случае текст не комментируется соответствующей мелодической интонацией, не детализируется и не изображается, а вступает с ней в противоречие, допуская неоднозначность и двусмысленность. Доминирующее значение в вокальных произведениях приобретают экстатические и миметические игры.

Экстатическая игра связана со стихийным, «дионисийским» началом в человеческой природе. Само слово «экстаз» в переводе с греческого означает смещение, перемещение, исступление, восторг и заимствовано из области религиозных мистерий, подразумевающих выход человека из рамок вещественно-психической данности. В экстатических играх человека переполняет чувство единения с космическими ритмами мироздания. Мир вокруг и мир внутри переживаются как органичные и цельные. Человек оказывается выключенным из реальных пространственно-временных отношений, освобожден от правил и норм повседневной жизни. В основе экстатической игры лежит импровизационность, незаданность и нерегламентированность (аналог — детские игры: толкания, кувыркания, кружения, прыжки и т.п.). Хаос переживается как становящийся Космос. При этом исчезает «чувство времени», его течение не ощущается и не контролируется. Пространство же представляется как безмерное и вседоступное, где «верх» и «низ» с легкостью могут меняться местами, где объекты и предметы могут принимать любой облик в зависимости от фантазии и воображения играющего. Тяжелое становится легким, а легкое — тяжелым, большое маленьким, а маленькое — большим, плохое — хорошим, а хорошее — плохим и так до бесконечности. Важен не результат, а лишь процесс самого нарушения законов серьезного мира с осознанием вседозволенности и всемогущества

индивидуального «Я». Экстатические игры, в первую очередь, связаны с телодвижениями, пластикой, захватывающей стихией поступательных и возвратных, волнообразных и вращающихся, повторяющихся и изменяющихся ритмов самой окружающей природы — морских приливов и отливов, закатов и восходов солнца, порывов ветра, мерцающих языков пламени, гаснущих и зажигающихся ночных звезд.

В музыкальном воплощении экстатические игры всегда проявляются через импровизацию, вдохновенную экзальтацию, легкость и «воздушность» музыкальных интонаций, присутствие «необозримого» фактурного пространства, достижение крайне верхних или крайне низких регистровых зон. Вопреки всем нормам голосоведения, могут использоваться скачки на очень широкие интервалы, различного рода кругообразные мелодические фигуры-кружения, многочисленные репетиции и повторы, «обыгрывания» каких-либо интонационных формул, неожиданные вторжения сфорцандо или тутти, внезапные паузирования, замедления или ускорения темпа, сопоставления контрастных музыкально-выразительных средств в нетрадиционном контексте.

Миметическая игра (от слова «мимесис», что в переводе с греческого означает подражание) — это ролевая игра, которая предполагает выделение из окружающей среды кого-либо отличающегося от индивидуального «Я» с присущими ему характерными чертами и линией поведения, а также, изображение этого другого или подражание ему. Миметическая игра — это игра, упорядоченная как в пространстве, так и во времени. В игровом пространстве мимесиса персонаж или образ локализован, определено его место в общественной иерархии, выявлены его статус и значение. «В миметической игре происходит постоянное совмещение и расслоение индивидуальностей, как бы вибрирующих своими контурами: актер то входит в образ персонажа, то выходит из него» (1). Соответственно, происходит ограничение игрового «поля», как, например, цирковая арена, театральные подмостки или шахматная доска. Структура игрового пространства может отражать модель социального пространства с присущим ему дистантным контрастом между различными представителями общества (отсюда — обратная возможность в представлении мира как театра, где люди — актеры). Как правило, упорядочено само количество персонажей, они дифференцированы по своим возможностям и «стилю» поведения.

В музыке миметические игры проявляются через наличие звукоизобразительных фигур, составляющих в риторике *hypotyposis* (изображение). Это может быть передача смеха, вздохов, заикания, прихрамывания, притворных слез и скороговорок, а также, многого друго-

го, что представляет музыкальный словарь в выявлении характеристически-индивидуального. Без осмысления музыкальной темы как определенного персонажа немисливо было бы и возникновение музыкальной драматургии. Музыкальное пространство миметической игры, как правило, неоднородно: персонажи «разведены» по регистровым зонам, на них различные «жанровые костюмы» или характерные интонационно-ритмические и фактурные «маски».

Примерами экзотической и миметической игры в вокальной музыке могут послужить каватины Фигаро из опер В.А. Моцарта «Свадьба Фигаро» и Д. Россини «Севильский цирюльник».

«Ужасно скучно этим бедным, ничтожно-великим, мнимо-великим курфюрстам и герцогам в их сырых, холодных, заново отстроенных в стиле рококо замках, несмотря на увеселительные сады, фонтаны и оранжереи, несмотря на зверинцы, картинные галереи, охотничьи парки и сокровищницы; кроваво выжатые у народа деньги и парижские танцмейстеры, обучающие манерам, дают возможность подражать Трианону и Версалию и играть в резиденции и *toi-soleil*. От скуки они становятся даже меломанами и любителями литературы, переписываются с Вольтером и Дидро, коллекционируют китайский фарфор, средневековые монеты, барочные картины, заказывают французские комедии, итальянских певцов и танцоров, и только Веймарский повелитель благородным жестом пригласил к своему двору несколько немцев, — их звали Шиллер, Гете и Гердер. В остальном охоты на кабанов перемежаются с водяными пантомимами и театральными дивертисментами, ибо всегда, когда мир устаёт, приобретает особую важность мир игры...», — так описывает атмосферу эпохи Просвещения Стефан Цвейг (2).

Однако игра становится для аристократии опасной, если она угрожает переворотом устоев социальных отношений. С поистине «акробатической» легкостью ниспровергает этикетные условности и социальные различия В.А. Моцарт в знаменитой каватине Фигаро «Если захочет барин попрыгать», представляя ловкого и изворотливого слугу, нетерпеливо ожидающего того дня, когда «ворвется в салон прихожая».

В русском переводе текста, наряду с таким переводом: «Хочет плясать он с милою в паре», звучит неприкрытый сарказм (на итальянском языке это выглядит более безобидно: «Если синьор хочет постоянно танцевать»). Однако не сам текст, а то, как композитор озвучивает его, вызывает восхищение. При внешне выдержанной метроритмической «сетке» менуэта, этот танец совершенно не напоминает тот элегантно-аристократический жанр, который достоин столь высокопородного господина как граф Альмавива. Фактура изложения свойственна, скорее, на-

родным крестьянским наигрышам и их простоватым валторновым звучанием. Отсутствуют низкие басовые звуки, что лишает менуэт той основательности и важности, которые должны соответствовать образу этой важной персоны. И уж тем более, невозможно представить себе графа, пляшущего под аккомпанемент маленькой «гитарочки» (*chitarrino*), как иронически называет ее сам Фигаро. Интересно и то, что мелодической фразе на словах «*il chitarrino le suohero*» в дальнейшем будет соответствовать тема оркестровой партии из хора крестьян и крестьянок «Вишней цветущей». Как откровенный вызов графу воспринимаются и мелодические скачки вверх на восклицаниях Фигаро «*si*» («да»). Таким образом, уже в начале каватины, сословные отношения слуги и его господина оказываются «перевернуты» — граф представляется некой «деревенщиной», а Фигаро взирает на него с ироничной усмешкой утонченного аристократа. Далее, в музыке каватины открыто противопоставляются грузные «подскоки» графа (аккорды на форте) и изысканно-грациозные реверансы его «учителя» Фигаро (легкие аккорды на пиано). Преподается элементарное — намек на это содержится в восходящих гаммаобразных пассажах, которые перемежаются трелеобразными мелодическими фигурами, ассоциируясь с постоянным «хихиканьем» Фигаро над неуклюжестью своего «ученика». И только в разделе *Presto* маска внешней учтивости слуги снимается, а на сцене оказывается колкий и остроумный герой собственной персоной (в тексте на итальянском языке речь идет о фехтовании — аристократическом способе «выяснения отношений»). Исчезает жанр менуэта и возникает стремительная энергия «напора» с разрушением всяческих норм и условностей, перерастающая в угрожающие и волевые октавно-унисонные ходы в голосе и оркестре. В окончании каватины В.А. Моцарт напоминает об истинной сущности своего героя, способного при определенных обстоятельствах стать серьезным соперником графу (в оркестре звучит отрывок из раздела *Presto*).

За иронией Моцарта «скрывается неукротимое желание смелым рывком вырваться за пределы тех будничных норм и условностей, которые большая часть современников принимала с такой необычной серьезностью» (3). «Их благородие фон Свиный хвост» — в этой моцартовской шутке отражается его взгляд и отношение к окружающей аристократической элите. Известно, что композитор достаточно долго вращался в этой атмосфере, чувствуя себя весьма свободно, и, не случайно, окончание периода службы у «дворянства и света» венчает именно опера «Свадьба Фигаро». Под маской Фигаро проглядывает сам Моцарт, насмехаясь над сложившейся ситуацией «переворота».

Поменять «верх» и «низ» местами, перевернуть традиционные музыкальные характеристики персонажей с помощью одних только музыкальных средств, — до В.А. Моцарта ни один композитор на это не решался. И совершенно необоснованно обвиняли композитора в том, что в опере образ Фигаро оказался снова отброшенным к «тем самым камердинерам, из среды которых его с таким большим остроумием и грацией извлек и вознес Бомарше». Ирония, составляющая источник сущности моцартовского мышления, проявилась не через текст, а через музыку. Это своеобразная «игра ума», отменяющая момент диалектического выявления смысла через нечто ему не свойственное, противоположное. Сама категория иронии по определению псевдоаристотелевской «Риторике к Александру» означает «говорить нечто, делая вид, что не говоришь этого, то есть называть вещи противоположными именами». Ирония Моцарта «притворяется» серьезностью, играет в нее, и только детальный музыкальный анализ способен выявить истинное положение вещей.

Если В.А. Моцарт в каватине Фигаро использует приемы мимитической игры, то Д. Россини в одноименной каватине представляет своего героя через экстатическое пространство-время.

Стремительные взлеты, восторженные «кружения», захватывающие «прыжки» вверх и вниз, наполненные воздушной легкостью «подскоки» и головокружительный «пируэт» открывают россиниевскую каватину Фигаро. Переполюющая душу и тело жизненная энергия героя выплескивается в короткие фразы импровизированного напева «Ля ля ля ле ра». Такое нетрадиционное начало без осмысленного текста представляет Фигаро, который никак не может «отдышаться» после своих акробатических трюков. И ощутив себя истинным героем, он в повелительном тоне отвоевывает себе место в толпе на площади (у оркестра звучат воинственные тираты, напоминающие начало моцартовской симфонии № 41 «Юпитер»). Фигаро доволен и счастлив, утверждая это всенародно: «Счастлив судьбою я, честное слово! Жизнь превосходна дельца такого, вроде меня». В вокальной партии используется интонация, отражающая указующий на собственную персону жест (нисходящий скачок на септиму с многозначительным акцентом и выдержанным звуком). Но это — игра «на публику» с последующим плутовским «подмигиванием» (дважды повторенные на мелодические фигуры на стаккато). Обилие повторов, репетиций, а также постоянный «сбой» на скороговорку «развенчивает» напускную важность Фигаро, выдавая в нем любителя поболтать, плутишку и мошенника. Очередной попыткой «вылезти» из складывающегося неблагоприятного впечатления можно считать

«выползающие» хроматические интонации с последующей модуляцией в более «серьезную» тональность — ми-бемоль мажор. Россини такими средствами передает стремление своего героя подать себя не как простого слугу, а как важного господина. Но ни представление себя в «более выгодном свете», ни «весомые» интонации речи с бодрым пунктирным ритмом уже не могут ввести в заблуждение, ибо беспристрастный и «всезнающий» автор продолжает проводить в партии оркестра весьма «легкомысленную» тему с форшлагами.

На самом деле, Фигаро вынужден всем кланяться, всем угождать, что приносит ему страдания (интонаема «слез» спрятана в глубокие басы на фоне беззаботного напева: «нужен я франту, ля ле ран ле ра, даме красоте»). Он «закружился» в необходимости всем угодить (круговое движение вокальной мелодии) и даже на какой-то момент «оцепенел» (внезапное появление ля-бемоль мажора на фортиссимо с «зацикленностью» на гармоническом обороте «тоника-субдоминанта»), оказавшись на «перекрестке» путей (риторическая фигура слух в унисонном проведении). Но это лишь моментальное замешательство, и герой успевает непостижимым образом оказываться одновременно в различных точках пространства: «Фигаро здесь, Фигаро там, Фигаро вниз, Фигаро вверх». Он вновь представляет себя героем (в оркестре опять звучат тираты). И срывая у самого себя тайные аплодисменты, он остается в упоении от своих гениальных способностей: «Ах, bravo Фигаро, bravo, bravissimo».

Музыка всей каватины удивительно пластична, наполнена почти зримыми телодвижениями и жестиком. При этом Д. Россини использует традиционные музыкально-риторические фигуры *anabasis*, *catabasis*, *circulatio*, слух в контексте игровой логики.

«Переворот» законов серьезного, что характеризует игровую специфику музыкального пространства-времени, может затрагивать различные средства музыкальной выразительности. В пародийном ключе может переосмысливаться любая жанровая модель: легкомысленная песенка звучать в духе помпезного хора, а лирико-драматическая тема — с эксцентрической экзальтацией и т.п. Для «серьезной» музыки может использоваться «легкомысленный» текст и наоборот.

Истоки игрового «переворота», как известно, уходят своими корнями в глубокую древность. Они были связаны с ритуальным возрождением космогонии. Этот ритуал всегда начинался с момента переворота всей системы миропредставлений (царь становился рабом, раб — царем, богатый — бедным, бедный — богатым, верх — низом, а низ — верхом)

и заканчивался восстановлением прежнего порядка. Мир распался в хаосе и генерировал космос как обновленный порядок.

Экстатические и миметические игры есть способы познания мира и себя в этом мире, исходя из внутренней потребности человека к раскрепощению и освобождению от оков повседневной реальности. Они дают возможность обретения справедливой самооценки личности в мире, проявления своих творческих и интеллектуальных возможностей, воображения и фантазии.

Литература

1. Эпштейн М. Парадоксы новизны. М.: Сов. писатель, 1988. С. 300.
2. Цвейг С. Казанова, Фридрих Ницше, Зигмунд Фрейд. М.: Интерпракс, 1990. С. 18—19.
3. Аберт Г. В.А. Моцарт. Ч. 2. Кн. 1. М.: Музыка, 1983. С. 272.

С.А. Филатов-Бекман

ДИАЛЕКТИЧЕСКАЯ ТРИАДА А.Ф. ЛОСЕВА И МАТЕМАТИКО-МУЗЫКАЛЬНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ

Значительное место в фундаментальных работах крупнейшего отечественного философа А.Ф. Лосева [5—7] посвящено разработке понятия эйдоса. В особенности подробно это понятие исследуется мыслителем в книге «Философия имени». Не имея возможности детального погружения в развитую аксиоматику ученого, приведем лишь некоторые данные там определения эйдоса: он есть «чистый смысл», «нечто цельное», «индивидуальная общность» [6, с. 126, 127].

В книге «Музыка как предмет логики» А.Ф. Лосев пишет: «...В живом и цельном эйдосе три слоя: 1) *логический*, отвлеченно-смысловой, 2) собственно *эйдетический*, или идеальная воплощенность логоса в идеально-оптической «картине», и 3) *гилетический*, момент «иноного», меонального размыва и подвижности, смысловой текучести и жизненности эйдоса, т.е. самого предмета. Вся эта тройная характеристика эйдоса держится исключительно средним слоем, идеально-оптической стороной, «глядя на» (так у Лосева. — С.Ф.-Б.) которую мы только и можем конструировать как логические, так и гилетические связи» [5, с. 120—121].

Таким образом, из приведенной цитаты следует *тройственность* эйдоса. Эйдос — одно из основополагающих понятий диалектики Лосе-

ва (наряду с логосом и меоном). Но в этом случае правомерно поставить вопрос: чем обусловлена трехэлементная конструкция эйдоса? Быть может, было бы достаточно двух эйдетических составляющих — логической и меонной (хаотической)? Эти две части могли бы сопрягаться, так сказать, «именем эйдоса», т.е. фактом своего бытия в качестве основополагающих эйдоса.

Попытаемся разобраться в этом вопросе. Ответив на него, мы тем самым могли бы сделать заявку на дискуссию о необходимости и обусловленности троичности в диалектике. Данный вопрос исследуется в [1].

Лосев определяет логос эйдоса следующим образом: «*Логос эйдоса* есть осознание и формула того, как эйдос дан в мысли. Логос есть метод конструкции эйдоса. Логос эйдоса есть конструирование эйдоса в понятии» [6, с. 213].

Далее, мы приведем лосевское определение логоса меона, которое содержит и полностью характеризует упоминавшийся выше «*гилетический* момент иноного» [5]. Он пишет: «Остается указать на... *логос меона*. ...Его своеобразная природа повелительно заставляет рассматривать его наряду с прочими типами логоса. ...Эйдетизированный меон (или меонизированный логос) так или иначе рассматривается в логике и в науке, ибо все математическое естествознание состоит из приложения дифференциального и интегрального исчисления, где на первом плане учение о непрерывности и пределе, т.е. о меонизации логоса» [6, с. 234—235].

Итак, эйдос, существуя, соединяет в себе несоединимое — «метод конструкции» и «смысловую текучесть», фактически — лед и пламя. Если мы рассматриваем именно такую конструкцию эйдоса, то вопрос о возможности двухчастной конструкции должен отпасть сам собой: лосевский эйдос содержит три составных части потому, что лед и пламя соединить «напрямую» практически невозможно.

Следовательно, эйдетический слой эйдоса и выполняет роль связующего звена. Что могло бы представлять собой подобное звено? А.Ф. Лосев, напомним, определяет его как «идеальную воплощенность логоса». Разумно предположить, что связующая часть должна обладать некоторыми чертами как логического, так и меонного слоя эйдоса.

Что это за черты?

Логический слой, представляя собой метод некоторой конструкции, содержит тем самым и логику метода — ту самую логику, которая, позволяя многократно применить метод к решению широкого круга различных проблем, порождает *методологию*.

Однако что есть многократное применение метода к различным проблемам? Это есть не что иное как построение алгоритма: ведь, решая различные проблемы, мы пользуемся *одним* методом. Разумеется, мы ведем речь о некотором замкнутом множестве проблем — нельзя же, в самом деле, применять методы вычислительной математики в легкой атлетике. Но вот применять эти методы при численном решении уравнений математической физики, способных описать широчайший круг явлений, совершенно необходимо. Это и приводит к единственности метода при множестве проблем. Более того, в нашем (довольно узкоспециальном) случае рассматриваемая методология, как правило, однозначна — в смысле единственности решения уравнений.

Разумеется, понятие «однозначность» гораздо обширнее, чем понятие «единственность решения». Позволим себе высказать допущение, состоящее в том, что мы будем считать «однозначность» характерным и постоянно присутствующим признаком логического слоя эйдоса.

Напротив, меонный, гилетический слой «подвижности, смысловой текучести» менее всего соответствует представлению об однозначности. Это, по мысли А.Ф. Лосева, стихия, пребывающая в состоянии вечного алогического становления и потому абсолютно непредсказуемая. Однако на интуитивном уровне непредсказуемость достаточно убедительно отождествляется с многозначностью — ведь, к примеру, многозначность поведения некоторой системы и есть ее непредсказуемость. Заметим, что любая сколько-либо сложная система (биологическая, экологическая и т.п.) обладает подобной особенностью. Таким образом, основная черта логического слоя эйдоса — это однозначность логики. Напротив, основные черты меонного, гилетического слоя эйдоса — алогичность и многозначность.

Но тогда эйдетический слой эйдоса, объединяющий оба эти слоя, должен нести на себе черты или *однозначной алогичности*, или *многозначной логики*. Какая из этих двух комбинаций обладает устойчивостью, или своеобразным «правом на жизнь»?

Очевидно, что не первая, ибо алогическое становление, как мы уже обсуждали, может быть только многозначным. А вот многозначная логика имеет право на существование. Это, например, неединственность решения какой-либо проблемы, или *неединственность метода*. Чем можно проиллюстрировать подобную поливариантность? Это, к примеру, составление компьютерной программы для решения некоторой математической задачи. Использование всего лишь какого-либо одного алгоритмического языка высокого уровня позволяет составить достаточно большое число вариантов одной-единственной программы. Если

же применить несколько алгоритмических языков, то количество вариантов может стать практически неограниченным. И все эти варианты должны привести к одному и тому же результату.

Что следует из наших рассуждений? Мы заключаем, что каждому из слоев эйдоса присуща, своя, сугубо индивидуальная характеристика. Логический слой располагает однозначной логикой, эйдетический слой также основывается на логике, но уже многозначной. Меонный слой — это многозначность алогического становления.

Такова троичная конструкция, развитая в трудах А.Ф. Лосева. Именно на этой конструкции базируется математико-музыкальное моделирование. Оно представляет собой озвучивание численных решений системы дифференциальных уравнений математической физики (в частных производных). Данные уравнения представляют собой авторскую математическую модель нижнего слоя атмосферы Земли (от поверхности до высоты 50 км) [13, 14]. Из наименования данного вида моделирования можно заключить, что опять-таки рассматривается некоторая троичная конструкция.

Достаточно подробно этот вид моделирования обсуждается в [15—17]. Заметим, что к настоящему времени появились работы отечественных музыковедов, в которых результат математико-музыкального моделирования — выходной электронный сигнал — трактуется как современное ответвление технической музыки [4, с. 11].

Однако существует весьма важный момент, недостаточно раскрытый в работах автора к настоящему времени. Речь идет о глубокой органической связи между диалектической триадой А.Ф. Лосева и разрабатываемым нами направлением моделирования.

Итак, попробуем найти связь между тремя слоями некоторого эйдоса и отделами математико-музыкального моделирования. Определив эту связь, мы получим возможность конкретизировать и сам эйдос.

Логический слой эйдоса естественным образом соответствует системе исходных дифференциальных уравнений и алгоритму их численной реализации. Однозначность логики проявляется в том, что система уравнений как логическая конструкция обладает единственностью решения, соответствующей единственности набора исходных данных. Иначе говоря, ни одна из расчетных физических переменных (к примеру, температура воздуха) не может принимать одновременно двух и более значений в одной точке. Согласимся с тем, что одновременное появление как положительной, так и отрицательной температуры выглядело бы более чем странно, явно противореча здравому смыслу: и лето, и зима сразу. Так не бывает.

Эйдетический слой эйдоса соответствует компьютерной программе, составленной на одном из машинных языков высокого уровня. Для подобной конструкции, как мы уже обсуждали, характерна логическая многозначность. Наконец, меонный слой эйдоса будет соответствовать численному эксперименту. Что это означает?

Уравнения математической физики, положенные в основу нашей и других подобных моделей, являясь, как правило, нелинейными. Аналитическое их решение (с помощью карандаша и бумаги) часто весьма затруднительно или вообще невозможно. Остается один путь — численное (компьютерное) интегрирование. По некоторому количеству чисел, найденных в результате численного решения, делается заключение о развитии изучаемого процесса в пространстве и во времени. Количество чисел всегда является конечным — в противном случае процесс численного интегрирования должен был идти бесконечно долго. Но из курсов математического анализа известно, что решение дифференциального уравнения — это некоторая математическая конструкция, которая содержит бесконечное количество точек! Именно в этом смысле говорит А.Ф. Лосев «о непрерывности и процессе, т.е. о меонизации логоса» в цитате, приведенной нами в начале статьи.

Бесконечное и конечное несовместимы. Как поступать в тех пунктах времени и пространства, которые расположены во внутренней области компьютерных пространственно-временных «шагов» и которых (пунктов) неисчислимо, бесконечно больше, чем точек существования «компьютерного» решения? Они, эти точки, подобны маякам, светящимся во мраке неизвестности.

Увеличить количество точек машинного решения? Но ведь не до бесконечности же. Быть абсолютно уверенным в том, что в точках машинного решения оно, это решение, абсолютно тождественно «правильному», аналитическому? Но последнее может быть получено лишь для сравнительно простых случаев, а значит — в подавляющем меньшинстве ситуаций.

Остается одно — предполагать, что во внутренней области «неизвестности» от одной «машинной» точки к другой протягивается плавная кривая (или хотя бы ломаная линия), символизирующая собою решение.

Профессор С.С. Скребков в одной из своих последних, неопубликованных пока рукописей (середина 1960-х годов) говорил о том, что при движении ноты к ноте на каждой ноте происходит рождение мелодии. В нашем случае — совершенно аналогичная ситуация: каждая «машинная» точка порождает решение.

Однако описанный процесс порождения решения чрезвычайно близок к процессу «меонизации логоса». Странно, быть может, говорить о «смысловой текучести» в случае численных решений — ведь они тоже должны удовлетворять условию единственности. Где же тогда многозначность алогического становления?

Многозначность — в непредсказуемом характере численного решения. Она сравнительно мала в случае линейных уравнений и возрастает тем быстрее, чем более удаляются от линейности исходные уравнения.

Числа, получаемые в результате компьютерного интегрирования, на основе специальной программы-конвертора преобразуются в так называемое «символьное» представление [15, 17]. Поток символов, поданный на звуковую карту компьютера, порождает монофонический аудиосигнал. Последний на основе одного из музыкальных редакторов [10] преобразуется в полифонический аудиосигнал, который и является «математической музыкой». Таким образом, математико-музыкальное моделирование — это триада, включающая в себя: компьютерное решение исходных уравнений, генерацию монофонического сигнала и синтез полифонического сигнала.

Очевидно, что уже только первый отдел нашей триады (решение уравнений) базируется на всех трех слоях эйдоса. Два последующих отдела содержат в основном как логический, так и меонный слой (роль компьютерной программы здесь относительно меньше).

Вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что рассматриваемый нами эйдос есть компьютерная реализация идеи музыкального озвучивания решений дифференциальных уравнений модели атмосферы, или синтез «голоса атмосферы». Поэтому мы с полным основанием можем назвать нашу троичную конструкцию «математико-музыкальным эйдосом». Эта конструкция целиком и полностью основывается на диалектической триаде А.Ф. Лосева.

Обратимся еще раз к меонному слою нашего эйдоса — в сущности, самой увлекательной и загадочной его части. В чем состоит функционирование компьютерной программы, решающей дифференциальные уравнения? Безусловно, подобная программа обладает внутренними связями, т.е. информационными каналами, соединяющими ее компоненты. Они «включаются» в момент запуска программы. Однако в процессе ее работы происходит следующее: решения, более поздние по времени, или «машинные» точки, начинают зависеть от решений, по времени более ранних. Иначе говоря, промежуточный результат модельного процесса оказывает влияние на ход всего процесса. Подобное явление, как известно, носит название обратной связи и является одним из важней-

ших признаков кибернетической системы [2, 9]. Следовательно, наш эйдос есть кибернетическая система.

Однако это не все. Очевидно, что математическая музыка является не чем иным как результатом действия всех тех прямых и обратных связей, которые были синтезированы в процессе эксперимента (т.е. интернирования). Это дает возможность назвать наш эйдос музыкально-кибернетической системой (МКС).

Хорошо известно, что любое музыкальное произведение обладает некоторой формой [3, 12]. Форма наших музыкальных примеров, не являясь изначально четко фиксированной, обладает подвижностью и легко преобразуется к одному из известных видов (например, рондо). Правомерна постановка следующего вопроса: не обладают ли традиционные музыкальные формы характеристиками кибернетических систем?

Распространяя понятие МКС на музыкальные произведения, обладающие традиционной музыкальной формой, можно заметить следующее. Даже простой период повторного строения представим как МКС, обладающая обратной связью.

Поясним нашу мысль. Это утверждение следует из идентичности начала двух предложений, составляющих данный период. Последнее можно представить следующим образом. Рассмотрим некоторую условную прямоугольную область $abcd$, которой ограничивается ход мелодии в рамках рассматриваемого периода. Пусть в точке A , расположенной на границе этой области, находится начало некоторой кривой, описывающей ход мелодии первого предложения. Тогда начало второго предложения также соответствует точке A , полностью же второму предложению соответствует некоторая новая кривая. Как, двигаясь по нашей кривой из точки A , вновь попасть в нее же? Ответ очень прост: для этого следует осуществить движение в противоположном направлении. Иначе говоря, мы получаем замкнутый контур. Та часть его, где движение изменяет направление на противоположное, может интерпретироваться как обратная связь.

Заметим, что происхождение данной обратной связи — иное, нежели чем в математической музыке. Данная связь — результат исторической эволюции формы музыкального произведения.

Точка «раздвоения» мелодии, имеющего место в данной музыкальной форме, может рассматриваться как т.н. «точка бифуркации». Последнее понятие играет важнейшую роль в теории динамических систем [8].

Таким образом, даже простейшая музыкальная форма представляет собой развитую кибернетическую систему. В еще большей степени это

относится к двух- и трехчастной форме и в особенности — к сонатной форме.

Итак, математико-музыкальный эйдос, являющийся троичной конструкцией, может интерпретироваться в качестве музыкальной кибернетической системы. Подобный вывод — естественное следствие приложения диалектической триады А.Ф. Лосева к синтезу математики и музыки.

Литература

1. Григорьев В.Ю. О роли времени в исполнительском творческом процессе // Музыка и категория времени: сборник материалов конференции. М.: АСМ, 2003, с. 5—11.
2. Емельянов С.В., Коровин С.К. Новые типы обратной связи: Управление при неопределенности. М.: Наука. Физматлит, 1997. 352 с.
3. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII—XX веков. М.: ТЦ «Сфера», 1998, 344 с., ноты.
4. Лисовой В.И., Алпатова А.С. Вслушиваясь в небо // Российская музыкальная газета, № 11, 2002, с. 6.
5. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. М., издание автора, 1927, 264 с.
6. Лосев А.Ф. Философия имени. М., издание автора, 1927, 256 с.
7. Лосев А.Ф. Хаос и структура. М.: Мысль, 1997, 832 с.
8. Малинецкий Г.Г., Потапов А.Б. Современные проблемы нелинейной динамики. М.: Эдиториал УРСС, 2000, 336 с.
9. Основы кибернетики. Теория кибернетических систем. Под редакцией К.А. Пупкова. Учебное пособие для вузов. М.: Высшая школа, 1976, 408 с.
10. Петелин Р.Ю., Петелин Ю.В. Персональный оркестр в РС. СПб.: БХВ — Санкт-Петербург, 1999, 240 с., ил.
11. Санько А. О новом явлении на пересечении математики и музыкального искусства. Музыка и время, 12/2002, «Научтехлитиздат», с. 46—47.
12. Скребков С.С. Анализ музыкальных произведений. Государственное музыкальное издательство, М., 1958, 332 с.
13. Филатов С.А. Метод прогноза изменений погоды и климата на основе комбинированной знакопеременной функции // Международная газета «Science & Technology in Russia», 1 (7), 1995, с. 4.
14. Филатов С.А. Патент № 2063055 на изобретение «Способ прогнозирования климатических изменений температуры поверхности Земли». Заявка № 92001499. Зарегистрирован в Государственном реестре изобретений 27.06.1996.
15. Филатов С.А. Взгляды А.Ф. Лосева на природу музыкального искусства и современные направления компьютерной композиции // Научно-методические проблемы преподавания в специализированном вузе искусств. Сборник статей. Выпуск 2. М., 2000, с. 248—255.
16. Филатов С.А. Музыкальные категории А. Ф. Лосева и их аудиointerпретация как форма представления математической информации // Синтез в русской и мировой художественной культуре. Материалы Второй научно-практической конференции, посвященной памяти А.Ф. Лосева. Ярославль: Изд-во «Ремдер», 2002, с. 22—25.

17. Филатов С.А. О категории математико-музыкального моделирования // Музыка и категория времени. Сборник материалов 5-й конференции из цикла «Григорьевских чтений». М., 2003, с. 81—84.

И.А. Герасимова

РОЛЬ ТРИАД В АРГУМЕНТАЦИИ⁶

Теория аргументации – это наука и искусство как сделать свое мнение обоснованным и убедить в нем другого человека. Обоснование и убеждение не только составляют фундаментальные принципы аргументации, но и придают ей двойственность. С одной стороны, аргументация является логической дисциплиной, базирующейся на логической методологии, поскольку доказывание является обязательным условием при выдвижении и защите своей позиции и в научном исследовании, и в дискуссиях. С другой стороны, аргументация включает риторический компонент из-за принципиально коммуникативного характера доказывания, адресованности обоснования другому лицу, аудитории. Важнейшая область применения аргументации – это споры и дискуссии. Аргументативный диспут в античности называли диалектикой, под которой понимали искусство речевого взаимодействия, интеллектуальную игру в вопросы и ответы. Такое понимание диалектики отличает ее от простого спора (эристики). Спор зарождается на почве конфронтации мнений, он может проходить как «игра без правил», где имеются разрывы в рассуждении, отсутствует логическое «сцепление» мыслей. Диалектика, напротив, предполагает в качестве необходимого условия наличие логических контактов, сцеплений, которые придают течениям мысли характер последовательного рассуждения. Диалектический процесс является процессом направленным на поиск знаний или достижение соглашений. Кроме игры в вопросы и ответы, Аристотель придавал диалектике еще один смысл: диалектика – это искусство правдоподобных (вероятностных) рассуждений, то есть тех, которые согласуются с общепринятым мнением (мнением большинства, социальной группы, клана мудрецов и т.п.). Дискуссии как раз имеют с этим типом рассуждений, ведь, если всё ясно, то и обсуждать нечего!

Уточним понятие аргументации. *Аргументация* — это искусство подведения оснований под какую-либо мысль или действие

⁶ Работа выполнена при поддержке РФНФ, грант № 03-03-00163а.

(обоснование их), способ убеждения кого-либо посредством значимых аргументов с целью их публичной защиты, побуждения к определенному мнению о них, признания или разъяснения.

Триадная композиция в аргументации по ряду позиций является фундаментальной. Рассмотрим наиболее основные виды триад.

Триада аргументативного акта. Триада составляет фундаментальную структуру аргументативного рассуждения:

(V*) Аргументы – Демонстрация – Тезис

Тезис (что доказывается?) – положение, которое требуется обосновать. Аргументы (на основании чего?) являются основаниями аргументативного рассуждения или доказательства в широком смысле слова, предпосылками. Демонстрация (Как? Каким образом?) – процедура выведения тезиса из аргументов, доказывание. Если степень строгости в процедуре демонстрации достаточна, то мы имеем дело с доказательством в узком смысле слова – цепочкой высказываний, где одно высказывание непосредственно вытекает из другого. Понятие формального доказательства можно точно определить в дисциплинах конструктивного типа – математике и логике. Структура доказательства аналогична структуре аргументации:

(V*) Посылки – Доказательство – Заключение

Методологические требования к доказательству в узком смысле слова и к аргументации различны. Имеется ряд логических ошибок, которые возникают именно из-за нарушений в триадной структуре аргументативного акта: либо недоброкачественна одна из частей, либо нарушены связи в триаде. Логические ошибки в отношении *тезиса*: подмена тезиса (*ignotatio elenchi*), чрезмерное доказательство (*qui nimium probat, nihil pribat*); в отношении *аргументов*: ложное основание (*error fundamentalis*), предвосхищение основания (*petitio principii*), в отношении *демонстрации*: тезис верен, но из данных посылок не следует; аргументы верны, но выводы не верны (*non sequitur*), порочный круг (*circulus vitiosus*), поспешное обобщение (*fallacia fictae universalitatis*), псевдопричинная связь (*post hoc, ergo propter hoc*) и др.

Диалоговые триады. Триада аргументативного акта используется для выдвижения тезиса и его обоснования. Теперь рассмотрим триады речевых взаимодействий. Общие характеристики взаимодействия как родового понятия верны и для речевого взаимодействия. Взаимодействие любой природы предполагает раздвоение действующих сил, акторов, и возникновения, таким образом, ситуации напряжения, которое требует разрешения, снятия напряжения. Акт взаимодействия триадичен – две действующие силы порождают третью, которая придает

направленность процессу. Когда цель достигнута, возникает новое напряжение, порождающее движение и, таким образом, саму жизнь. Триада – это движущая причина (в терминологии Аристотеля) взаимодействия – начало движения (какие силы находятся в конфронтации и ради чего?) и скрытая сила, поддерживающая движение:

(V*) [Действие – Противодействие] – Результат

Мышление и общение можно рассматривать как специфические виды движения, что отражено в понятии диалога. И мышление, и общение возможны лишь при раздвоении «Я» и «не-Я», при существовании множественности «Я-образов» (минимально, двух). Порождение любой точки зрения [«Я»] реализуется при условиях отдаления от других точек зрения, установлении границ [«не-Я»], что, в конечном счете, приводит к возникновению речевого взаимодействия. Индивидуальное мышление часто называют *внутренним диалогом*, который организуется взаимодействием различных Я-образов. «Я-генератор» выдвигает идею, «Я-аналитик» наполняет ее конкретным смысловым содержанием, восполняет детали, делает обоснованной, «Я-критик» – анализирует, оценивает, просматривает возможные возражения, отвергает недоброкачественные аргументы, «Я-деятель» продумывает действия по реализации идеи, а «Я-пиарщик» готовит убедительные для адресата словесные формы.

Конфронтация мнений и позиций является причиной и движущей силой спора. Исходы спора различны. Можно выделить несколько возможных вариантов окончания спора, которые определяют вид третьего члена триады.

(V*) *Конфликт* (циклическая триада) – спор временно прекращен, но позитивного решения не принято. Участники продолжают придерживаться своей точки зрения и не собираются идти на компромиссы. Периоды активности сменяются отдыхом (отдых как третий член триады).

(V*) *Выход из игры* (разрыв взаимодействия) – конфликт разрешается тем, что одна сторона отказывается от полемики, избегает контактов.

(V*) *Улаживание спора* (подключение третьей силы) – разница во мнениях остается без внимания. Спор улаживается (а) при нецивилизованных методах с помощью шантажа, угроз и других силовых действий; (б) при цивилизованных методах либо с помощью простого выбора и достижения таким образом соглашения (*игровой выбор*), либо с привлечением третьей стороны (судьи, традиции и пр.). Стоит особое внимание обратить на триаду выбора, которая образуется, когда оппозиция заменяется третьей позицией:

(V*) *Триада выбора*: [Тезис – Антитезис] – Выбор

(V*) *Катарсис* (смена пространства взаимодействия) – спонтанное эмоционально-психологическое разрешение конфликтной ситуации, например, когда все выговорилось «горячий запал» сошел и все успокоилось, «пошли на мировую» традиционными способами.

Разрешение спора. Под ним имеют в виду рациональное снятие конфронтации путем аргументации. В этом случае спор переходит в ранг *критической дискуссии*. Результирующее соглашение о позиции появляется как плод коллективных усилий. В зависимости от целей и характера взаимодействия в критической дискуссии выделяют несколько типов дискуссий, которые образуют различные триадические композиции.

(V*) [Антагонист – Протагонист] – Рациональный отбор. Происходит четкое разделение сторон – тех, кто «за» и тех, кто «против». После критического обсуждения устанавливается, кто прав, и таким образом, принятая позиция есть результат рационального отбора выдвинутых точек зрения. Логический ход здесь состоит в доказательном отборе между *противоречиями*.

(V*) *Триада отбора*: [Тезис – Антитезис] – Отбор

(V*) [Пропонент – Оппонент] – Многоаспектное целое. В этом варианте выявляются различные точки зрения и ведется поиск целого (системы), в котором они могут иметь равное право на существование. И пропонент, и оппонент имеют равные обязательства в отношении доказательства и равные права в отношении сомнения. Логический ход – выявление целого, в котором оппозиции действуют как *дополнительности*. В этом варианте встает проблема нахождения контактов между точками зрения: либо позиции сосуществуют без (видимого) взаимодействия, либо придется решать вопрос о типах и способах урегулирования взаимодействий, а может быть и очередности проявления (активации) той или иной позиции.

(V*) [Пропонент – Оппонент] – Синтез как трансформация. Дискуссионный поиск приводит к возникновению принципиально нового, органической целостности, которая затем развивается по своим собственным законам. Прежние позиции лишь материал для новой: итоговая позиция вбирает в себя лучшее из представленного, а также все новое, что могло появиться в ходе дискуссии. Синтез точек зрения предполагает выявление оснований, в том числе и концептуальных, которые позволили бы объединить различные перспективы. Каждый участник дискуссии вносит свою лепту в создание концептуальной модели (позиции).

(V*) [Пропонент – Оппонент] – «Ход в параллельное измерение». В некоторых культурных традициях для разрешения конфликтных ситуа-

ций используется стратегия выхода из дискурса в новое измерение – создается принципиально новый дискурс с новым языком, новыми схемами, новыми сочетаниями принципов, новыми правилами игры и т.д. Проблемная ситуация обсуждается в обновленной «среде» и при иных перспективах видения.

Триада полноценной творческой мысли. Аргументация лишь один из механизмов, реализующих творческое мышление. Если призадуматься над вопросом о том, что делает человеческую мысль полноценной и завершённой, то можно придти к выводу о триадической структуре мыслетворческого акта.

(V*) Мечтатель – Критик – Реалист

Творчество реализуется в полной мере, если удастся достичь синтеза воображения и интуиции («мечтатель»), систематической работы интеллекта и критического анализа («критик») и воплощения идей в действии («реалист»). В других вариантах, это соединение перспектив можно назвать: (V*) идея-мечта – мысль – действие, (V*) созерцатель – критик – деятель. Предполагается критическое отношение не только к идеям, но и к их воплощениям. Критик не должен подавлять мечтателя и реалиста, иначе воображение будет сковано, да и ничего сделать не сумеешь – вся энергия уйдет в слова и сомнения. Соединение «тщательного мечтателя» с деятелем делает творчество полноценным. В деловых критических дискуссиях просмотр позиций с точки зрения реализуемости идей (включая конкретные действия) предоставляет решающий критерий выбора позиций.

(V*) **Триада творческой эманации.** В предыдущем случае рассматривался аспект действия, а здесь обратим внимание на аспект языка и речи. Под речью понимается осуществление мысли в системе языка. Генезис речи имеет этапы: (V*) Идея – Мысль – Слово.

Зародившаяся идея как схема (замысел, смысл) разворачивается в детализированных формах мысли и воплощается в словесной речи. В критических дискуссиях рекомендуется отдельно рассматривать идеи, интерпретации (мыслеконструкции) и их выражения. Отбросив одно, можно оставить другое, если оно представляет ценность.

Триада мета-позиции. Рефлексивная дискуссия предполагает просмотр всевозможных точек зрения: своей, оппонента, а также мета-позиции – точки зрения целого (общности «я» и «ты») или стороннего наблюдателя («оно»). В простейшем случае это триада:

(V*) Я-позиция – ТЫ-позиция – МЫ(ОНО)-позиция

Лишь ограниченные люди различают: «этот – свой, этот – чужой». Для возвышенных «вся земля – одна семья» (древнеиндийский афоризм).

Логические оценки и триады. Под логической оценкой понимается истинностное значение высказывания. Классическая логика строится на принципе двухзначности: высказывание либо истинно, либо ложно. Когда говорят о законах логики, то скорее всего имеют в виду принципы (основные законы) классической логики: закон тождества, закон непротиворечия, закон исключенного третьего, закон достаточного основания, которые обеспечивают определенность, непротиворечивость, последовательность и обоснованность рассуждений. Классическая логика применима в тех только случаях, когда имеется полнота информации и можно с уверенностью утверждать или отрицать что-либо. Это либо самые простые и бесспорные случаи; либо конструктивные математические модели, в которых заданы все параметры; либо придется иметь дело с божественным всеведением. Огромное большинство контекстов анализируются средствами неклассических логик – модальных, многозначных, временных и пр. Трехзначные логики занимают почетное место среди неклассики, поскольку отвечают критерию оптимальной простоты. Наиболее распространенные наборы из трех значений: < истинно, ложно, возможно >, < истинно, ложно, неопределенно >, < истинно, ложно, недоказуемо >, < истинно, ложно, неизвестно >, < 0, 1/2, 1 >, < -1, 0, 1 >. К ним близки социологические оценки: < да, нет, затрудняюсь ответить >, < да, нет, пока не знаю >. Большинство из них имеет общий алгоритм образования: берется оппозиция, например, известное–неизвестное, а затем расщепляется первая составляющая на две, в итоге получается триада.

(V*) Известное [Истинное – Ложное] – Неизвестное

Например, если известно, то истинно или ложно, в противном случае неизвестно; если доказуемо, то истинно или ложно, в противном случае недоказуемо; если детерминировано, то истинно или ложно, в противном случае случайно (последний пример – интерпретация для < 0, 1, 1/2 >.

Триады и контрарные понятия. Под контрарными понятиями в логике имеют в виду оппозиции, выражаемые в языке прежде всего антонимами. По сравнению с оценками, логические взаимоотношения между контрарными понятиями почти не изучены. Исключения составляют разве, что модальности. В истории культуры противоположности играли первостепенную роль и в систематическом изложении мета-

физических принципов, и в духовных практиках. Можно выделить три аспекта изучения противоположных начал.

Метафизический (онтологический) аспект – разделение на противоположные начала составляет основания проявленного бытия, согласно древнейшим философским учениям. Метафизический нуль символизирует Единое, Абсолют, Сущее, Непроявленное как источник проявленного бытия. Эманация, отпадение от Единого образует противоположности: непроявленное — проявленное. Первоматерия (Мулапракрити, гомогенная материя, пассивный принцип) и Дух (активный принцип) образуют начало творения и мыслятся как дополняющие друг друга манифестации одной и той же силы (Божественные аспекты). Триаду образуют проявленные противоположности как крайние проявления единой непроявленной сущности.

(V*) Непроявленное [сущность] – Проявленное [белое' <> черное']

Рассмотренный тип триады лежит в основе образования ряда сложных понятий в современном научном дискурсе. Как два аспекта единой сущности понимают: «пространство-время» в теории относительности, «государство-церковь» при изучении механизмов интегрирования, координации и контроля в гражданском обществе.

Теоретический (познавательный) аспект — противоположности мыслятся как основания познания бытия. Разделяя, различая и сравнивая противоположности, человек познает мир. «Все познается в сравнении» — гласит пословица. Не зная зла, трудно постичь добро.

Практический (действующий аспект) — противоположности мыслятся как принципы организации внутренней жизни. Овладению противоположностями специально обучали во многих духовных школах. Способность правильно использовать противоположные начала в жизненных ситуациях один из критериев разумности человека. В аспекте использования имеем тип триад выбора или отбора: (V*) [белое' или черное'] – выбор (в контексте).

Способы образования триад на основе контрарных понятий различны. Выделим наиболее значительные.

1. **Положительное – Отрицательное – Нейтральное.** Утверждение — описание — отрицание, дружба — нейтралитет — вражда, смелость — осторожность — трусость, положительные числа — нуль — отрицательные числа.

2. **Наличие качества – Наличие антикачества – Отсутствие качества (антикачества).** Любовь — равнодушие — ненависть, симпатия — апатия — антипатия, действие — бездействие — противодействие.

3. **Наличие качества – Наличие антикачества – Отсутствие как присутствие иного.** Научное — лженаучное — вненаучное (как иное), стабильность — нестабильность — отсутствие стабильности (ослабленная стабильность, некризисная нестабильность).

4. **Активное – Пассивное – Равновесие** (союз, результат взаимодействия). Дух — материя — творение, отец — мать — сын, действие — сопротивление — равнодействие, действительные числа — мнимые числа — комплексные числа.

5. **Сверхкачество (качество высшего уровня) – Качество – Антикачество.** «Истинно велик тот, кому все равно — счастье или горе; кому все равно — булыжник или золото; кому все равно — приятное или неприятное; кому все равно — хула или хвала». «Чье сердце не трогает ни прекрасные изречения, ни пение, ни игры юных дев, тот либо аскет, либо скотина». (Древнеиндийские афоризмы).

С.В. Ёлкин

ОДИН, ДВА, ТРИ... МНОГО

С незапамятных времён представления о троице, троичности, тернарности несут некий мистический покров тайны. Само число три относится к так называемым «магическим числам». Особенно сильно его влияние на русскую психологию и мифотворчество. В языке совершенно обычными являются штампы «считаю до трёх», «третий лишний», «на троих», «три богатыря», «любовный треугольник», «русская тройка», «на трёх китах» и др. Будет ли снят покров тайны с этих психолингвистических явлений — неизвестно. В данной же работе будут рассмотрены вполне научные, а не мистические аспекты троичности. Понять троичность, не сопоставляя её с другими типами отношений, не представляется возможным. Поэтому начнём наш анализ с более простого понятия «один».

Типичной ошибкой является считать систему натуральных чисел состоящей из бесконечного множества различных элементов: «один», «два», «три», «четыре» и т.д. На самом деле это один и тот же элемент, одна и та же единица, взятая нужное число раз. Когда мы считаем апельсины, то мысль о том, что все апельсины разные, а мы их считаем одними и теми же единицами, мало нас тревожит. Вот только маленькие дети с трудом понимают, что же хотят от них взрослые. Совсем другая

картина возникает, когда просят посчитать находящиеся на столе: карандаш, лист бумаги, колоду игральных карт, небольшую лужицу разлитой воды, стакан с водой. Здесь прежде, чем начать счёт, требуется договориться, что мы будем считать и каким способом, а также — как будет называться то, что мы сосчитали. Видимо, в данном примере сосчитываемое будет называться «предметами», с колодой карт придётся решить, считать ли их все вместе или каждую карту по отдельности, а с водой в стакане — считать ли воду и стакан отдельно или вместе. Этот простой пример позволяет лучше понять, что такая простая операция, как счёт, должна быть предварена такой непростой операцией, как абстрагирование и выделение общего в различном. В основе же лежит понятие «одного» — элементарной единицы, лишённой каких либо качеств, за исключением самых абстрактных — существования (по крайней мере в нашем уме) и целостности (которая может проявиться только в отношении нецелостности). Поскольку эти качества весьма абстрактные, то «одно» можно употреблять по отношению к большинству предметов, процессов и понятий нашего мира. Хотя есть и исключения, например, нельзя применить это понятие к более абстрактному понятию «ничто», так как непонятно, может ли оно вообще быть «одно» или «много». Но можно применить понятие «одно» к «конкретному ничто» данного предмета. Применив «одно» к различным предметам, отбросив из них мысленно всё лишнее и получив в каждом из них «одно», мы сталкиваемся с проблемой — имеется несколько («не одно») различных и одновременно тождественных друг другу «одно». И вот тут-то нас спасает от вопиющего противоречия гениальный алгоритм называния. Мы называем их разными именами: «один», «два», «три», «четыре» и т.д. Однако вещей, которые нужно назвать, может оказаться гораздо больше, чем имеется фантазии для выдумывания новых имён и памяти для их запоминания. Тогда изворотливый человеческий ум придумывает такой способ называния, при котором любому предмету может быть присвоено регулярное имя по определённом правилу, — систему счисления. И в основе этого правила лежит цикл или несколько циклов — как в Вавилонской системе. С этого момента одним и тем же именем-числом можно называть как место «одного» среди других «одних» (порядковый номер), так и любое количество «одних», взятых вместе как «одно» (собственно количество). Здесь единое в первый раз «проверяется на прочность на разрыв», который совершится позже. Такое уникальное положение «одного» не может не сказаться в культуре и языке: «един Бог», «один царь», «один как перст», «один одинёшенек», «единая теория поля», «один закон для всех», «один в поле не воин» и т.д.

Все семь арифметических действий оказываются ничем иным, как хитрыми способами нахождения имени. И сами действия начинают участвовать в составлении имён, которых не было в исходной системе исчисления (например, «минус три»). Но нет ничего «совершенного», и каждое действие (причем, как правило, обратное действие) порождает свои проблемы. Действие вычитания порождает проблему невычитаемости числа большего из меньшего и признания отрицательных чисел, операция деления — проблему делимости «нацело» и придания самостоятельного статуса рациональному числу. Операция извлечения корня окончательно добывает «одно» необходимостью явно ввести ещё одну, но совсем «другую» единицу ($\sqrt{-1}$). Наконец, введение комплексных чисел создаёт на время иллюзию завершенности. Две различные единицы теперь можно сопоставить с идеей двоичности или бинарности в мышлении и языке. В математике было изобретено множество бинарных оппозиций: сложение и вычитание, положительное и отрицательное, умножение и деление, рациональное и иррациональное, целое и дробное, действительное и мнимое, комплексное и комплексносопряжённое, эрмитово и антиэрмитово и проч. Но при всем при том оказалось, что в языке и мышлении всегда и за долго до возникновения математики как науки существовали бинарные оппозиции: черное и белое, горячее и холодное, теплое и прохладное, приятное и противное, рождение и уничтожение, жизнь и смерть, целое и часть и т.д. Дихотомичность, как оказалось, пронизывает нашу культуру всеми своими «противоположностями» и влияет на мышление ничуть не менее, чем тождество «одного». Редко встречаются «два молодца из ларца» (одинаковых), но гораздо чаще бинарность выступает как противоположность, как «добро и зло», как положительный герой и отрицательный, как «добрый молодец, да красна девица». И тут правомерно задать ряд вопросов. Что из имеющих пар понятий отражает тождество, что различие, а что противоположность? Являются ли $+1$ и -1 противоположностями или нет? Или вот $+1$ и i . Являются ли они дихотомическими понятиями, на которые так ополчились В.В. Налимов и Ж.А. Дрогалина, когда писали: «И действительно, сейчас вдруг становится очевидным, что европейская мысль заикнулась на противопоставлении порождённых ею дихотомических понятий...» [1]. Здесь мы сталкиваемся с тем, что существует много разных понятий, связанных с идеей двоичности или бинарности. Попробуем в этом разобраться, а для начала выясним, что обозначают подобные понятия согласно словарю С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой.

Двоичный, -ая, ое (спец.). Основанный на счёте двойками (парами). *Двоичная система счисления. Двоичные дроби.*

Бинарный, -ая, ое; -рен, рна (спец.). Двойной, состоящий из двух компонентов. *Бинарные сплавы. Бинарная оппозиция* (в лингвистике).

Оппозиция, -и, жс. 1. Противодействие, сопротивление (книжн.). *Очье́й либо политике. Быть в оппозиции к кому-чему-н.*

2. Группа лиц внутри какого-н. общества, организации, партии, ведущая политику противодействия, сопротивления большинству. *Парламентская оппозиция. Внутрипартийная оппозиция.*

3. Противопоставление, противопоставленность (спец.). *Оппозиция грамматических категорий. Оппозиционная партия.*

Дуализм, -а, м. 1. Философское направление, признающее в противоположность монизму в основе мира два независимых и равноправных начала: материю и дух.

2. Двойственное строение, двойственность. *Двойственность языкового знака* (асимметрическое соотношение формы и значения; спец.)

От себя добавим, что в физике под дуализмом понимается наличие у объекта двух несовместимых свойств: *корпускулярно-волновой дуализм.*

Различие, -я, ср. Разница, несходство между кем-чем-н. *Существенное различие. Без различия.*

Противоположность, -и, жс. Предмет или явление, полностью расходящееся со сравнимым, совершенно с ним несходное. *Единство и борьба противоположностей. Противоположности сходятся.*

Противоречие, -я, ср. 1. Взаимодействие противопоставленных и взаимосвязанных сущностей как источников самодвижения и развития (спец.). *Диалектическое противоречие.*

Дихотомия, -и, жс. (книжн.). Сопоставленность или противопоставленность двух частей целого. *Дихотомическое разбиение по классам и подклассам.*

Рассмотрим самые простые и одновременно самые главные свойства отношений, в которых находятся некоторые простые и привычные всем математические понятия. Так, +1 и -1, которые нередко принимаются за эталон противоположного, при умножении проявляют несимметричное отношение:

$$(+1) \times (+1) = (+1)^2 = +1,$$

$$(-1) \times (-1) = (-1)^2 = +1,$$

а при сложении и вычитании вовсе порождают либо +2, -2, либо новое понятие «ноль». Но что же такое «минус» и образованное им отрицательное число? Изначальная интерпретация его заключалась в «отсутствии чего либо, долге, недостатке». Однако с появлением шкалы

температур Цельсия отрицательными числами стали интерпретировать температуру ниже нуля, хотя такой подход и оказался неудовлетворительным (недаром потом появилась шкала Кельвина, ибо температура связана со средней кинетической энергией молекул). Однако публика легко приняла отрицательные температуры, и видимо существует некий психологический феномен, связывающий в сознании мороз и холод с отрицательными числами. Затем появление векторов (отрицательных проекций) и оси действительных чисел и вовсе размыли наши представления от том, что можно считать отрицательным, а что нет. В сознании же крепко засело «минус на минус даёт плюс», вот только отчего плюс на плюс не будет минус? Почему числа +1 и -1, хотя и делят условный логический универсум пополам, не составляют симметричного отношения?

Бурные баталии разразились при введении в математику мнимых чисел. Их даже называли мнимыми, как бы подразумевая, что их на самом деле и нет вовсе. Однако, как оказалось, без них нельзя сосчитать вполне существующие вещи. На противоположности понятий «действительное» (существующее) и «мнимое» (кажущееся) держится ещё одна дихотомия, но является ли она симметричной? Нет. Мнимая единица сначала превращается в -1, а затем только в +1:

$$(i) \times (i) = (i)^2 = -1,$$

$$(-1) \times (-1) = (-1)^2 = +1,$$

$$(+1) \times (+1) = (+1)^2 = +1.$$

Можно, конечно, взять двойные числа, в которых квадрат i даёт сразу единицу, но и они не симметричны, так как квадрат единицы не даст i . И для дуальных чисел не наблюдается симметрии:

$$(i) \times (i) = 0 \text{ (число Грассмана).}$$

Так можно ли считать противоположными объектами те, что не находятся в равном друг к другу отношении, хотя, как кажется, делят один универсум? Наверное — с натяжкой.

Так есть ли, существует ли тот загадочный и неуловимый дихотомизм с симметричным отношением, согласно которому «уничтожение уничтожения есть возникновение», а «возникновение возникновения есть уничтожение», «движение движения есть покой», а «покой покоя есть движение», «ничто ничто есть бытие», а «бытие бытия есть ничто»?

Такие числа были открыты совсем недавно, всего десять лет назад. Они действительно делят универсум и одновременно подчиняются симметричным отношениям. Они были названы Y -числа [2]:

$$y \times \underline{y} = \underline{y},$$

$$y \times y = y.$$

Из них можно строить другие числа более высоких порядков, они некоммутативны и неассоциативны, но являются системой с несодноточным делением. Они не погружены в действительные числа и их нельзя считать числами количества. Это единственный математический инструмент, с помощью которого можно синтезировать понятия и создавать аналитические языки.

Переход к троичности был непрост. Лорд Гамильтон размышлял 20 лет, прежде чем, нацарапав на мосту через Темзу загадочные значки, дал мощный толчок в развитии алгебры. Его числа представляют систему из трёх «разных» мнимых единиц i, j, k , для каждой из которых $i^2 = j^2 = k^2 = -1$. Целью учёного было изобретение таких чисел, которые, обобщая комплексные числа, были бы пригодны для описания трёх измерений пространства. И ожидания в значительной мере оправдались, так как с их помощью впервые удалось построить трёхмерное векторное пространство и элегантно решить задачу о сложении поворотов (в пространстве). Успех же в значительной степени определился тем, что три направления в пространстве действительно независимы и равноправны, а повороты не коммутируют между собой. Однако, как оказалось в дальнейшем, для описания пространства нет необходимости привлекать мнимые единицы, а можно использовать — как и для двойных чисел — такие, которые в квадрате дают $+1$. Это значительно упростило вычисления, но, возможно, вместе с тем было потеряно и нечто важное, ведь недаром мнимая единица вернулась в физику пространства-времени вместе с теорией относительности.

Проблема троичности не так проста, как может показаться на первый взгляд, в ней, как и в бинарных числах, есть множество нюансов. Так, например, время содержит три основных понятия: прошлое, будущее, настоящее, но построить для них систему чисел, адекватную заданному объекту, пока не удалось. Попытки описать их как комплексные или гиперкомплексные переменные хотя формально и допустимы, но не принесли пока столь желаемых результатов в виде каких-либо интересных предсказаний теории или разрешения ранее неразрешимых проблем. По видимому, причин тому две. Первая — это несимметричность понятий. Хотя будущее и переходит в прошлое через настоящее, остаётся загадкой, а существует ли оно вообще. Связь же прошлого с настоящим и будущим хотя и обсуждалась неоднократно и философски очевидна, по-прежнему остаётся за кадром эксперимента. Поэтому, несмотря на множество моделей комплексного времени, ортодоксальная физика придерживается представления о времени как об одной оси и с одним направлением. При этом прошлое оказывается отрицательным, а на-

стоящее — нулём, что, вообще говоря, не очень хорошо для физики, которая не любит бесконечно малые величины и уж тем более нуль. Таким образом, вторая причина кроется в том, что мы и сами не знаем, что такое время.

«Борьба» между двоичностью и троичностью, если такая вообще существует, проходит как в качественном плане, так и количественном, под которыми можно понимать логику и количество парных понятий и понятий, составляющих тройки или триады. Традиционно главными понятиями логики были понятия истины и лжи. Они как раз составляют пару равноправных независимых понятий, которые с точки зрения формальной логики не пересекаются и не могут быть одновременно сопоставлены какому-либо утверждению. С точки зрения же диалектики, истина и ложь всегда содержали себя в своей противоположности, то есть были относительны. Так, одно и то же утверждение может быть истинным и ложным в разных контекстах. Следовательно, для такого их описания больше подходит система Y -чисел. В то же время проблемы логики породили системы трёхзначных (и многозначных) логик, способных включить в себя утверждения, которые не являются ни истинными, ни ложными. В области описания количественных соотношений число триад по сравнению с числом диад действительно невелико. Что является причиной такого положения — субъективность нашего познания, нацеленного на бинарные отношения и понятия, или действительно меньший удельный вес триад в объективной реальности — остаётся под вопросом. Дело в том, что даже сведение понятий к паре или тройке встречает серьёзные проблемы, так как нет практически никакого инструментария для того, чтобы легко и просто определить, куда отнести то или иное понятие. Часто такое сведение представляет собой чисто субъективный процесс, или исследователь аксиоматизирует: «пусть эти понятия составляют тройку», как, например [3]. В любом же случае необходимо проводить специальное исследование в данной предметной области, чтобы определить справедливость таких утверждений. В противном случае изменение объема и содержания какого-либо понятия и затем использование его без специальных и постоянных оговорок может привести к целому ряду терминологических проблем.

Можно предложить методологические правила, позволяющие хотя бы предварительно определить принадлежность системы понятий к триаде.

1. Принцип целостности: для данной системы понятий должен существовать такой универсум, который делился бы триадой без остатка.

2. Принцип рациональности: объединение понятий в триаду должно давать положительный эффект в исследовании свойств и отношений данной системы.

3. Принцип независимости: для данных условий (контекста) понятия должны быть независимы.

Приведём некоторые наиболее известные из триад:

1. Предмет, действие, отношение.

2. Триада Гегеля: тезис, антитезис, синтезис.

3. Функция, аргумент, значение.

4. Субъект, объект, предикат.

5. Трёхмерность цветоотображения: $W=xR+yG+zB$, где x,y,z — яркость или интенсивность, а R,G,B — красный, зелёный, синий.

6. Трёхмерность пространства и трехкомпонентность времени.

7. Общее, единичное, частное.

Рассмотрим триаду Гегеля. Три ее понятия весьма грубо и схематично описывают внешнее движение в диалектике без проникновения в сущность процесса развития. Допустим мы хотим формализовать этот процесс, для чего необходимо построить систему чисел. Формально все три понятия представляют различные виды одного понятия «тезис» (здесь под термином «тезис» понимается аксиома, высказывание, утверждение или даже одно единственное понятие). Тогда, взяв в общем случае произвольным образом некоторый тезис за исходный, мы должны искать ему противоположный. В данном формальном случае не рассматривается ни алгоритм поиска тезиса, ни тем более доказательство его существования. Принимается просто, что он есть и должен с необходимостью нами быть найден или имеется в нашем распоряжении. На самом деле, может оказаться, что возможных претендентов на роль антитезиса будет несколько, но мы упростим ситуацию, отметая все эти возможности ради одной цели построения простой формальной системы, описывающей триаду. Тогда обозначим «тезис» T и «антитезис» \bar{T} . Каждый из них, как принято считать в диалектике, содержит в себе свою противоположность. Это их свойство удобно описать как возведение в квадрат:

$$T \times T = \bar{T},$$

$$T \times \bar{T} = T.$$

«Синтезис» в триаде не является независимой третьей стороной, а лишь результатом взаимодействия тезиса и антитезиса. Опять таки, не рассматривая глубоко этого взаимодействия, можно лишь констатировать, что синтезис получается в результате синтеза тезиса и антитезиса. Обычно синтез условно разбивается на «переход» и «снятие»: тогда для

получения синтезиса нужны две формальные операции. В качестве операции «перехода» можно, дабы «не умножать сущностей», взять ту же операцию, которая использовалась для возведения тезиса и антитезиса в квадрат, а для снятия необходима новая операция. При снятии исходные тезисы как бы утрачивают свои значения в новом синтезисе, поэтому для снятия могла бы подойти простая процедура переобозначения, но смысл синтезиса всё-таки содержит в себе смыслы исходных тезисов, и поэтому переобозначение слишком грубо для описания этого факта. Лучшим компромиссом в этой ситуации является использование скобок. Тогда переход между тезисом и антитезисом будет иметь вид $T \times \bar{T}$, а снятие — $(T \times \bar{T})$. Теперь можно произвести и переобозначение. Однако в этом более нет необходимости, так как хорошо видно, что данная триада не является симметричной, и три её понятия входят в несимметричные отношения, так что возведение в квадрат синтезиса не даст в результате ни одного из исходных тезисов. Вместо исходного тезиса мы получим новый антитезис, а синтезис становится новым тезисом. Таким образом, синтезис является переходным элементом к новой паре понятий. Гегелевскую триаду можно было бы считать несимметричной триадой, если бы мы не различали между собой старый и новый тезис и антитезис, однако в такой системе потребовалось бы *три* операции для осуществления взаимных переходов между тремя элементами: возведение в квадрат, взятие в скобки и переобозначение (как операция!). Конечно, можно обойтись и одной операцией, если считать, что синтезис так же задан, как и антитезис, и осталось лишь его использовать, но такая триада будет всем чем угодно, но только не гегелевской. Добавим также, что рассмотренные отношения гегелевской триады прекрасно описываются всё теми же Y -числами и построенной на них алгеброй.

Прекрасный образец триады представляет система цветообразования. В системе RGB любой цвет может быть получен смешением всего трёх цветов. Этот объективный факт до сих пор по непонятным причинам не нашёл достойного места в языке. Возможно, это связано с неочевидностью явления или привычкой ставить в оппозицию чёрное и белое. Наличие у каждого из цветов своего дополнительного также размывает представление о триадности. В довершение, разложение белого света на семь цветов радуги и ассоциирование их с семью нотами настолько усложняет картину, что лишает наивное сознание его словотворчества.

Функция, аргумент и значение являются тремя составными частями важнейшего математического объекта. Каждое из понятий интегрирует в себя бесконечное множество типов. Однако, если временно отвлечься от этого факта, то можно попытаться проанализировать триадичность

этих понятий. Обозначим традиционно аргумент x , значение y , функцию f . Тогда произведение fx очевидно даст y . Для обратного перехода потребуется обратная функция f^{-1} , и это первая хотя и разрешимая трудность. Далее, оказывается, не существует переходов между значением и функцией и между аргументом и функцией, наличие которых весьма желательно для построения формализованной системы. В наиболее простых случаях для множества аргументов и множества значений функции можно построить такую таблицу значений функции (заменяв тем самым представление о функции как о связи между аргументом и значением), элементы которой, будучи умноженными на аргумент, дадут значение. Тогда между этими тремя сравнительно равноправными множествами можно установить отношения перехода. Так f можно было бы получить, умножив y на x^{-1} . В таком случае об этих понятиях можно говорить как о триаде, в противном же случае функция оказывается вещью иной природы, нежели аргумент и значение.

Рассмотрение триадичности большинства известных троек понятий может составить предмет отдельного самостоятельного исследования, поэтому перейдём к важнейшему пункту — вопросу о триалектике. Возможна ли такая наука, какой тип отношений она описывает и не пора ли устаревшую диалектику, «на которой заиклилась мысль», отправить на свалку истории? По мысли различных авторов, триалектика — это более прогрессивное направление, чем диалектика. Однако, никаких внятных мыслей о её организации, исходных системах понятий и аксиом получить не удаётся. Некоторые авторы выводят триадичность из таких явлений как, например, наличие у треугольника трёх углов. Попробуем самостоятельно разобраться в ситуации. У всякой теории должны быть, как минимум, объекты, которые она изучает, и референты, которыми она эти объекты описывает. В приведённых выше примерах мы видели, что не каждая тройка понятий или объектов находится в таких отношениях, что её можно считать триадой. Более того, многие известные триады уже являются объектами изучения традиционных наук. Если отбросить триады, образованные тождественными элементами, триады с симметричными отношениями типа чисел Гамильтона, единичных векторов, чисел Грассмана, триаду формулы цветовосприятия, триады изучаемые ортодоксальной наукой и другие, изученные давно, то на долю триалектики остаётся не так уж и много. Если к тому же принять, что каждое понятие должно быть, как и в диалектике, противоположно другому понятию, а в данном случае противоположно сразу двум понятиям оставшимся от триады, то вариантов для формализации практически не остаётся. Итак, требование взаимной противоположности и симметрич-

ности для трёх понятий, элементов или тезисов порождает следующую систему:

$$\begin{aligned} & \{Q, G, L\} \\ & Q \times Q = \{G \text{ или } L\} \\ & G \times G = \{Q \text{ или } L\} \\ & L \times L = \{Q \text{ или } G\}, \end{aligned}$$

где скобки означают, что необходимо взять один из указанных элементов. Это можно проинтерпретировать и как равную возможность, и как, следовательно, вероятность получить один из двух результатов. Симметричность или равенство отношений вкупе с рекурсивностью (возведением в квадрат) приводит к совершенно неожиданному результату. Оказывается, что система такого рода содержит в себе вероятностные свойства на алгебраическом уровне аксиоматики. Произведение неодинаковых элементов можно представить и в Y -числе, то есть в виде новых элементов системы.

Вновь предлагаемая триада, возможно, найдёт своё применение в квантовой физике, где вероятность является фундаментальным свойством материи, или в иных областях, где рекурсия приводит к неопределённости и необходимости выбора, а добавление к ним действительных чисел позволит описывать не только равновероятные состояния. Также очевидна возможность обобщения этих объектов на любое число элементов, как это делается для векторов или чисел Грассмана. Однако, продвигаясь последовательно, мы должны сначала сказать несколько слов о системах из четырёх элементов. Так, добавив к Гамильтоновым числам обычную единицу как образующий элемент, получают так называемые кватернионы:

$$q = a + xi + yj + zk.$$

Нельзя не вспомнить, что такая важная информационная система как ДНК построена не на бинарном и не на троичном принципах, а на бибинарном, фактически, тернарном коде. Пространство-время является четырёхмерным, тетраэдр имеет четыре вершины, а само число четыре уникально тем, что это первое число, имеющее делитель. Имеется четырёхзначная логика и четыре типа характера. Тем не менее, это число не имеет для нас никаких мистических смыслов, хотя и здесь в языке встречаются расхожие выражения типа: «на все четыре стороны».

Число «пять» оказывается ещё более бедным. Для него нельзя построить гиперкомплексную систему со сколько-нибудь интересными свойствами. В лучшем случае — пятимерное евклидово пространство. Однако же пять чувств и пять пальцев на руках чего-нибудь да стоят: «дай пять». При этом, правда, идиомы «а зачем собаке пятая нога» или

«пятое колесо» наводят на мысль о некоей бессмыслице. Может и пятиконечная звезда, казавшаяся когда-то нам такой гордой, глупа и бессмысленна по своей природе? С другой стороны — пятикнижие Моисея. В античной Греции число пять символизировало супружеский союз, поскольку, согласно древней нумерологии, два (и все чётные числа) символизировали женское начало, а три (и все нечётные) мужское.

Число шесть. «Шестёрка пик» и «шестёрка блатная», олицетворяют униженность и приниженность этого числа и всего, что с ним связано. Правда «шестое чувство» частично компенсирует это настроение, добавляя тайны. Однако, в числе шесть нет почти ничего фундаментального, шестимерные пространства не прижились, а правильный шестиугольник всего лишь один из многих многоугольников (правда сторона его равна радиусу).

Неожиданно обнаружилось, что число шесть очень любят военные: всяческие шестиствольные миномёты, пусковые установки, пилоны, шесть человек боевой расчёт, шесть вертолётов на палубе, шесть торпедных аппаратов, шесть офицеров на подводной лодке, шесть крылатых ракет, шесть охотничьих спичек в аварийном комплекте, шесть катков минного заградителя, шесть буёв и т.д. бесконечной чередой идут через статьи по вооружениям, причем всех стран, не зависимо от национальной принадлежности. Число шесть в военной тематике встречается в два раза чаще, чем пять, и в три с лишним раза чаще, чем число семь, что можно объяснить оптимальностью расположения, охвата территории или использованием 2-х комплектов по три устройства.

Семёрка немного возвращает позиции, утраченные шестёркой. Семь цветов радуги, семь гномов, семь нот, «семь раз отмерь». Семёрка относится к магическим числам, она имеет особое значение в «Ветхом завете», однако в математике мало чем себя проявляет, разве только тем, что это простое число. Какие либо алгебраические системы, основанные на числе семь, неизвестны. И только лишь число восемь вновь позволяет построить гиперкомплексную систему — октавы Кели. Правда, при этом оказывается, что гиперкомплексные системы подчиняются проце-

системы из N грасмановых переменных можно дополнить системой из N вероятностных Y -чисел. В культуре же и языке «тьма тьмушая» и «сорок сороков» отражают неопределённое количество.

Этот краткий обзор наводит на некоторые мысли:

1. «Все системы хороши — выбирай на вкус».
2. Наблюдается интересный психологический феномен отдания предпочтения некоторым числам и числовым системам в ущерб другим.
3. Этот феномен частично коррелирует с возможностью построения эффективных математических систем в рамках -арностей, -ичностей или -адностей.

В течение столетий математики занимались поиском совершенных чисел: простых, чисел Мерсенна, чисел Ферма, а многие проблемы теории чисел берут свое начало из древнегреческого учения о магических числах. Как пишет О. Оре: «До сих пор у нас нет оснований считать себя выше предрассудков, связанных с числами. Вероятно у каждого есть знакомые, которые никогда не посадят за стол 13 гостей, а как мало в гостиницах США этажей и комнат с номером 13. По существу мы не знаем, откуда взялись подобные «табу» на числа. Существует множество всевозможных объяснений, но большинство из них совершенно безосновательны».

Литература

1. *Налимов В.В., Дрогалина Ж.А.* Реальность нереального. М.: Мир идей, 1995.
2. *Елкин С.В., Елкин С.С.* Информационное исчисление // Вестник ВИНТИ ИТИ. 2002. Сер. 2, № 11. С. 17—24.
3. *Новик И.Б., Цофнас А.Ю.* Теория систем и теория познания. Одесса: Астропринт, 1999.

Причина в том, что в «принципе рациональности», который был воспринят и интерпретирован как самодостаточный, во-первых, исчезает из поля зрения коренной вопрос философского размышления: кто является источником рациональной деятельности и, во-вторых, сама рациональность рассматривается лишь как способность ума, а не как проявление через ум объективной реальности Источника ума, направляющего и удерживающего всю деятельность ума.

Полезно в связи с этим обратиться к самому истоку философских размышлений о природе ума.

1. Кто является источником ума?

Именно с постановки этого вопроса и зачинается Философия Нового времени.

Этим Источником является, как совершенно четко утвердил Ф. Бэкон, закладывая Принципы и основы Философии Нового времени, **ДУХОВНЫЙ РАЗУМ ДУШИ**.

Душа есть «Кто», «Существо», а не «что», не предмет. Душа лишь проявляется через предметный мир и направляет человеческий ум на его познание.

Душа есть та Объективная Реальность, с которой человеческий ум начинает соприкасаться через идеи как проявления Объективной Реальности Души. Следует различать понятия «Объективная Реальность» и «объект» как лишь форму проявления Объективной Реальности Души.

Человек как субъект, наделенный Разумом, познает эту Высокую Реальность как свою внутреннюю суть, отделяя ее от своей внешней формы и внешней формы предметного мира, с которым он взаимодействует. Движимый этой внутренней сутью, человек начинает познавать внешний мир и уже через воздействие на этот внешний мир начинает собой, своим разумом преобразовывать внешнюю форму, тем самым продлевая уже на физическом плане реализацию своей внутренней сути. Эволюция человечества разворачивается как процесс последовательного воплощения и проявления человеческого разума Души, все более глубоко осваивающего внешний мир и вовлекающий его в новую волну эволюционно-го процесса.

Разум Души человека сам самим собой становится высшей объективной реальностью внешнего мира. Именно эта объективная реальность лежит в основе выдвинутого В.И. Вернадским эмпирического обобщения о том, что Биосфера переходит в свою высшую стадию Ноосферы (т.е. сферы разума), когда главной геологической (т.е. общепланетарной) силой становится разум и труд человека, определяющей путь дальнейшей эволюции всех царств природы. В настоящее время как

Объективная Реальность утверждается принцип ноосферной цивилизации.

2. Что представляет собой парадигма «объект — субъект»?

Европейская философия XX в. началась с критики «классической рациональности». Так как основной «парадигмальной» установкой этой рациональности посчитали отношение «объект — субъект», то именно эта установка оказалась «объектом» атакующей критики.

Однако и сама по себе формула «классическая рациональность» и тем более утвердившаяся трактовка отношения «объект — субъект» является глубочайшим заблуждением. Данная трактовка приложима лишь к определенной ограниченной области познания, а именно к области экспериментальной научной работы.

Существуют три основных метода научного исследования: наблюдение, эксперимент и моделирование. Естествоиспытатели, или натуралисты, изначально работали методом наблюдения, и все они глубоко были убеждены в том, что вся Природа разумна. И само наблюдение воспринимали как своего рода разговор разума человека с разумом природы, и сам процесс познания они рассматривали как обучение разуму Природы. Красоту Природы они воспринимали как проявление ее целесообразности. Поэтому они разумели, что восприятие красоты природы является базовой основой воспитания в человеке самой характерной особенности человеческого ума — способности к целенаправлению. Существенно, что в процессе этого воспитания формировался особый род суждения — суждение вкуса, значение которого для развития человеческого ума настоятельно подчеркивал И. Кант.

Х.-Г. Гадамер очень проникновенно выразил это влияние красоты на обучение человеческого ума: «прекрасное вообще основывается на целесообразности представляемых вещей для нашей способности к познанию... Природа, будучи прекрасной природой, обретает язык, обращенный к нам» (1).

Парадигма «объект — субъект» тем более теряет тот смысл, который ей придавали ее критики, в методе моделирования и особенно в феномене виртуальной реальности. В итоге так называемая «неклассическая философия» пришла к тезису о «слиянии субъекта и объекта», т.е. просто к утрате этих ключевых философских категорий.

На самом деле Истоком Философии Нового времени, или Философии Разума, был Принцип Воплощения Высшего Разума Души как Объективной Реальности. Своего рода «силовое поле», в котором разворачивается этот процесс воплощения, выражается как полярность отношения «Объективная Реальность — Субъект». Оба полюса выражают принцип

«Кто», а не «что». Субъектом является тот, через «кого» осуществляется воплощение или проявление в более плотном субстрате Материи Объективной Реальности Разума Души. Субъект начинает собой раскрывать Объективную Реальность через многообразные формы и удерживать собой это многообразие форм в единстве. И все эти формы, и само их единство несут в себе и выражают собой природу Источника Разума.

Таким образом, следует исходить не из двоичности «объект — субъект», а из троичности «Объективная Реальность — Материя — Субъект». Эта троичность выражает последовательные иерархические ступени воплощения Объективной Реальности, и эти ступени выражает следующая троичность понятий: «Реальность — проявление — раскрытие». И в этом смысле можно говорить о том, что Объективная Реальность есть более высокая реальность по отношению к ее проявлению, т.е. по отношению к субъекту, который в свою очередь есть более высокая реальность по отношению к формам, через которые раскрывается субъект.

Таким же образом Душа, выступающая как Объективная Реальность, в свою очередь оказывается субъектом по отношению к более высокой Реальности, которой для нее является Принцип Духа. Вся диалектика соотношения Объективной Реальности и Субъекта целиком вписывается в изначальную троичность Принципов: Дух — Душа — Материя.

Такое понимание категорий «объективная реальность» и «субъект» созвучно с изначальным латинским смыслом терминов субъект и объект: «объект» означает «бросаю вперед», а «субъект» — «кладу основание».

Почему Принцип троичности лежит в основе?

Ответ на данный вопрос состоит в том, что лишь через принцип троичности реализуется иерархическая структурная организованность мира в процессе воплощения. И это следует из того, что сам Принцип Души троичен: Духовная Душа — Сознание Души — Разум Души. Разум есть третий, воплощающий, аспект Души.

Не удивительно, что так называемый принцип рациональности вообще выводит из философской мысли Принцип Духа и Принцип Сознания или сводит их на уровень психических явлений.

3. Воплощение — это искусство!

Ф. Бэкон установил, что к Разуму Души мы приобщаемся через его проявление как четырех искусств, или способностей Души: искусство изобретения, искусство памяти, искусство суждения и искусство общения, т.е. подразумевается мастерство, живое творчество. Принцип Души

удерживает эти четыре искусства в едином пространстве жизни человеческого духа и рождает творческое вдохновение.

Ум наиболее явно и непосредственно проявляется в искусстве суждения — в умении выстроить суждение, обобщить, построить аргументацию, доказать, вывести умозаключение и обосновать его, применить метод аргументации и идеализации. Через всю эту огромную и кропотливую работу ума строится и совершенствуется ментальное тело человечества.

Человеческий ум — сложное, многоуровневое образование. Так называемый «конкретный ум» непосредственно работает с формой. В формальной логике выявлена базовая троичность этой работы ума: «понятие — суждение — умозаключение», которые называют основными формами мышления. В XX в. выявлены тончайшие механизмы работы конкретного ума.

Но наряду с формальной логикой существует трансцендентальная логика, которая по существу ставит вопрос о том, как форма логической мысли (конкретный ум) соотносится с идеальным планом мышления, с миром идей. Эмпирически достоверно, что новые идеи способны дать новый импульс работе конкретного ума, дать ему новое направление развития. Почему это возможно? Именно на этот вопрос отвечает тезис Ф. Бэкона о том, что Разум Души является истинным источником искусства суждения, а ум реализует форму его воплощения.

Истинная разумность заключается в усмотрении Разума Души как источника идей. Схваченная конкретным умом, идея попадает в конвейер обработки ее посредством различного рода суждений. Но идея, выраженная в форме суждения, на самом деле является своего рода семенем, живым существом, прорастающим и раскрывающимся в форме концепции, которая является целостным выражением всего многообразия раскрытия внутреннего содержания идеи.

Сам по себе конкретный ум не способен почувствовать это живое начало идеи. Она начинает прорастать в концепцию, когда сам человек не как манипулятор суждениями, а как Субъект начинает вкладывать свою жизнь в эту идею. Он начинает собой удерживать ее жизнь, раскрывая ее в полноте и совершенстве, добиваясь, чтобы концепция получила эмпирическое (т.е. выраженное в конкретной форме) обоснование.

Когда идея проработана и выстроена, тогда появляется возможность сделать новый шаг, и этот шаг снова совершается путем прихода с Плана Души новой идеи. Она приходит интуитивно, в состоянии некоторого озарения. Это состояние является своего рода сокровенным, посвяти-

тельным, непосредственным моментом связи ума с Душой как истинным Источником его жизни.

Именно это обстоятельство проводит резкую разграничительную линию между Разумным умом и рациональным умом. Рациональность есть всего лишь характеристика операциональных возможностей ума. Поэтому, естественно, что момент сокровенности связи ума с Душой абсолютно игнорируется принципом рациональности, хотя с самим фактом интуитивного прозрения рационалистам приходится считаться. Но сам этот факт, воспринимаемый как априорный момент познания, исследуется методами операционального ума.

4. Что такое рефлексия?

Понятие рефлексии стало одним из ключевых в философии XX в. Рефлексия (позднелатинский термин, означающий «обращение назад») в Философском энциклопедическом словаре определяется как «принцип человеческого мышления, направляющий его на осмысление и осознание собственных форм и предпосылок; предметное рассмотрение самого знания, критический анализ его содержания и методов познания; деятельность самопознания, раскрывающая внутреннее строение и специфику духовного мира человека» (2).

Здесь отмечен важный момент: рефлексия выявляет пересечение внутренней сути и внешней формы знания в процессе самопознания.

На самом деле рефлексия есть взаимопреломление, взаимоотражение и взаимообращение двух различных планов реальности — Плана Высшей Объективной Реальности Души и Плана Субъекта. Происходит «обращение назад», т.е. к Источнику, и одновременно «обращение вперед» как воплощение Субъектом импульса, идущего из Объективной Реальности и продлевающего процесс самопознания. Эта фокусная точка рефлексии является точкой встречи двух полярностей — духа и материальной формы, точкой переплавки, трансмутации форм и одновременно углубления во внутреннюю духовную суть самого Субъекта.

В этой точке и стоит рефлексирующий ум, так как через него реализуется воплощение Души. Вся сила воплощения задействует через ум все три сферы человеческой личности: саму сферу ума, сферу эмоций и сферу физического тела человека. Ум оказывается посредником между Душой и жизнью трех тел (или сфер) личности человека. Именно ум становится точкой интеграции всех трех сфер (или тел) личности. Вот эта узловая функция ума есть самая существенная особенность разумного ума. Именно эта его особенность абсолютно утрачивается в «принципе рациональности».

Разум Души формирует целеполагающее качество ума. Он же проводит трансформацию ума, взрывая и ломая все сложившиеся стереотипы ума и выводит его в новую сферу жизни, раскрывая в нем восприимчивость к более высокой Объективной Реальности.

Но одновременно ум, несущий в себе качества цели и воли, способность интеграции трех сфер личности, оказывается способным к целенаправленной трансмутации и трансформации внешних форм.

5. Удивление. Что кроется за этим феноменом?

П.А. Флоренский обращал особое внимание на выявление природы коренной связи ума с Душой и проследил, как эта связь осознанно фиксировалась и как последовательно углублялось понимание этой связи в классической философии (3). Более того, раскрытие природы этой связи сыграло самую существенную роль в развитии самой классической философии.

Прежде всего следует подчеркнуть, что через многократное осознание суждений ум производит закрепление, упрочение в нашем сознании тех связей человека с миром, которые раскрываются и выстраиваются посредством суждений и умозаключений. Со временем эти суждения могут становиться стереотипами, которые, соответственно, ведут к стереотипным действиям.

Взламывание стереотипов и освобождение от них возможно лишь через пробуждение ума.

П.А. Флоренский особое внимание обратил на роль состояния удивления в пробуждении сознания и актуализации работы ума. Обычно удивление рассматривают как психическое состояние. Совсем иначе это состояние представлено в афоризме Ф. Бэкона, с которого П.А. Флоренский и начинает рассмотрение феномена удивления: «удивление есть семя знания» (4).

Душа, вызывая состояние удивления, закладывает новый росток знания. Э.Б. де Кондильяк писал о том, что толчком к пробуждению ума является удивление. Это состояние не просто эмоционально проживается, но обязательно фиксируется суждением ума, т.е. образуется непосредственная связь чувственного восприятия с работой ума. Объективно удивление возникает при переходе от одного способа существования к другому. Удивление, отмечает он, обостряет и усиливает проявление способности суждения ума, увеличивает деятельность операций Души. «Семя знания» начинает методически, т.е. сознательно, возвращаться умом (5).

Изучая и выявляя структуру и алгоритм работы ума, Р. Декарт одновременно обсуждает вопрос о страстях Души, пробуждающих ум, и на

первом месте ставит удивление. «Удивление, — пишет он, — есть внезапная неожиданность для души, понуждающая последнюю обсуждать внимательно предметы, которые кажутся ей редкими и выдающимися». Удивление служит познанию предмета. «Удивление — это преткновенение духа по поводу несоединимости представления и данного через него правила с принципами, уже лежащими в его основе» (6). Обусловленное сменой объективного пространства (сферы жизни), удивление субъективно проявляется как выход через работу ума в новую сферу жизни сознания.

В настоящее время мы становимся свидетелями обратного процесса, когда с помощью созданной посредством ума компьютерной техники необозримо обогащается сфера чувственной жизни человека (феномен виртуальной реальности), и мы получаем возможность более глубокого проникновения в объективный тонкий мир жизни Души.

Этот целостный процесс взаимосвязи мира чувств с миром ума наиболее исчерпывающим образом сформулировал В. Дильтей в начале XX в.: «каждое суждение должно быть пережито». Иными словами, логическая работа с категориями и понятиями должна быть не просто соотнесена, но кардинально соединена с живым опытом жизни каждого субъекта.

Эту установку В. Дильтея развил Э. Гуссерль через категорию «жизненный мир». Все представления о логических конструкциях, их заданности и априорности ожили, когда Э. Гуссерль связал понятие жизненного мира с понятием очевидности. Очевидность вбирает в себя три аспекта соотношения человека с миром: истинность, достоверность и правильность.

Р. Декарт начинает свое изложение правил для руководства ума именно с критерия очевидности, так как очевидное должно быть исходной точкой рассуждения ума. Этой точкой Декарт объявляет «я мыслю, следовательно, существую». И сразу же самым названием своей работы «Правила для руководства ума» подчеркивает, что он опирается на принцип правильности. Суждение должно быть правильно выстроено, но является ли оно истинным?

Р. Декарт не уходит от этого вопроса. Когда логические рассуждения, правильно выстроенные, приводят к некоторой неопределенности или даже противоречиям, Декарт четко фиксирует этот момент и затем добавляет, что все дальнейшее рассуждение должно быть отдано «на усмотрение души». Почему-то это добавление Декарта не смущает исследователей — его как бы не замечают. Между тем именно оно заслуживает наиболее пристального внимания.

6. Рациональность или вымысел?

Предпринятая критика парадигмы «объект — субъект», выдвинутые тезисы о «смерти субъекта», «слиянии субъекта с объектом», попытки выстроить неклассическую рациональность обернулись удивительным финишем — появлением нового направления философского исследования, посвященного исследованию «фикционального дискурса». «Объектом» данного исследования становится вымысел, фикция. Ю.М. Шилков отмечает, что «можно так преподнести вымышленный текст и насытить его признаками действительности, что он будет ее простой копией, зеркалом, а в его правдоподобии сомневаться не придется. Но вот автор меняет свой взгляд на отношение собственного вымысла к действительности. Он вплетает действительность в ткань своих фикций, а фикции наделяет значениями. Благодаря изобразительности, выразительности, иносказательности и многим другим качествам фикции о правдоподобии авторского вымысла говорить уже не придется. Его отдельные сюжеты, ситуации, персонажи или события могут достигать столь предельных значений, что их фантастическое значение не вызовет сомнений... Признаки условности фикции делают вовсе необязательным ее фактуальную достоверность и убедительность... Фикционалистская парадигма постепенно утверждается на равных правах с другими исследовательскими парадигмами во всем дисциплинарном корпусе современных знаний» (7). К данному направлению философского исследования ближайшим образом примыкает исследование феномена виртуальности как сотворенного феномена (8).

В чем заключается объективная подоплека такого мощного и разветвленного проявления фикционалистской и виртуальной парадигм? Ее суть состоит в том, что через фикциональный дискурс, через изучение онтологии, законов развития и выявления иерархии виртуальности человеческий ум начинает осваивать духовное качество Разума Души и тем самым раскрывать более глубокий пласт осознания, осмысления диалектики соотношения духа и материи в процессе воплощения Разума Души. Жизнь ума поднимается на более высокую планку, раскрывается более глубокая восприимчивость ума к миру смыслов, значений, ценностей и одновременно углубляется восприимчивость к более тонким проявлениям материальной субстанции, самого вещества материи. Субъект не исчезает, он не умирает, а коренным образом обновляется, включаясь в принцип разумной, иерархично выстроенной организованности мира. И уже этот принцип становится основополагающим в самопознании своей внутренней сути и своего предназначения.

7. Принцип сингулярности: проявление Духа.

По существу уже фикциональный дискурс и виртуальная парадигма четко обозначают момент выхода ума за пределы присущих ему ограничений. Но наиболее глубоко и тотально данный выход фиксируется в принципе сингулярности. В исследовании И.В. Стекловой рассмотрено проявление принципа сингулярности в истории научной мысли и соотнесение данного принципа с принципом автономности (9).

Как обычно, существует множество трактовок данного принципа. Наиболее существенные и характерные особенности сингулярности выделены Ж. Делезом в «Логике смысла». Прежде всего следует обратить внимание на высказывание Ж. Делеза о том, что сингулярность нейтральна, безразлична к индивидуальному и коллективному, личному и безличному, частному и общему — она как бы безразлична к их противоположности. Но сам принцип противоположения при этом не исчезает, просто он выражается особым образом: сингулярная точка противоположна обыкновенному, привычному. Иными словами, все напряжение сингулярной точки обращено прежде всего на снятие всех возможных стереотипов в деятельности ума.

И это очищение ума открывает способность ума к восприятию идеального. Именно это отмечает Ж. Делез, говоря о том, что сингулярность обнаруживается как идеальное событие. Такое событие само по себе является «проблематическим и проблематизирующим». Проблема, говорит Ж. Делез, «задается сингулярными точками, соответствующими сериями, но вопрос определяется...случайной точкой, соответствующей пустому месту или подвижному элементу. Метаморфозы и перераспределения сингулярностей формируют историю. Каждая комбинация и каждое распределение — это событие».

Но это особое событие — оно выражает «поворотные пункты и точки сгибов, узкие места, узлы, преддверия и центры, точки плавления, конденсации и кипения, точки слез и смеха, болезни и здоровья, надежды и уныния, точки чувствительности». Это сингулярное событие, выворачивающее само пространство жизни, есть точка проявления внутреннего, сокровенного. В этот момент бессильна вышколаенность, тренированность, изощренность ума. Сингулярность требует кардинальной смены установок и техники работы ума. Ум вынужден включиться в процесс смены «парадигм», «стилей мышления».

В чем же заключается эта внутренняя, парадоксальная и непреложная сила сингулярного события? Ж. Делез отвечает на этот вопрос. Он пишет о том, что сингулярность — это Событие, в котором коммуници-

руют и распределяются все события. Это — Уникальное событие, и все другие события являются его фрагментами и частями» (10).

И остается последний вопрос: способны ли все эти характерные особенности сингулярности, предельно четко и емко выявленные Ж. Делезом, объяснить извечный и потому традиционный вопрос: что обуславливает направленность эволюционного процесса или сам феномен целеполагания? Поэтому, как бы продолжая исследование Ж. Делеза, следует еще раз подчеркнуть, что необходимо ставить вопрос об Источнике алхимии сингулярности. Из всего вышесказанного следует, что этим Источником является Духовный Разум Души. Все характернейшие черты сингулярности, выявленные Ж. Делезом, выражают работу Духа в процессе его воплощения и формирования Субъекта Ноосферной цивилизации.

БУДУЩЕЕ в НАСТОЯЩЕМ!

Литература

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 93—94.
2. Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 579.
3. Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Соч. в 4 т. Т. 3 (1). С. 128—131.
4. Бэкон Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1: Великое восстановление наук. М., 1971. С. 92.
5. Кондильяк Этьенн Бонно де. Соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1982. С. 200—201.
6. Декарт Р. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1982. С. 507.
7. Шилков Ю.М. Возможности и особенности фикционального дискурса // Онтология возможных миров. СПб. 2001. С. 153—154.
8. Афанасьева В.В. Детерминированный хаос: феноменологическо-онтологический анализ. Саратов, 2002. С. 163.
9. Стеклова И.В. Автономность и сингулярность в науке. Саратов, 2002.
10. Делез Ж. Логика смысла. М., 1995. С. 77—79.

Н.Б. Опарин

ПРИНЦИП ТРОЙСТВЕННОСТИ И ПРОБЛЕМА РАЗВИТИЯ

Проблемы развития с древних времен волновали человека. Древнегреческие мыслители еще на заре цивилизации задавались вопросом, каким образом можно объяснить появление нового качества, нового, более сложного содержания, которого не наблюдалось ранее. Был сформулирован парадокс развития, суть которого состоит в том, что с одной стороны высшее явление порождается низшим, т.е. его содержание не должно содержать в себе чего-либо принципиально отличного от

низшего, но с другой стороны высшее в действительности содержит в себе нечто новое, что отсутствует в низшем, ибо оно сложнее, богаче низшего.

Попытки решить парадокс развития средствами формальной логики успеха не принесли.

Традиционную формальную логику (аристотелеву) считают двузначной в том смысле, что она знает два взаимоисключающих значения — ложь и истину. Известны также многозначные логики, в которых высказываниям приписываются любое конечное или бесконечное множество значений. Так, в трехзначных логиках вводится промежуточное между истиной и ложью значение, которое обозначается как «неопределенность», «нейтральность», «возможность» и т.п. (например, системы Я. Лукасевича, Д.А. Бочвара), при этом значение истинности приписывается единице, значение ложности — нулю, а третье значение отождествляется с $1/2$. В бесконечнозначной логике значения истинности высказывания приписываются действительные числа от 0 до 1 (системы Э. Поста, Г. Рейхенбаха). Таким образом, во всех формальных логиках значения высказываний лежат на числовой оси между нулем и единицей. При этом степень истинности каждого высказывания определяется единственным образом точкой на этой оси. Поэтому такие логики можно назвать одномерными. Они помогают анализировать непротиворечивые явления мира, то есть ограниченный круг явлений, при описании которых можно пренебречь их изменением, а, следовательно, и их развитием. Но уже перед элементарным механическим движением формальная логика становится в тупик. Вспомним апории Зенона Элейского, которые показали, что попытки формально-логически осмыслить множество или движение приводят к противоречиям (т.е. попытки мыслить непротиворечиво, избегать противоречий ведут к противоречивости мышления). В самом деле, движущееся тело одновременно и находится, и не находится в одной и той же точке. Движение, таким образом, являет собой неразрешимый в рамках формальной логики симбиоз истины и лжи, что отнюдь не равнозначно «неопределенности» или какому-либо иному промежуточному положению между истиной и ложью.

Можно сказать, что в явлениях движения (и, следовательно, развития) истина становится мерцающей, неоднозначной, как, впрочем, и ее противоположность — ложь.

В рамках формальной логики возникновение нового объяснялось действием некой силы, обладающей абсолютным совершенством и наделяющей все остальные явления действительности той или иной степенью совершенства. Иначе говоря, парадокс проблемы развития разре-

шался путем введения божественной силы, божественного разума. Однако и помощь сверхъестественных сил не освобождала формальную логику от парадоксов при анализе развития. Так, например, Аристотель писал, что «то, что изменяется, необходимо есть сущее, ибо изменение происходит из чего-то во что-то. Однако неверно, что все только иногда находится в покое или в движении, а вечно — ничто, ибо есть нечто, что всегда движет движущее и первое движущее само неподвижно»⁷. Он полагал, что божественный ум не подвержен никаким изменениям, поскольку он совершенен и любое его изменение в силу этого явилось бы изменением к худшему, а это уже есть некоторое движение⁸. Таким образом, использование помощи божественной силы ведет к тому, что парадокс развития как возникновения чего-то принципиально нового заменяется другим парадоксом, а именно, каким образом само неподвижное и не развивающееся первоначало порождает движение и развитие.

Можно сделать вывод, что формальная логика верна лишь в пределах статики, когда явление можно считать равным самому себе, а его отношения с другими явлениями — неизменными, вне этих границ ее законы неприменимы.

Развитие философской мысли привело к мысли возникновению диалектики, поначалу как искусства, а затем и как науки мыслить противоречиями. Диалектика рождалась внутри самой формальной логики в столкновениях истинных, но формально взаимоисключающих суждений. Наиболее ясно это столкновение показано И. Кантом в его антиномиях. Они явились пограничными вехами для формальной логики. За ними — область, которую она в принципе не способна познать. Напряженная работа философской мысли привела к созданию диалектики Гегеля, вершине, на которую до сих пор мало кто может вскарабкаться.

Однако, читая Гегеля, создается впечатление, будто ему чужда идея развития как необратимого изменения. У него любое развитие, прогресс неизбежно возвращаются к самим себе, движение всегда осуществляется по кругу, а не по спирали, как у философов диалектико-материалистического направления. Например, он говорит: «Становление в сущности, ее рефлектирующее движение есть поэтому движение от ничто к ничто и тем самым движение обратно к самой себе»⁹ или «...наука представляется некоторым замкнутым в себя кругом, в начало

⁷ Аристотель. Соч. в 4 т. Т. 1. М., 1975. С. 144.

⁸ Там же. С. 315.

⁹ Гегель Г.В.Ф. Наука логики. В 3 т. Т.2. М., 1971. С. 18—19.

которого — в простое основание — вплетается путем опосредования [его] конец»¹⁰.

Диалектика явилась мощным инструментом познания явлений мира в их движении (подчеркиваю — в движении, а не в развитии). Она блестяще справилась со сложнейшими проблемами естествознания XIX и особенно XX веков. Если в XVII—XVIII веках естествоиспытатели часто являлись стихийными материалистами, пытаясь объяснить мир, не используя идею божественного творения — как известно, Лаплас ответил Наполеону I, что при построении теории происхождения солнечной системы он не нуждался в гипотезе существования бога, — то в XX веке они стали еще и стихийными диалектиками. В науку был введен принцип дополнительности Н. Бора, согласно которому в процессе познания для воспроизведения целостности объекта необходимо применять взаимоисключающие, дополнительные друг по отношению к другу классы понятий, каждый из которых применим в своих особых условиях, а диалектическая идея единства пространства и времени, вытекающая из общей теории относительности, получила всеобщее признание.

По аналогии с формальной логикой диалектику можно назвать логикой двухмерной. Если формальная логика действует в одномерном пространстве значений, то логика диалектическая — в двухмерном. Образно говоря, здесь два взаимно перпендикулярных ряда значений двух понятий (тех, что называют противоположностями) образуют как бы плоскость, каждая точка которой может рассматриваться как соотношение противоположностей, а само явление, выражаемое этими понятиями, то есть переход противоположностей друг в друга, их борьба и единство — как траектория на этой плоскости.

Принято считать, что диалектические законы выражают закономерности развития. Так ли это?

Примем тезис о том, что развитие представляет собой необратимый и направленный переход системы от одного качественного состояния к другому.

Теперь представим себе идеальный маятник на нерастяжимой нити, на который не действуют никакие силы сопротивления. Если такой маятник вывести из равновесия, то он будет совершать колебательные движения в течение бесконечно долгого времени (по крайней мере, до тех пор, пока у экспериментатора не зарябит в глазах, и он не остановит его по своей свободной воле). Колебательное движение маятника происходит в результате одновременного действия на него двух сил: силы тяжести и силы натяжения нити, т.е. налицо действие закона единства и

¹⁰ Там же. Т. 3. С. 308—309.

борьбы противоположностей (а если кто-то сомневается в том, что эти силы можно считать противоположностями, вспомните мысль Ленина о переходе каждого качества в каждое другое). Далее — в результате изменения высоты и скорости движения (т.е. количественных характеристик) в маятнике постоянно происходит смена потенциальной энергии на кинетическую и наоборот (т.е. меняются его качественные характеристики), а значит, действует закон перехода количества в качество (и обратно). И, наконец, само колебательное движение четко делится на этапы: 1) движение маятника из верхней точки вниз с ускорением; 2) движение вверх, к другой верхней точке, с замедлением; 3) обратное движение вниз с ускорением и 4) движение вверх, к начальной точке, с замедлением. При этом каждый этап отрицает предыдущий и одновременно как бы (но не полностью, не в точности) возвращается к этапу, предшествовавшему предыдущему. Налицо действие закона отрицания отрицания.

Итак, в данном случае действуют все три диалектических закона. Но является ли колебательное движение идеального маятника развитием? Очевидно, нет. А если законы развития действуют, а самого развития при этом не наблюдается, то такие законы вряд ли можно считать законами развития.

Рассмотрим вначале простейший случай — переход физического тела (системы) от состояния покоя (в физическом смысле) к состоянию движения.

Пусть в инерциальной системе отсчета на тело не действуют внешние силы или действие внешних сил на него скомпенсировано, т.е. суммарное действие всех внешних равно нулю. В таком случае это тело должно рассматриваться как изолированная система, причем оно находится в состоянии покоя или равномерного прямолинейного движения. Поскольку такая система фактически не испытывает действия внешних сил (их проекции по всем направлениям обращаются в нуль), то к ней применим закон сохранения импульса. Из закона сохранения импульса для изолированной системы вытекает, что покоящееся тело не может самопроизвольно перейти от состояния покоя к движению или изменить характер и параметры своего движения.

В неинерциальных системах отсчета не существует замкнутых систем материальных тел, но мы можем включить силы инерции в число сил системы и считать данную систему материальных тел замкнутой со всеми вытекающими отсюда следствиями. Так, например, если тело покоится по отношению к лифту, находящемуся в однородном поле тяготения или двигающемся прямолинейно и равноускоренно, то оно также

как и тело в инерциальной системе отсчета, не может произвольно изменить свое состояние, никакое действие внутренних сил не выведет такое тело из состояния покоя по отношению к лифту.

Переход от покоя к движению, равно как изменение характера движения, представляет собой переход от одного качественного состояния в другое и потому может (в рамках такого перехода) рассматриваться как развитие. Поскольку, физическая система, на которую не действуют внешние силы или их действие скомпенсировано, не способна к самостоятельному выходу из состояния покоя или к изменению характера движения, то следует заключить, что она не способна к развитию.

Теперь рассмотрим поведение термодинамической системы. Из термодинамики известно, что любая замкнутая система движется в направлении устойчивого равновесия. Этот процесс можно считать развитием, хотя и с отрицательным знаком. Казалось бы, здесь мы видим пример того, как внутренние противоречия ведут к развитию физической системы. Однако такой взгляд не учитывает историю подобной системы. Если неустойчивость в системе возникла в результате флуктуации, то, рассматривая внутренние процессы в целом, видно, что эти флуктуации гаснут и система возвращается в состояние равновесия — т.е. движение системы носит обратимый характер и не является развитием. В ином случае замкнутая и термодинамически неустойчивая система образуется не сама по себе, а в результате взаимодействия с внешней средой, т.е. изначально является открытой системой, состояние которой определяется не только внутренними, но и внешними факторами.

Таким образом, никакие внутренние противоречия физической системы не способны сами по себе стать причиной ее развития. Переведя данное положение на язык философии, можно сказать, что *диалектическое* единство и борьба противоположностей физической системы, под коими в нашем простейшем случае выступают ее действующие внутренние силы, есть причина равновесного состояния — покоя или равномерного прямолинейного (или циклического, как в случае с маятником) движения, но не развития этой системы.

Можно заключить, что положение марксистской диалектики о том, что внутренним источником всякого развития является единство и борьба противоположностей (причем имеется в виду единство и борьба двух противоположных моментов) не соответствует данным реального опыта.

Единство и борьба противоположностей, в смысле противоречия двух моментов в каждом явлении, не может служить причиной, внутренним импульсом развития. Два противоположных момента, в конечном

счете, уравнивают друг друга. Их взаимодействие ведет к простым типам движения, к состоянию динамического или статического равновесия, т.е. либо к повторяющему само себя движению, что отнюдь не равно развитию, либо к относительно неподвижному состоянию, к состоянию покоя. Для развития требуется наличие *третьего момента, противоположного двум другим*.

Возникает вопрос, почему необходимо наличие третьего действующего на систему момента для того, что она была способна к развитию. Мне представляется, что в поисках ответа на этот вопрос существенную помощь могут оказать достижения синергетики и нелинейной динамики.

В 1963 г. американский метеоролог Э. Лоренц, исследуя процессы, происходящие в атмосфере Земли с целью повышения точности предсказаний погоды, сделал открытие объектов, которые получили название странных аттракторов. Странные аттракторы представляют собой математическую модель неперiodического, хаотического поведения динамической системы. Если говорить проще, то это совокупность траекторий, по которым система движется хаотично, перескакивая случайно, непредсказуемо с одной траектории на другую. Причем оказалось, что такие объекты существуют уже в относительно простой системе, описываемой тремя обыкновенными дифференциальными уравнениями, в правые части которых входят только линейные и квадратичные члены. Так что можно сказать, что природе присущ принцип тройственности.

В синергетике показывается, что развитие системы проходит через точки бифуркации. При этом в самой точке бифуркации система находится в неопределенном состоянии и выбор ею дальнейшего направления развития носит случайный характер¹¹. Проходя через точку бифуркации, система как бы «забывает» все свои прошлые состояния, прошлое уже не определяет будущее однозначным образом. Необходимость развития проявляется через случайность выбора конкретного направления развития из спектра допустимых значений внутри конуса пространства возможных траекторий развития.

Эта случайность, во-первых, позволяет, на мой взгляд, понять каким образом в ходе развития возникает новое следствие, не содержащееся в породивших его причинах, и, во-вторых, определяет необратимость развития.

В свою очередь, случайность имеет место там, где поведение системы определяется минимум тремя факторами. Тем самым, принцип трой-

¹¹ См.: Пригожин И. Конец определенности. Время, хаос и новые законы природы. М., 2001. С.65.

ственности достаточно определенно проявляет себя в процессах развития, которое носит существенно случайный и неопределенный характер.

Мы видим, что, принцип тройственности имеет очень важное значение. Действие этого принципа содержательно определяет существование неопределенности и случайности в процессах и явлениях объективной действительности, и является необходимым условием развития любой системы.

Таким образом, если движение есть предел применимости формальной логики, логики одномерной, то развитие является пределом для двухмерной логики, для диалектики. Отсюда вытекает проблема создания иной, трехмерной логики, или, как ее можно назвать, — триалектики как логики развития, органично включающей в себя и формальную логику, и диалектику и учитывающей действие принципа тройственности.

В.М. Капустян

**<ФОРМАЛЬНОЕ-СУЩНОСТНОЕ-ОБЪЕМЛЮЩЕЕ> —
ТРИАДА, СОЧЕТАЮЩАЯ ФОРМАЛЬНЫЙ,
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ И ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ
СТИЛИ МЫШЛЕНИЯ**

1.

Общечеловеческая история стилей мышления зафиксировала незагаснувший спор между формальной (эмпирической) логикой, теоретической (понятийной) логикой и диалектической (генетической) логикой. В этом споре приняли участие все без исключения видные мыслители. Цель данных тезисов — *лишь заявить*, что нами выработана точка зрения, которая обнажает беспочвенность этого спора и тот факт, что все названные «логики» могут быть сопряжены, не подменяя друг друга, в их совместной продуктивной работе над общим предметом.

2.

А.

Формальная логика трактует *видимые* атрибутированные формы вещей (явлений), к которым подходит с целью их изучения и внешнего (эквивалентного) преобразования. Она реализует *формальную абст-*

рацию вещей и получает и работает с их представлениями — элементарными формальными абстрактами.

Процесс формальной конкретизации реализуется с целью получения сложных логических конструкций, дающих удовлетворительные представления для сложных вещей (явлений) — формальных конкретов. В изучаемой формальной логикой предметной области выстраивается иерархия конкретов — от элементарных до всё более сложных.

В практике этой иерархии конкретов соответствует иерархия таксонов реального мира. На сегодня ещё не утвердился разработанный универсальный общепризнанный аппарат для оперативного (в темпе мышления в реальном времени) построения и использования формальных абстрактов и формальных конкретов. Формальная логика оперирует с абстрактами с помощью операций теории структур.

Б.

Исследовательская логика трактует «незримое» — *элементы поведения* сложных естественных систем. К ним она подходит с целью выявления их *внутренней сущности* и возможного их экспериментального внутреннего преобразования. Она реализует *содержательную абстракцию* явлений и в результате получает и работает с их специальными элементарными представлениями — аналитическими объектами [1].

В соответствующей предметно-теоретической области логика всякой теории на первом шаге обобщения строит из аналитических объектов так называемые примитивы — содержательно абстрактные системы, такие что в их реальных препаратах ещё сохраняются все характерные для теории «эффекты» и обнаруживается действие всех законов теории и принципов: «Только по маленькой капле морской воды уже почти всё можно узнать о великом океане»...

Теоретическая логика реализует операции над понятиями в системе теоретических понятий. Эти операции суть *содержательная абстракция*, *содержательное обобщение*, рождение новых понятий, уничтожение неадекватных понятий [3]. Это, как видно, не имеет ничего общего с операциями формальной логики, хотя здесь вынужденно использованы омонимичные термины «абстракция» и «обобщение». Этот необоснованный, попросту злостный, омонимизм сбивает с толку, ибо формальная абстракция и формальное «обобщение» даже отдалённо не похожи на абстракцию содержательную (сущностную) и сущностное обобщение.

Далее понятийная логика, в соответствии со специальной теорией, обрабатывает *поведение примитива*, последовательно усложняя его структуру (постепенно отменяя первоначальные «примитивирующие»,

упрощающие предположения) и доводя её до структуры, описывающей поведение любого (в данной области) единичного сложного объекта (явления). В связи с этим она работает с категориями, развивающимися понятиями и с законами, а не с абстрактами и терминами. Её технические процедуры: теоретизация экспериментальных фактов, фактуализация теоретических предсказаний,

При этом категории инвариантны, а смысл, значение и значимость понятий «развиваемы» во времени. Цель теоретической логики — адекватные предсказания того, как поведёт себя тот или иной предмет (объект, процесс, явление) при том или ином новом наборе наличных «довлеющих» условий.

Здесь достигается максимум производительности, когда теория указывает на новый реальный (независимо воспроизводимый) эффект и связанные с ним новые физические величины и при этом рождает новое понятие или сразу семью новых понятий. В этом центральный момент «предсказаний» теории.

Сцепка «новый конкрет — новый эффект — новое понятие» перебрасывала бы мостик между формальной и теоретической логикой, но пока в истории науки не был наблюден ни один целенаправленно осуществлённый акт такого рода. Между формальной логикой и теоретическими логиками пока пролегает полоса «ничейной земли». Пока она лишь осваивается во встречном продвижении обеих логик.

В.

Диалектическая логика трактует развитие. Она так же работает с категориями и понятиями. Но она не работает с законами в том смысле, какой им придают прикладные науки и теоретическая логика. Развитие — это всегда появление — под давлением ценностных «заказов» на развитие со стороны объемлющего — того нового, чего раньше не было (систем, требующих для работы с ними прообразов новых атрибутов, абстрактов и конкретных; новых аналитических объектов, новых примитивов, новых понятий и категорий). Она имеет дело с самотворением (как прогрессивным, так и регрессивным) предметной области [9]. Грубо говоря, в ней минимальный элемент творения — новый закон. Сцепка «новый эффект — новый закон» перебрасывала бы мостик между теоретической и диалектической генетической логикой. Именно в этом смысле диалектическая логика есть и теория познания.

Предмет диалектической логики не укладывается ни в формальную, ни в теоретическую логику, так как формальная порождающая грамматика генерирует суждения только из элементов, которые уже известны, и, стало быть, «творит» чисто комбинаторно (тоже по фиксированным

правилам) те формальные конфигурации (родовые структуры), что уже потенциально даны, а теоретическая логика «творит» свои предсказания на основе известного фиксированного набора законов и условий. *Появление же чего-то принципиально нового никак не может быть увязано с законом; тогда оно попросту не будет новым.*

3.

А как было бы заманчиво совместить в одной теории все три парадигмы — «инвариантное формальное описание» предмета, «необходимые законы поведения» в предметной области и «прогрессивное развитие» этой же области. Но все три парадигмы несовместимы в корпусе одной теории и любого набора её метатеорий.

4.

Процессы развития в настоящее время протекают помимо желания и воли людей. Мы не умеем ещё овладеть поначалу малозаметными предпосылками процессов развития. В лучшем случае мы можем рассчитывать на то, чтобы участвовать в них как данных извне и обнаруженных не в их начале, а уже в апогее, когда возможность и выгода нашего в них участия или вовсе упущена, или минимальна. Поэтому диалектическая логика своей первой задачей видит *создание инструментов для «схватывающего» понимания процессов развития в их истоке и посильного продуктивного участия человека уже в истоках этих процессов.*

5.

Задача в том, чтобы заставить все три логики работать на одном «конвейере» и очертить схему их взаимодействия. Задача эта исключительно сложна. Сложность обусловлена тем, что все три логики пока предпочитают (и вынуждены!) работать автономно, изолированно друг от друга и слабо себе представляют свои предельные (асимптотические) возможности. Всё это осложняется ещё и пустыми спорами по поводу приоритетности между представителями этих логик.

Так, например, школой С.П. Никанорова, на сегодня наиболее продвинутой, разработаны методы, связанные с формальными родоструктурными экспликациями предметных областей. Они направлены на то, чтобы в любой такой области правильно построить формальное описание предмета любой сложности — конкрет — и свёрнутое описание всего многообразия всех конкретных — так называемый М-граф. Но полученные этой школой результаты настолько продвинуты и сложны, что сейчас пока слабо освоены и не востребованы *широкой* научной обществу.

Теоретическая логика со своими аналитическими объектами очень далека от аксиоматизации и конструктов и, похоже, никогда не будет аксиоматизирована. Например, «некорректный» вопрос «каковы аксиомы математического анализа?» или «каковы аксиомы математической физики?» приводят в замешательство даже выдающихся математиков и физиков.

А вопрос, адресованный «прикладниками» диалектическим логикам, «чем это там занимается ваша диалектическая логика?» просто повисает в воздухе, потому что вопрос не корректен для диалектиков, а ответ, даже если бы он был дан, не может быть услышан прикладными теоретиками в силу отсутствия у них философской культуры и, как следствие, их принципиальной «диалектической глухоты».

6.

Таким образом, на стыках формальной, теоретической и диалектической логики существуют две «нейтральные полосы ничейной земли», не пройденные для сближения ни с одной, ни с другой стороны. Третья полоса, которая, как может показаться, могла бы быть на контакте формальной и диалектической логик, по сути пуста в силу невозможности такого контакта: формальные абстракты, сколь бы сложны они ни были структурно, не подвержены развитию.

Они, как например, абстракты геометрии, — точки, прямые, плоскости, поверхности, уравнения и т.п., — «вечны и неизменны», тогда как диалектическая логика и начинается с понятия «развитие» и трактует даже не уравнения и законы развития, каковых принципиально не может быть, а только процессы развития.

Сколь сложны будут описания объектов формальной логики, никто не знает. Сколь примитивны могут быть аналитические объекты теоретической логики, с которых она стартует для теоретического разворачивания и предсказания, тоже никто не знает, и мыслительная работа в этом направлении даже не начата.

А ведь обе логики должны «повстречаться на конвейере»: формальная логика должна научиться передавать правильные конкреты, а теоретическая логика — принимать их и сопоставлять со своими аналитическими примитивами.

Сколь сложны должны быть всеобщие теоретические объекты, с учётом которых диалектическая логика может начинать даже только гипотетически говорить о возможном новом законе и новых феноменах развитии, никто из теоретиков не знает. Диалектики же в своих тщетных упрощённо-агитационных построениях никак не могут «достучаться» до теоретиков, внушить им продуктивную идею «наивного реализма поня-

тий» и показать, что содержательно абстрактное существует реально, но никем вплоть до достижения своего апогея не замечается, что «противоречие» в диалектике — это, ни в коем случае, не противоречие в теоретических определениях, а противоречие актуальное, действующее в реальном мире.

7.

Каким может быть *разумное* участие человека (коллективного субъекта) в процессах развития, тоже никто не знает — ни формалисты, ни прикладные исследователи, ни диалектики. В этой «эстафете логику» теоретическая логика не передаёт диалектической логике понятийно «эксплицированный» предмет. Даже «умудрённое теоретическое незнание» она ещё не научилась «брать в контур». Концепция Сю, выраженная им в очаровательной краткой формуле «Наше Знания есть лишь «фосфоресценция» на поверхности корпуса нашего Незнания», пока никем не замечена и методологически не проработана.

Всё выше сказанное сведено нами в сравнительные таблицы А и Б. В таблице А отведено по столбцу для каждой из логик, а в строках названы сравниваемые темы-аналоги. В таблице Б весьма предварительно указаны «назревающие» продукты взаимного обмена между логиками, которые (продукты), по нашему мнению, в обозримое время будет культурно оформлены.

8.

ИТОГОВАЯ ТАБЛИЦА А

Сравнение особенностей формального, теоретического и диалектического стилей мышления

ЭМПИРИЧЕСКИЙ СТИЛЬ	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ	ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ
1. эмпирическое знание вырабатывается при <i>сравнении предметов</i> и представлений о них, что позволяет выделить их общие <i>внешние свойства</i> [2]	1. теоретическое знание возникает путём <i>анализа</i> роли и функции некоторого особого <i>отношения</i> внутри целостной системы, которое вместе с тем служит генетически исходной основой всех её проявлений [3]. Здесь выделяют <i>сущности</i> явлений	1. диалектическое знание есть знание объёмлющего и знание актуальных противоречий предметной области, основных принципов индивидуального бытия и развития систем данной предметной области (внутренних и внешних детерминант [4] и <i>противоречий развития</i>)

ЭМПИРИЧЕСКИЙ СТИЛЬ	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ	ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ
2. <i>сравнение</i> выделяет формально общее свойство совокупности предметов, позволяет относить предметы к определённому классу	2. <i>анализ</i> открывает генетически исходное отношение целостности или сущность	2. всегда индивидуализирующее рассмотрение предмета выделяет его как уникально-реальный [6]
3. <i>эмпирические знания</i> отражают внешние свойства предметов и опираются на наглядные сознательные представления	3. <i>теоретические знания</i> в системе понятий отражают внутренние отношения между сущностями и тем самым выводят за пределы сознательных представлений [5].	3. диалектическое знание содержит индуктивное указание на все векторы развития предметной области и тем самым выводит за пределы понятийных теорий (понятийных «экспликаций»)
4. <i>формально общее свойство</i> выделяется как рядоположенное с особым и единичным свойством предметов	4. в <i>теоретических знаниях</i> фиксируется связь реально существующего отношения целостной системы с её проявлениями (связь общего с единичным)	4. в диалектическом знании фиксируется рядоположение реального абстрактно всеобщего наряду с реально особенными и конкретными единичными [7]
5. <i>конкретизация</i> эмпирических знаний состоит в подборе примеров (иллюстраций) предметов входящих в класс, для выработки образа класса [8]	5. <i>конкретизация</i> теоретических знаний — это <i>выведение</i> особенных и единичных проявлений целостной системы из её всеобщего основания для выработки основы профессиональной уверенности	5. <i>конкретизация</i> диалектического знания — это выведение векторов развития частей из векторов развития предметной области в целом
6. <i>средством фиксации</i> эмпирических знаний являются <i>термины</i> , образующие терминосистему. Терминосистема образована суммой формально-логических отношений ступеней терминосистемы. Отношение фиксируют с применением понятия базовых множеств, операции взятия декартова произведения множеств, операций проекции, булеана, дебуля и т.д.	6. <i>средство фиксации</i> теоретического знания — <i>живые способы умственной деятельности</i> затем уже — различные символа-знаковые системы, в частности — средства языка (теоретические напонятия). Операции над понятиями, увязывающие их в систему, слабо эксплицированы, но выделяют абстрагирование, обобщение, рождение и уничтожение понятий.	6. средства фиксации диалектического знания — <i>нетеоретическая ситема ценностей</i> , дающих основание векторам развития данной предметной области

ЭМПИРИЧЕСКИЙ СТИЛЬ	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ	ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ
7. Максимально полезный результат — адекватный конкрет нового объекта	7. Максимально полезный результат — открытие нового эффекта и нового инвариантного закона	7. Максимально полезный результат — адекватное указание на противоречие — область назревающего развития, в которой следует ожидать рождения нового качества (необходимого нового органа действительности) под давлением ценностных ориентаций диалектического универсума

Таблица А предназначена для размышлений. Читая вертикально «насквозь» отдельный столбец, мы получаем представление о соответствующей из логик, а сравнивая триады аналогов в строках, выражаясь модифицированным одесским присловьем, должны локально «почувствовать три большие разницы». При этом поочередно сравниваемые аналогоны в тексте выделены курсивом.

К чему могут приводить подобные «табличные блуждания» и размышления? Первый и несомненный результат — ясное осознание того, что мы теперь можем легко различать и квалифицировать необоснованность тех или иных конфликтов между теоретиками — приверженцами всех трёх логик. По крайней мере, ситуацию «пустого спора» определить становится достаточно легко. И таких ситуаций должно становиться всё меньше.

Таблица В более проблематична. Она лишь вчерне оформлена. В ней названы «конструкты», которые могут быть переданы при условии сотрудничества логик: 1) из формальной логики в теоретическую; 2) из теоретической в формальную; 3) из диалектической логики в теоретическую и 4) из теоретической логики в диалектическую.

ИТОГОВАЯ ТАБЛИЦА Б

Текущие (автономно преобразуемые) и обменные продукты формальной, теоретической и диалектической логик

	ФОРМАЛЬНАЯ	ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ	ДИАЛЕКТИЧЕСКАЯ
ФОРМАЛЬНАЯ	Родоструктурный текст, М-граф конституэнт	Конкрет, предлагаемый для выделения аналитических объектов данной теории	
ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ	Не эксплицированное новое понятие, предлагаемое для экспликации его группы базовых множеств и термов	Эволюционирующая теория: результаты теоретизации фактов; результаты фактуализации предсказаний теории	Сумма противоречивых фактов и принципов группы теорий, трактующих сложную предметную область, предназначенная для попыток обнаружения новых процессов развития
ДИАЛЕКТИЧЕСКАЯ		Новая магистраль развития от нового содержательно абстрактного ко всеобщему, как зародыш новой теории, возможно, и новой предметной области	Совершенствуемые теория познания, аксиология, теория деятельности и философия веры

Литература

1. Кордонский С. Циклы деятельности и идеальные объекты. М.: Пантори, 2001. 176 с.
2. Дьюи Дж. Психология и педагогика мышления (How we think). М.: «Лабиринт», 1999. 192 с.
3. Давыдов В.В. Теория развивающего обучения. М.: «Интор», 1996. 542 с.
4. Мельников Г.И. Системология и языковые аспекты кибернетики. М.: Сов. радио, 1978. 368 с.
5. Бурлаков И.В. НОМО GAMER. Психология компьютерных игр. М.: Независимая фирма «Класс», 2000. 142 с.
6. Риккерт Г. Философия истории // Философия жизни. Киев: Ника-Центр, 1998. 512 с.
7. Ильенков Э.В. Диалектическая логика. Очерки истории и теории. М.: Политиздат, 1984. 175 с.
8. Зинченко В.П. Образ и деятельность. М.: Изд-во «Институт практической психологии», Воронеж: НИО «МОДЭК», 1997. 608 с.
9. Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Канон пресс, Кучково Поле, 1998. 383 с.

ТРИГРАММЫ «КНИГИ ПЕРЕМЕН» КАК СИМВОЛЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ

По древнекитайским писаниям, триграммы (*гуа*) были изобретены мифическим мудрецом Фуси, жившим в первой половине III тысячелетия до н.э. Как показывает современная историческая наука, самым ранним достоверным упоминанием о триграммах являются несколько фрагментов из сочинения «Цзо чжуань» («Комментарий [господина] Цзо»), относящихся к VII в. до н.э. В этих же фрагментах впервые говорится о «Книге перемен» («И цзин»), включающей в себя учение о триграммах и ставшей со временем наиважнейшей книгой в китайской культуре. Представленные в «Цзо чжуани» описания высокоразвитых способов оперирования с триграммами позволяют сделать вывод, что к VII в. до н.э. учение о триграммах в главных своих аспектах уже сложилось. Учитывая, что в мировоззрении эпохи Шан-Инь, закончившейся в XII—XI вв. до н.э., не было выработано категорий, необходимых для формирования данного учения, следует предположить, что оно было создано во время между XII—XI и VII вв. до н.э., т.е. в эпоху Западного Чжоу.

Триграммы представляют собой символы, в которых в трех вертикальных позициях располагаются в разных комбинациях сплошные и прерывистые черты. Сплошные черты обозначают янские (световые, мужские, сильные и т.д.), а прерывистые — иньские (теньевые, женские, слабые и т.д.) силы или стороны того, что символизируется триграммами. Для удобства в китаеведении принято выражать триграммы с помощью троичных комплексов цифр 1 и 0, по порядку слева направо соответствующих позициям триграмм, считываемых сверху вниз (рис. 1).

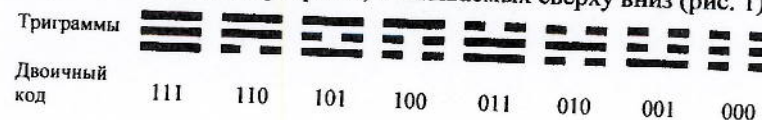


Рис. 1

Происхождение триграмм самым тесным образом связано с западножюуским ритуалом гадания на стеблях тысячелистника. При гадании задавалась серия вопросов, на которые можно было дать только односложный ответ — «да» или «нет». Со временем сложился стандартный список форм вопросов, который затем и был запечатлен в структуре

триграмм. Таким образом, триграммы возникают как символы, которые позволяют фиксировать три мантических ответа по принципу «да-нет». В «Книге перемен» еще имеются символы-*гуа* из шести позиций — гексаграммы, которые можно рассматривать как удвоенные триграммы.

Ритуальная деятельность древних китайцев моделировала устройство космоса, который представлялся состоящим из трех уровней. Небо (*тянь*) и Земля (*ди*) — это принципы *ян* и *инь*, перенесенные на космический масштаб. Между ними находится уровень Человека (*жэнь*), связанный с принципом середины (*чжун*). Эта трехуровневая структура космоса была зафиксирована в символике позиций триграмм (рис. 2).


Верхняя позиция		Небо
Средняя позиция		Человек
Нижняя позиция		Земля

Рис. 2

В эпоху Западного Чжоу набор триграмм был осмыслен китайцами как удобная классификационная система, отражающая фундаментальные принципы устройства мира. Были выработаны эффективные правила оперирования с этой системой. Однако уже в начале эпохи Восточного Чжоу (VIII—III вв. до н.э.) эти правила по определенным причинам стали забываться, и на осколках прежде стройного знания в дальнейшем были созданы новые синтезы, не всегда отражающие закономерности первичного использования системы триграмм, но закрепившиеся в китайской культуре и определившие во многом ее характер. Выявление этих закономерностей предполагает детальное изучение широкого контекста взаимоотношений системы триграмм с другими составляющими древнекитайской символической науки, группирующимися вокруг «Книги перемен», а также построение реконструктивных моделей, позволяющих понять принципы мироописания с помощью триграмм.

Исходя из специфики китайского мировоззрения, такие модели должны обязательно соотноситься с космологией. На первом месте в космологии древних китайцев было представление о том, что мир в своей основе содержит некое непроявленное начало — Великую пустоту (*тай сюй*), Изначальную пнеуму (*юань ци*), Беспредельное (*у цзи*) и т.д. При зарождении космоса из этого начала образуются Небо и Земля. Затем силы Неба и Земли объединяются, и возникает Человек (рис. 3). В уже устроенном космосе непроявленное начало создает возможность постоянного обновления всего проявленного, являясь его истоком и стоком, образуя с ним разного рода циклы. Таким образом, китайская

модель мира имеет четверичную структуру, а триграммы в такой модели предназначаются для символизации проявленной сферы.

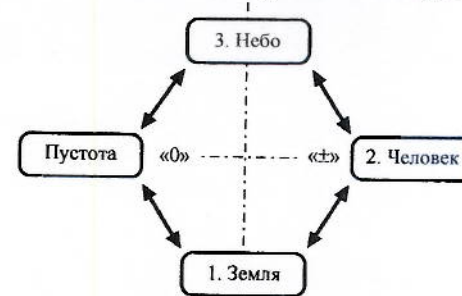


Рис. 3

Данную модель мира следует рассматривать как процессуальную, строящуюся на представлении о тотальности изменчивости и непостоянства. Такая модель противопоставляется субстанциональной модели мира, которая была свойственна западной мысли во все века ее существования и предполагает виденье за изменяющимися явлениями некой неизменной основы. Исходя из убеждения, что не существует никаких абсолютно автономных сущностей, а есть только сгустки космических движений, древнекитайские мудрецы считали, что познанию подлежат лишь взаимодействия между временно образованными центрами этих сгущений, центрами, которые сами по себе относятся к сфере непроявленного. Иначе говоря, гносеологический акцент был перенесен с взаимодействующих тел на кинетическое пространство между ними.

Таким образом, учение о триграммах базируется на идее взаимодействия как некоего универсального принципа. Триграммы сквозь призму этой идеи видятся как кодовые знаки, которые призваны обозначать эталонные наборы взаимодействий, происходящих в разных сферах мироздания. Значения этих кодовых знаков образуются за счет суммирования значений триграммных позиций. Последнее есть ни что иное как разновидность семантического кодирования.

Чтобы прояснить суть его использования, придадим формальному аппарату триграмм более современную форму. Для позиций триграмм вместо терминов «Небо», «Человек», «Земля» введем обозначения X, Y, Z. При этом позициям триграмм следует поставить в соответствие тройку базовых понятий, которые могут специфицироваться в той или иной выбранной области познания. Будем полагать, что каждая позиция может принимать два значения — «есть» (1) или «нет» (0). Последнее значение может соответствовать понятию, противоположному базовому.

Комбинации знаков триграмм будут соответствовать комбинациям базовых понятий, на основе которых образуются понятия, символизируемые целостными триграммами.

Выбор базовых понятий следует произвести, исходя из обобщенной структуры взаимодействий разного рода. 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, будем полагать, что с других позиций их активность и пассивность могут быть обратными. Иначе говоря, их активность или пассивность являются относительными, и они поочередно могут выступать в роли агенса и пациенса. Таким образом, субъект и объект при прямом действии, т.е. при действии первого на второго, будут 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:

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

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

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

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

Любое взаимодействие осуществляется на фоне внешней среды, 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 различимы. Поэтому действия условий 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:

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

В соответствии с установленной троичной формулой взаимодействий складывается троичность времени, в котором совершаются взаимодействия. Поскольку позиции триграмм были определены как вариативно связанные с причиной, действием и результатом, то автоматически они будут сопоставляться с категориями прошлого, настоящего и будущего. Такой вывод вполне ясен, но данная формула определяет еще один аспект темпоральности взаимодействий, довольно-таки неординарный. Для европейского мышления является естественным говорить о любых изменениях, опираясь на категорию времени. В самом деле, изменения можно определить как такие различия в вещах и явлениях, которые возникают за некий отрезок времени. Однако китайское понимание изменений как фундаментальной категории не предполагает подобного обращения ко времени. Здесь изменения определяют время. Это возможно при соотнесении трех видов изменений, соответствующих причинному, процессуальному и результативному компонентам взаимодействий. Первому соответствует меньшая изменчивость, последнему — большая, а среднему — средняя (подробнее см.: 3). Расстановка янских и иньских черт в позициях триграмм может помочь проиллюстрировать данные различия в виде трех косинусоидальных колебаний с разными частотами (рис. 4).

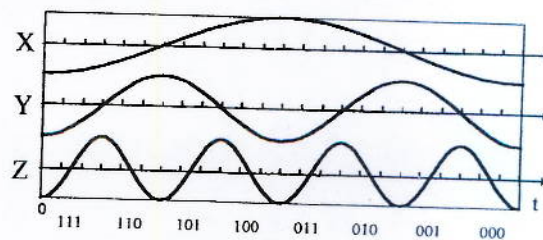


Рис. 4

Троичная формула взаимодействий определяет также трехмерную структуру пространства. Полагая понятия процесса и взаимодействия первичными, нет возможности представить взаимодействующие факторы в качестве неких объемных тел или даже материальных точек. Они должны рассматриваться только как центры сил — мнимые точки, не существующие без данных сил. Для взаимодействия субъекта и объекта такого рода необходимы, во-первых, одно пространственное измерение, в котором будет протекать взаимодействие, и, во-вторых, два дополнительных пространственных измерения — одно для субъекта и одно для объекта, придающих определенную степень автономности субъекту и объекту, без которой они были бы неразличимы и могли бы рассматриваться просто как крайние элементы взаимодействия. В некоем абстрактном пространстве относительные автономности субъекта и объекта выражаются в том, что тот и другой будут центрами окружностей, сцепленными подвижным радиусом, по которому осуществляется взаимодействие. Плоскости этих двух окружностей перпендикулярны друг другу и вместе составляют три измерения пространства (рис. 5).

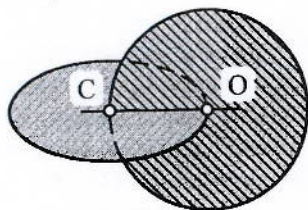


Рис. 5

Структура триграмм позволяет закодировать пространственные измерения вполне определенно, опираясь на соответствие позиций X, Y и Z координатным осям с соответствующими обозначениями. Идея такого соответствия впервые была предложена Ч. Суном (8, с. 12). Реконструкция пространственных представлений древних китайцев показала (см.: 4, с. 146—146), что эти координатные оси связаны с реальным земным пространством следующим образом:

- X. Восток (1) — Запад (0);
- Y. Север (1) — Юг (0);
- Z. Верх (1) — Низ (0).

На основе данной корреляции можно построить куб триграмм, в котором триграммы имеют не только такие пространственные ориентации, которые зафиксированы в традиции, но и дополнительные, исходящие из принципов построения триграмм как системы двоичных кодов (рис. 6). Например, триграмма *Ли* (101) традиционно связывается с Югом и Верхом, но в представленной схеме обретает еще связь с Востоком.

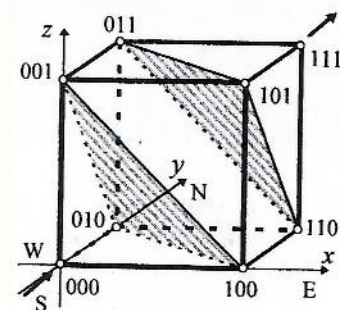


Рис. 6

Триграммный куб обладает достаточно организованной структурой, которая задается структурой самих триграмм. В противоположных через центр вершинах этого куба находятся «дополнительные» триграммы, т.е. триграммы, 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 количества янских знаков в триграммах: 1) 000; 2) 100, 010, 001; 3) 110, 101, 011; 4) 111. Триграммы, находящиеся на двух средних уровнях, являются также «дополнительными», но уже не парами, а в триаде.

Триграммы 111 и 000, соотносимые китайцами с Небом и Землей, рассматриваются в традиции в качестве полюсов, создающих некое напряжение сил, благодаря которому и происходят мировые перемены. Сами они выступают в роли некий статических образцов, поскольку каждая состоит из одинаковых знаков. Динамическая функция выпадает на оставшиеся триграммы, имеющие в себе различные знаки. Их динамика определяется тем, что содержащееся в них различие символизирует ту или иную неуравновешенность, которая требует разрешения, что приводит к трансформации разнознаковых триграмм в 111 или 000.

Существенной особенностью триграммного кодирования взаимодействий является то, что последние при этом могут рассматриваться не только сами по себе, но и как фазы сложных коммуникаций, имеющих циклический характер. Такие коммуникации строятся по определенным закономерностям, которые определяются структурой триграмм. Например, рассмотренный выше куб триграмм (см. рис. 6) задает по своим ребрам связи между такими триграммами, у которых имеются различия всего лишь в одной позиции (шаг Хэмминга). Коммуникативные 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 триграмм. Учитывая

статичность триграмм 111 и 000, следует полагать, что наиболее динамичным будет шестеричный цикл, не включающий эти триграммы. Такой цикл является единственным и представляет собой следующую замкнутую последовательность триграмм, для которой возможно считывание в прямом и обратном направлениях: 100 ↔ 110 ↔ 010 ↔ 011 ↔ 001 ↔ 101 ↔...

Современная стандартная модель коммуникаций состоит из пяти компонентов: отправитель (адресант) сообщения (информации), передатчик, канал связи, приемник, получатель (адресат) сообщения (информации). При решении вопросов пропускной способности канала связи учитывается воздействующий на него источник помех. Более полная модель включает еще метаканал, соединяющий по принципу обратной связи отправителя и получателя. Все эти компоненты коммуникации могут быть соотнесены с отмеченным шестеричным триграммным циклом двумя способами, отличающимися направлением коммуникации (рис. 7).



Рис. 9

Если рассматривать отправителя (100 или 001), получателя (001 или 100) и канал связи (010) связанными соответственно с тремя разными знаковыми системами, то передатчик (110 или 011), приемник (011 или 110) и метаканал (101) могут быть дополнительно определены как кодирующие устройства. Триграммы, их обозначающие, имеют по два янских знака, соответствующих знаковым системам, между которыми должно происходить перекодирование.

Как показала реконструкция (см.: 2, с. 32—35; 4, с. 121—124), из представленного шестеричного коммуникативного цикла выводятся все основные порядки триграмм, которые использовались в китайской традиционной науке. Кроме того, названия триграмм в некоторой мере отражают их функцию в данном цикле, который китайцами был составлен в ходе ритуальной деятельности и потому несет ее отпечаток.

Известно два набора названий триграмм: «классический» и «мавандуйский». Первый присутствует в каноническом варианте «Книги перемен» и основательно закрепился в китайской традиции, а второй был вос-

становлен китайцами из самого древнего экземпляра «Книги перемен», обнаруженного при археологических раскопках, которые проводились в 1973 г. в местечке Мавандуй (рядом с г. Чанша в пров. Хунань), и датированного 180—170 гг. до н.э. (см.: 1)

По-видимому, классические названия изначально отражали коммуникацию, происходящую «снизу вверх» и настроенную на перекодировку «земных» сообщений в «небесные» в ритуале подношения. Чжэнь (001) — это, буквально, «Возбуждение», соответствующее «земному» отправителю; Дуй (011) — «Отдача»; Кань (010) — «Связь»; Сюнь (110) — «Податливость», которую можно истолковать как свойство принимающей инстанции; Гэнь (100) — «Остановка», являющаяся завершением прямой передачи; Ли (101) — «Разделение», указывающее на отсутствие прямой связи, но не отрицающее обратную, которая, как говорится в одном из приложений «Книги перемен», в «Си цы чжуани», «делает видимой тьму вещей» (6, с. 50).

По подсчетам Ю.А. Швырева, в мавандуйской версии «Книги перемен» 34 гексаграммы имеют названия, отличающиеся от классических. Среди них находятся восемь гексаграмм, названия которых, по мнению исследователя, возможно, совпадали с названиями входящих в них однотипных триграмм (см.: 7, с. 54). Эта гипотеза может быть принята, поскольку мавандуйский порядок гексаграмм явно содержит в себе принципы построения, опирающиеся на триграммные закономерности (см.: 4, с. 28—29, рис. 1.2.18, 1.2.19).

Особенностью мавандуйских названий триграмм является их фонетическая близость классическим: Цянь — Цзянь, Сюнь — Суань, Ли — Ло, Гэнь — омоним Гэнь, Дуй — Ду, Кань — Гун (или Гань), Чжэнь — Чэнь, Кунь — Чуань (см.: 1, с. 1—8). Две триграммы мавандуйского текста, не входящие в коммуникативный цикл, несут в себе идею принципов управления и управляемой энергии: Цзянь (111) — это «Затвор», а Чуань (000) — «Поток» (в классической версии: Цянь — «Энергичность», Кунь — «Уступчивость»). Триграмма Гэнь (100) имеет значение «Исток», а в контексте модели коммуникаций, построенной на триграммах, символизирует отправителя, источник сообщения. На месте передатчика-кодера в этой модели будет стоять Суань (110) — «Исчисление» (данный иероглиф входит в название математики — суаньсюэ). Каналом связи является триграмма Гун (010) — «Дар»; приемником-кодером — Ду (011) — «Мера»; получателем — Чэнь (001) — «Возбуждение». Наконец, в качестве метаканала выступает Ло (101) — «Сетка», под которой, видимо, подразумевается не рыбацкая сеть, а координатная сетка, подобно той, что вычерчивается на поверхности ки-

тайских компасов, называемых по их форме *ло пань* — «сетчатое блюдо».

Таким образом, в мавандуйском наборе названий триграмм коммуникация просматривается, во-первых, как построенная на основе некой «системы координат», которая задается ритуальным метакодом (101), а во-вторых, как связанная с дарением, причем, сам дар выступает в качестве канала связи (010). Поскольку триграмма 100 определяется как «Исток», то ясно, что коммуникация развивается по принципу «сверху вниз», а значит, ее можно рассматривать как ритуал одаривания. В таком ритуале ниспосылаются «небесные повеления» (*тянь мин*) или осуществляются царские пожалования своим слугам. Триграммная модель коммуникаций показывает, что при этом исходное сообщение «перекодируется» в дар. Похоже, что величине дара мавандуйские авторы уделяют большее внимание, чем в классической версии «Книги перемен», предлагая ее «исчислить» (110) и «измерить» (011). С другой стороны, подобные операции как раз и являются разновидностью кодирования. Согласно классическим характеристикам триграмм *Сюнь* (110) и *Дуй* (011), высшей инстанцией (100) дар (010) должен приниматься «милостиво» (110), а низшей (001) — посылаться «благоговейно» (011). Мавандуйская версия далека от подобного этико-эмоционального настроения; подвергаемый кодированию и перекодированию дар оказывается лишь «сигналом», за которым стоит нечто более реальное.

Рассмотренные названия триграмм по своей функциональной семантике сближаются до некоторой степени с набором понятий, заложенным современным исследователем В.В. Мартыновым в основу системы семантического кодирования УСК (универсальный семантический код), которая направлена на структурное представление естественного языка и позволяет осуществить компьютерную поддержку на нем (см.: 5). При этом в некоторой степени совпадают исходные предпосылки установления данного набора и наша реконструктивная модель субъект-объектных взаимодействий ($[S_{A,P}] \leftrightarrow XYZ \leftrightarrow [O_{A,P}]$), впервые описанная в книге «Арифмосемиотика “Книги перемен”» (2, с. 13) (подписана в печать 09.04.2001). Совершенно независимо В.В. Мартынов в своей книге (подписана в печать 01.11.2001) выбирает в качестве исходных 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» (5, с. 45—46). Эти «примитивы» в их сочетаниях используются для построения кода, структура которого должна определять зна-

чения каждого кодового знака. В.В. Мартынов выделяет «физические и информационные цепочки», которые сродни в нашей реконструкции воздействиям соответственно субъекта на объекта и объекта на субъекта (одаривание и подношение в чжоуском ритуале). Получается девять пар, из которых одна является обобщающей (см.: там же, с. 73). Остальные восемь пар можно соотнести с восьмью триграммами (табл. 1).

Таблица 1

Физические цепочки			Информационные цепочки		
Тр.	Код	Значение кода	Тр.	Код	Значение кода
111	(ZW)Y	создаст (воздействует)	111	Z(WY)	распоряжается (содействует)
000	(ZY)W	уничтожает (противодействует физически)	000	Z(YW)	отменяет приказ (противодействует информационно)
010	(ZW)W	соединяет	010	Z(WW)	обучает (концентрирует информационно)
101	(ZY)Y	разъединяет	101	Z(YZ)	отучает (деконцентрирует информационно)
011	(ZZ)W	вводит	011	Z(ZW)	сообщает (вводит информацию)
110	(ZZ)Y	выводит	110	Z(ZY)	следит (выводит информацию)
100	(ZW)Z	приподнимает	100	Z(WZ)	превозносит
001	(ZY)Z	опускает	001	Z(YZ)	унижает
	(ZZ)Z	группирует		Z(ZZ)	мыслит

Как было сказано выше, значения триграмм и мартыновского семантического кода совпадают лишь до некоторой степени. Это можно заметить при рассмотрении данной таблицы. Не будем здесь исследовать причины расхождений. Важно только отметить, что триграммы вполне могут выступать в качестве универсального семантического кода в области решения задач, которые ставит современная наука. В.В. Мартынову удалось на основе своего кода построить исчисление смыслов и закодировать около 700 наиболее часто употребляемых глаголов (см.: там же, с. 75—91). То же самое позволяют сделать и триграммы. Однако назначение их было иное. Они выступали в древнем Китае в качестве общеметодологического аппарата, позволяющего описывать разного рода знания, которые объединяет прежде всего их системный характер (древнекитайскому мировоззрению был свойствен организмизм). Надо отметить, что такое применение триграмм было весьма эффективным. Поэтому реконструированный триграммный аппарат может быть рассмотрен в качестве прототипа при построении современной универсальной теории систем.

Особое значение триграммы имели при описании структуры человека и его психических и поведенческих характеристик. В частности, на основе триграмм древнекитайским мудрецам удалось построить базальный набор эмоций (подробнее см.: 2, с. 68—76; 4, с. 218—229). Таким образом, они решили ту задачу, которую по сих пор в полной мере не осилила современная психология. С помощью триграммного аппарата была выведена теория взаимосвязи структурных уровней психики и создана схема суточной смены активности внутренних органов, на основе которой строится китайская традиционная медицина. Триграммными наборами символизировались природные ритмы и ступени музыкального звукоряда (подробнее см. 4, с. 124—137; 166—186; 229—250). Все это говорит о достаточно широких возможностях триграмм как семантического кода, отражающего универсальные принципы взаимодействий.

Литература

1. Вэнь у (Памятники культуры). Пекин, 1984. № 3.
2. Еремеев В.Е. Арифмосмиотика «Книги персемен». М., 2001.
3. Еремеев В.Е. Время в древнекитайской арифмосмиотике // Музыка и категория времени: Сборник материалов конференции. М., 2003. С. 67—81.
4. Еремеев В.Е. Символы и числа «Книги перемен». М., 2002.
5. Мартынов В.В. Основы семантического кодирования: Опыт представления и преобразования знаний. Минск, 2001.
6. Чжоу и иньдэ (Индекс к Чжоуским переменам). Тайбэй, 1966.
7. Шавырев Ю.А. О гексаграммах мавандуйского «И цзина» // 17-я научная конференция «Общество и государство в Китае»: Тезисы: В 3 ч. М., 1986. Ч. 1.
8. Sung Z.D. The Symbols of Yi King, or the Symbols of the Chinese Logic of Changes. N.Y., 1969.

А.С. Алпатова

СООТНОШЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКОГО, РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В КУЛЬТУРЕ ЮЖНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ: ПРОЯВЛЕНИЕ ПРИНЦИПА ТРИАДЫ

В современных культурных традициях регионов Южной и Юго-Восточной Азии¹², основывающихся на древних и средневековых мифо-

¹² На протяжении многих веков в эпохи Древности и Средневековья страны Юго-Восточной Азии (Мьянма, Камбоджа, Индонезия, Таиланд, Вьетнам и др.) находились под воздействием индийской культуры: буддистские и индуистские учения составляли идеологическую основу государств Паган (Мьянма), Камбуджадеш (Камбоджа), Шри-

логических, религиозных и философских представлениях, поддерживаются и развиваются их наиболее существенные черты. Данные представления объединяет феномен, отличающий мифологические и религиозные системы многих народов мира, — назовем его условно принципом триады¹³. Этот принцип проявляется в материальной и духовной культуре, изобразительном искусстве, литературе, театре и музыке выделенных регионов. Естественность его действия в культуре обеспечивается ключевым образом индуистской мифологии, уходящим корнями в ведический период¹⁴ и выраженным в виде трехипостасного божества Тримурти («обладающий тремя обликами»), более поздней трансформацией которого в индуизме является божественная триада «Брахма—Шива—Вишну»¹⁵.

В основе традиционной музыкальной культуры народов Южной и Юго-Восточной Азии лежат также представления о трехчленном устройстве мира, характерные для древнеиндуистской мифологии. В учении о трех сферах вселенной («небесный — земной — подземный» или «верхний — срединный — нижний» миры) содержится идея целостности, прежде всего пространственной: трехъярусная вселенная — «Трилока» — представляет собой единство неба, земли и подземного мира (ад).

Раннее проявление подобных представлений можно найти в музыкальной практике ведической эпохи. Она не только получила развитие в

виджайя (Индонезия), Чампа (Вьетнам) и др., принятая обрядовая практика и связанная с нею музыка представляли собой результат взаимодействия привнесенных и автохтонных культурных традиций.

¹³ Если принцип дуализма заключается в противопоставлении, разделении и одновременно связи, соответствии разделяемых и противопоставляемых начал (например, земли — неба, дня — ночи, мужского — женского начал и др.), то принцип триады состоит в представлении о «3» как о совершенном числе и динамической целостности (в отличие от «4» — целостности статической). «3» рассматривается также как основная константа мифопоэтического макрокосма и социальной организации (в том числе и норм стандартного поведения) [5, 629—631].

¹⁴ Здесь можно выделить еще одну древнеиндийскую божественную триаду «Агни — Индра — Сурья», проявленную в сущностях огня, молнии и солнца.

¹⁵ С Брахмой как творцом мира, Шивой — разрушителем мира и Вишну — хранителем мира в индуистской философии связаны три главных качества (гуны): соответственно «раджас» (страстность, активность, действительность), «тамас» (пассивность, бессознательность, инертность) и «саттва» (ясность, уравновешенность, сознательность). Принцип триады можно обнаружить и в буддистской философии — это концепция «Трикая» (разделяет три уровня достижения состояния будды — т.е. просветления: абсолютный «дхармакая», идеальный «самбхогакая» и конкретный «нирманакая»). Заметим, что основных составляющих буддистское вероучение тоже три («Трипитака» — «Три корзины»).

многообразных формах древней и средневековой индуистской музыкальной культуры, но и сохранилась в аутентичном виде в современной традиции распевания ведических гимнов, а также в определенной степени повлияла на современные традиции шиваистских и вишнуитских гимнов и связанных с ними музыкальных жанров¹⁶.

Пожалуй, наиболее ярким и убедительным проявлением принципа триады как воплощения трехчленного устройства мира в традиционном музыкальном мышлении Южной Азии можно считать трехступенный звукоряд — трихорд, ставший ладовой основой древнеиндийской (ведической) речитации и мелодекламации¹⁷. Отдельные индийские исследователи предлагают также более глубинную трактовку ведического трихорда — не как ладозвукорядной основы из трех звуков-тонов, а как трехуровневого (трехрегистрового) звукоакустического пространства, в котором размещалась речитация и мелодекламация певца ведических гимнов¹⁸.

На трехчленную картину мира сориентированы представления о типах звука, сложившиеся в индуистской религиозно-философской мысли и музыкальной науке. Вопросы отношения к звуку и музыке занимали видное место в книжной традиции Древней Индии, и особенно в трактатах представителей философских школ — даршан. Древняя и средневековая индуистская научная мысль о музыке основывалась на концепциях звука двух из них: вайшешика [4] и миманса [6]. Главное расхождение между этими двумя школами заключалось в том, что при рассмотрении звука прежде всего как физического явления вайшешики считали звук качеством, а мимансаки — субстанцией. Труды данных школ свидетельствуют о том, что одной из важнейших смысловых триад в культуре Древней Индии является ведическая «шрути — рич — саман». Звук в

¹⁶ Звуковые и музыкальные образы индуистских божеств, духов и демонов выражаются в символике звука, музыки и традиционного музыкального инструментария; а трехмерное мифологическое пространство моделируется в фактуре музыкального построения в виде трех основных слоев-регистров.

¹⁷ Подчеркнем, что трихорд в целом является наименьшей единицей ладового мышления: дихорд (две ступени, даже проявляющиеся в соотношении «устой — неустой») может считаться лишь ладовой ячейкой, первичной формой ладообразования, так как не дает полного закрепления ладового устоя, тогда как трихорд (соотношение «устой — неустой — промежуточный устойчив») утверждает его в полной мере, и поэтому может трактоваться как лад. Понятно, что речь идет в данном случае о древних ладовых системах, в современной традиционной и классической музыке регионов Южной и Юго-Восточной Азии закрепились пяти- (пентахорды), шести- (гексахорды) и семи- (гептахорды) ступенные лады, а также звукоряды с большим количеством ступеней.

¹⁸ На это указывает в своем исследовании об индийской раге Т.Е. Морозова (труд находится в печати).

этих философских системах выступал не только как один из элементов натурфилософской картины мира. Под звуком понималось прежде всего звучание ведической речи, которой придавалось сакральное значение: «шрути» [1, 81]¹⁹. Наряду с такой трактовкой звука существовала и другая — как физического явления, ведь «услышанная» священная речь переводилась на язык реального звучания, могла восприниматься не только умом и душой, но и слухом, ухом.

С точки зрения мимансаков, субстанциональность звука служила подтверждением вечности, самостоятельности и независимости ведических текстов и в целом ведийского слова²⁰. Звуки речи представлялись им особыми субстанциями, которые оказывались доступными восприятию случайно, а артикулированная речь, по их представлениям, лишь выявляла звуки священного ведийского текста²¹. Допустимо предположить, что в ведический период в строгую и стройную систему было приведено все многообразие существовавших в Древней Индии вокальных практик звукоизвлечения и различных звуковых проявлений человеческого голоса. В рамках ведических обрядов происходило осознание различий между речью, речитацией, заклинанием и пением: каждый из типов вокально-речевой практики связывался со строго определенным видом сакрального текста вед — «Ригведы», «Самаведы», «Яджурведы» и «Атхарваеды»²². «Саман» как дыхание и как тип пения (в практике

¹⁹ Санскритское «шрути» — «услышанное» — определяло собою звучание небесного, божественного происхождения, доступное лишь «дваждырожденным» (представителям высшей касты брахманов). Кроме того, под «услышанным» подразумевалось, в первую очередь, «понятое» — осознанное, осмысленное, ведь речь шла о сакральном знании, переданном с помощью священного слова и текста.

²⁰ Известный английский индолог Б. Фэддегон отмечал, что вера в вечность и субстанциональность звука характеризует мифологический этап мышления.

²¹ В этом контексте становится понятным назначение всей школы мимансы как учения о ведическом ритуале. Важность ритуальных действий здесь превосходит даже роль божеств ведического пантеона: имена последних значительны постольку, поскольку «входят в состав текста, используемого при совершении обряда» [6, 71]. В целом речения вед рассматривались мимансаками в нескольких ракурсах: «видхи» (руководство к действию, от общих до конкретных предписаний и наставлений, как совершить обряд), «мантра» (текст, речитируемый при выполнении «видхи»), «нйяма» (запрет) и «артхавада» (разъяснение смысла обряда) [там же, 73].

²² Тексты «Ригведы» преимущественно речитировались, песнопения «Самаведы» — «саман» — пелись, а произнесение жертвенных формул «Яджурведы» и заклинаний «Атхарваеды» включало формы промежуточного типа — говор, речитацию, мелодекламацию и т.п. Момент отделения речи от пения и акцент на дыхании в связи с последним чрезвычайно важны для понимания роли звука, и особенно звука человеческого голоса, в распространенных в ведический период ритуальных обращениях к Солнцу, отдельным божествам и силам природы с целью получения от них животворной энергии и благополучия.

пения гимнов «Самаведы») стоял гораздо выше, чем собственно речь, так как трактовался как сущность речи, «рич»²³. Именно с понятием «саман», обозначавшем гимны, хвалебные песни, стихи «Самаведы», связывались представления о гармонии, богатстве, изобилии, достижениях успеха.

Хотя в целом в ведической практике процесс голосового выражения представлял как некое неделимое целое, в то же самое время он членился на уровни речи и пения. Разница между пением и речью была велика: в звуковом выражении сакральной формулы речь участвовала в большей степени как абстрактная модель, в виде словесной конструкции. Без пения, произнесения — «оухотворения» (в том числе и с помощью дыхания) она оставалась хотя и важным, но знаком, символом, формулой. Подобные модели в ведических текстах определялись как «удгитха»²⁴. В свою очередь, они раскладывались на священные в ритуальной ведической практике слоги, имевшие множество символических соответствий²⁵.

На формирование у мимансаков идеи вечного звука («варнаспхота») и вечного слова («падаспхота») особое влияние оказали концепции (соответственно) вайшешиков и грамматистов. Позиция вайшешиков по

²³ «Рич» и «саман» проявляются как сущность речи («рич») и сущность «рич» («саман»). «Саман» трактуется как дыхание, а архаическое «самана» — также, вероятно, как поток пищеварения. Связь звука и звукоизвлечения прежде всего с дыханием, трактовка дыхательной системы в организме человека как источника или проводника звука получают широкое освещение в более поздней трактатной традиции. Однако в музыкальных трактатах, как и в древней индийской философии в целом, дыхание рассматривается как гораздо более сложное явление, чем простой физиологический процесс. В дыхание вовлечены все органы, клетки, атомы организма. При этом с помощью такого рода дыхания происходит как бы энергообмен человека и космоса, получения человеком из воздуха жизненной силы, «абсолютной энергии» — «праны». Не случайно для представителей брахманской касты речитация ведических текстов (самхит, брахман, упанишад) — «свадхьяйя» — была обязательным ежедневным занятием, способствующим поддержанию духовной энергии. В комплексе понятия «рич» и «саман» выражаются в процессе «удгитха» — произнесении-пропевании сакральной формулы — мантры. Современное понимание данных терминов («рич» — словесный текст и содержание гимна, «саман» — устойчивая ритмико-тонационная формула для произнесения-пропевания текста) гораздо уже и специальное древних.

²⁴ Данным термином обозначается также один из звуков пятиступенного звукоряда в песнопениях «Самаведы» — самагана («хим»), «прастава», «удгитха», «пратихара», «нидхана»). В системе символов он также связан с дыхательной системой — на этот раз «дыханием» Природы — воздухом.

²⁵ По мнению отечественного индолога Ю. Семенцова, имевшая такой высокий статус практика произнесения священных текстов или названия имен (санскр. «джапа» — «бормотание») со временем получила значение ментального замещения внешнего ритуального жертвоприношения.

отношению к звуку может быть рассмотрена в связи с трактовкой ими космических первоэлементов — великих стихий, «махабхут», по их представлениям, лежащих в основе любого предмета или явления материального мира²⁶. Если попытаться проанализировать данные представления не с отвлеченной философской точки зрения, а с позиции реальной звуковой практики, ставшей своеобразной экспериментальной базой в области изучения звука, то становится понятным, что речь здесь может идти о вибрации, которая существует во всем, но для человеческого восприятия проявляется в слышимом, доступном звуке. Одним из основных проявлений подобной вибрации для музыкальных традиций Южной и Юго-Восточной Азии стал тембр. Поэтому можно предположить, что, в отличие от мимансаков, опиравшихся в своих умозаключениях на ведийское слово — священное, но произносимое, пропеваемое, речитируемое человеческим голосом, — вайшешики исходили из звука как такового, его физической природы. Об этом свидетельствуют данные сравнения звука с движением и исследования его параметров²⁷.

Уже в классической традиции индийской музыки наряду с основополагающими параметрами развития музыкальной ткани, выраженными в категориях «рага» и «тала», не менее важную роль имеет «лайя». Обычно принято переводить этот термин, а в связи с этим трактовать и все понятие как темп, движение или шире — темподвижение, темпоритм²⁸. Непосредственная связь «лайя» с «тала» — принципом органи-

²⁶ Звук передает находящаяся в ушной раковине часть «акаши», которая является носителем звука и проявляется только через звук. Будучи одной из «махабхут» (наряду с землей, водой, воздухом, огнем), «акаша» в то же время не имеет, как они, формы тела или объекта, а лишь форму одного из органов чувств («индрий») — органа слуха, уха. «Едиственная, всепроникающая и вечная», акаша проявляется исключительно через звук.

²⁷ «Звук ненаблюдаем и поэтому не является действием, — пишет представитель вайшешики Канада. — Он присущ одной субстанции. Сходство его с движением заключается в прекращении» [цит. по: 4, 74]. Остановимся на этом последнем замечании, так как, на наш взгляд, оно также могло иметь непосредственную связь с традиционной музыкальной практикой. Во-первых, речь идет здесь о моменте прекращения — т. е. затухания — реального, слышимого звука, в чем можно убедиться опытным путем, только при звукоизвлечении. Во-вторых, более широко прекращение проявляется как фактор звучания не только одного, отдельно взятого звука, но и продолжительного музыкального построения, и связано с категорией формы. В отличие от звука, звучания, составивших одну из основных проблем изучения музыки в древних философских и музыкальных трактатах, музыкальная форма стала предметом практических знаний и опыта в области звуковой и музыкальной практики. Ее результаты находили отражение в музыкально-теоретических трудах более позднего времени.

²⁸ В данном случае отражает не только теоретическую, но и прежде всего практическую сторону музыкальной традиции, поэтому русский эквивалент «лайя» должен включать также определение умения музыканта оперировать многочисленными приемами не

зации времени в классической композиции, его подчиненность «тала» подтверждают правомочность данной позиции. Однако в последнее время индийские исследователи, как и авторы средневековых трактатов, подчеркивают выражаемый «лайя» момент метроритмической организации движения. Он фиксирует качество, с которым связано проявление конкретных принципов структурирования общих величин циклического порядка²⁹.

Дальнейшее развитие теории звука у вайшешиков принадлежит комментаторам древних текстов трактатов. Так, Прашастапада обосновывает сущность «акаши» как единственного носителя звука с помощью чувственного характера восприятия последнего. Звук при этом рассматривается им уже исключительно как физическое явление, порожденное причинно-следственными отношениями: он «производится соединением, разъединением и другим звуком» [цит. по: 4, 78]. О реальном, а не идеальном звуке свидетельствует и тот факт, что в качестве примера соединения приводится игра на барабане, при которой соединение производится с помощью палочек и мембраны, а разъединение — при помощи расщепления бамбука³⁰.

Исследователи подчеркивают, что отрицание вечности звука приводит вайшешиков и к отрицанию вечности вед как источника истинного познания. Возможно, подобные представления о звуке складывались в условиях осознания все более и более возрастающей роли светской

только звукоизвлечения, но и построения фактуры и формы во времени. На наш взгляд, более полным был бы перевод «лайя» как «темпоритмическая форма».

²⁹Таким образом, стали осознаваться первичные значения, которые были заложены в термине «лайя» («исчезновение, заход [Солнца], смерть, отдых, передышка») и понятии «лайяна» («покой, отдых, место отдыха»). Здесь возникает межкультурная терминологическая параллель, связанная с семантической калькой с санскритского «лайя» в традиции гамеланного музицирования на о. Ява и Бали²⁹. «Вирама» (или «ирама») в современном индонезийском варианте — это и темп, и ритм, и мелодическое развитие — идея непрерывного, безостановочного развертывания композиционного построения, принцип детерминирования логики структурного развития, законов использования технических приемов и характеристик. «Вирама» координирует пространственно-временные отношения музыкальной ткани по горизонтали (циркуляция основной мелодической формулы композиции — «балунгана»), организующаяся наиболее крупными разделами формы — «гонганями»). Возможно также, что данный термин происходит и от более раннего — в значениях «пауза» или «цезура» в пении (тоже «отдых, передышка») и указатель уровня тона или социального уровня языка [8, 460]. Но наряду с этим значением существует и другое, и связано оно с приведенным выше комплексом философской санскритской терминологии.

³⁰Возможно, в данном случае имеется в виду тип «струнного барабана» — инструмента, сопровождавшего пение, аналогом которого отчасти является современный экзар. Расщепленный бамбук удерживает единственную струну, закрепленную внутри бочонкообразного корпуса в центре мембраны, которая натянута на его днище.

практики, в которой смысл слова раскрывался не только и не столько в произнесении, речитации священных текстов, сколько в сценическом действии, пластике, танце и т.п. На это может указывать, в частности, замечание Прашастапады о том, что звук не соразмерен своему источнику, воспринимается в других местах, а не только там, где находится его источник. Ясно, что речь здесь не может идти о речитации ведийских текстов, максимально сосредоточенной на произносимом слове и в связи с этим на самом декламаторе текстов как источнике слышимого — проявленного — звука, да и, вероятно, не стали бы древние ученые подходить к сакральному звуку и тексту с позиции физических величин. Скорее имеется в виду громкое звучание (возможных) голосов участников обряда или музыкальных инструментов³¹.

В современных подходах к звуку и звучанию в теории и практике традиционной и классической музыки Южной и Юго-Восточной Азии сохраняется «противостояние», уходящее корнями в приведенные выше две основополагающие для древнеиндийской философской и музыкальной мысли позиции. Так, в практике определенных школ классической музыки Южной Азии смысл музицирования состоит прежде всего в «настройке» на звуковую волну космического происхождения; во вхождении в звуковое пространство, которое существует вечно и не зависит от человека; в слиянии с космическим звучанием музыки человеческого происхождения³².

Близкое к данному восприятие звучания можно обнаружить также в классическом гамеланном музицировании в Индонезии. Известно, что смысл последнего в контексте традиционной индонезийской культуры во многом сводился к выходу на уровень так называемой космической энергии «секти» (от санскр. «шакти» — оплодотворяющая творческая сила, женская энергия индуистского Шивы) и установлению своеобразного энергетического баланса между небесными и земными мирами.

³¹Очевидно, что в трудах поздних вайшешиков (Прашастапады и его последователей) речь идет (почти) исключительно о звуке реальном, конкретном, воспринимаемом органом чувств, а не о философской категории, как в мимансе, и это свидетельствует о целом перевороте в культурном и научном сознании древних индийцев.

³²Знаменитые индийские музыканты-дхрупадия братья Дагары (представители одной из основных традиционных вокальных школ в Индии — Дагар-вани, благодаря которой жанр дхрупата, насчитывающий около четырех столетий своей истории и в XX в., получает новые импульсы к развитию) так определяют сущность звучания раздела «калап» — основной структурной единицы вокального жанра дхрупат: алап способствует освобождению от напряжения, связывает с тем, что «поддерживает и превосходит нас; тот, кто слушает алап, устремляется в вечность» [7, 71].

Однако, достигалось это не столько путем вхождения во внутреннее пространство звука и постижения всего многообразия его акустических, тембровых возможностей (как в индуистской музыкальной практике), сколько с помощью построения некоего моста связи между тем и другим мирами³³.

В современной классической музыке Южной и Юго-Восточной Азии принцип триады проявляет себя не только как пространственное, но и как пространственно-временное начало. Это отражается в единстве мелодико-темпортимического («рага» — «тала» — «лайя») комплекса, важную роль в действии которого играет также концепция «раса» (отсюда триада «раса» — «рага» — «тала»). Сравнительная характеристика данных понятий в санскритской и индонезийской терминологии показывает общность и различия на уровне фонетических и семантических соответствий.

1. Фонетические соответствия: 1) раса (санскритский термин) — широкое философско-эстетическое понятие; настроение, образ; психоэмоциональное состояние, которое возникает при восприятии произведения искусства (в том числе и музыкального); раса (индонезийский термин) — психоэмоциональное состояние, задаваемое определенным ладовым наклоном (патет) в музыкальной композиции для гамелана; 2) рага (санскритский термин) — жанр, принцип модального мышления; ладовая система, лад; звуковая шкала, звукоряд; крашение, краска; страсть, любовь; рага (индонезийский термин) — тело; рагам — мелодия, мотив; образ действия, манера, метод, способ, стиль, вид, род, тип; цвет; 3) тала (санскритский термин) — временная организация в музыке; циклическая модель развертывания музыкальной ткани, метр, ритм, ритмический рисунок; также — равнина, долина; дно, глубина, подошва (ноги); ладонь; производные от него талун, берталун (индонезийские термины) раздаваться, звучать, отдаваться эхом.

2. Семантические соответствия: 1) рага (санскритский термин) — композиция, произведение, жанр ладовая система, лад, звукоряд; мотив,

³³ Заметим, что, в отличие от древнеиндийских обрядовых звучаний, восходящих к человеческому голосу и его качествам как наиболее эффективному средству связи между мирами, в гамеланном музицировании ведущая роль принадлежит все же звуку инструментального происхождения, как бы более объективированному в своей основе. И в этом контексте тембр каждого инструмента выступает как один из главных показателей силы и могущества воздействия всего ансамбля. В результате возникает почти зримый образ «лестницы в космос», восхождение по которой и должно способствовать выходу в иное пространство. Визуальная природа этого звукового «пути» подтверждается особенностями строения вертикали музыкального текста композиции, которая, в свою очередь, обращена к партитуре (записанной или существующей в памяти исполнителя). В ее основе также лежит упоминаемый неоднократно принцип «вирама».

основанный на звукоряде; гэндинг (индонезийский термин) — композиция (для гамелана); патет — ладовое наклонение, лад; балунган — основной мотив композиции (для гамелана); 2) тала (санскритский термин) — основная метроритмическая модель сочинения; лайя (индонезийский термин) — темп, темпоритмическая идея сочинения; вирама, ирама (индонезийские термины) — метроритмический принцип развития; также — темпоритм, мелодия, принцип временного развертывания композиции (для гамелана)

На материале древнеиндийских трактатов о музыке³⁴ выделяется еще одна важнейшая понятийная триада, сыгравшая решающую роль в становлении средневековой и даже современной музыкальной практики как в Индии и Южной Азии в целом, так и в Юго-Восточной Азии³⁵: «нада — свара — вадии». Приведем здесь наиболее общие характеристики входящих в нее трех основных типов звука и звучания: 1) «нада» — космическая (звуковая) вибрация, являющаяся первопричиной и основой всего существующего; идеальный звук божественного, космического происхождения, не доступный человеческому слуху, но постигаемый как идея разумом или в процессе медитации; 2) «свара» — звук музыкальный; звук-краска, звук-тембр, характеризующий определенную манеру или стиль исполнения; звук, проявленный для слуха и воспринимаемый эмоционально (прежде всего на формантном уровне); 3) «вадии» — звук-тон, звук-ступень, реализуемый в конкретных музыкальных звукорядах композиций; звук, доступный для чувственного и аналитического восприятия³⁶.

Наиболее существенное значение для развития традиций классической музыки указанных регионов имеет понятие «свара». Представления о некоем не доступном слуху обыкновенного человека, но открываю-

³⁴ Среди них «Гиталанкара» и «Натяшастра» Бхараты (1 в. до н. э.), «Даттилам» (4 в. до н. э.), «Брихаддешии» Матанги (VII в.), «Сангитаратнакара», «Сангитамараканда» Наряды (VIII в.)

³⁵ Исследование музыкальной науки Юго-Восточной Азии периода древности и средневековья во многом осложняется немногочисленностью, а в ряде случаев и почти полным отсутствием письменных источников — специальных ученых трудов по музыке. Научные представления о музыке, так же, как и практические рекомендации музыкантам, в данном регионе существовали и передавались от поколения к поколению преимущественно в устной форме. Косвенные сведения о состоянии музыкальной культуры древности и средневековья, в государствах материковой части Юго-Восточной Азии, и, в частности, Камбоджи, например, содержатся в средневековых китайских (XII в.) и тайских (XVI в.) летописях и хрониках, а также в древнекхмерской эпиграфике.

³⁶ В свою очередь, «вадии» представляет собой совокупность трех видов звука: «вадии» (основной), «самавадии» (согласующийся с «вадии») и «вивадии» (противоречащий «вадии»).

щемся сознанию посвященного³⁷ идеальном (космическом) звучании, гармонии с которым (путем стремления к слиянию с ним звучания антропогенного происхождения или воспроизведения его в последнем) необходимо достичь для установления гармонии земного бытия человека, сохранилось в области специальной музыкальной терминологии³⁸. На нее опираются определяющие звук, звучание (а позднее и музыку) на философском уровне древние и средневековые кхмерские и индонезийские термины³⁹. Имеющиеся сведения об обрядовой стороне жизни высших слоев древнего и средневекового кхмерского общества (в государствах Фунань, Ченла, а позднее в империи Камбуджадеша) дают возможность предполагать, что в важнейших кхмерских ритуалах, церемониях и обрядах использовались элементы звука, звучания, музыки, напоминающие сложившиеся в обрядовой практике Древней Индии⁴⁰. О

³⁷Жреца, исполняющего культовые обряды, а позднее — ученого музыканта, также принадлежащего к высокому социальному слою — например, брахманской касте в древней и средневековой Индии, высшей аристократии в государствах Юго-Восточной Азии и т.п.

³⁸Санскритский «свара», обозначающий и в настоящее время звук, голос, ступень лада, внутреннее (внутритоновое) пространство определенного звука, является одним из ключевых элементов древнеиндийского музыкально-понятийного аппарата. Данный термин восходит к древнейшему понятию «свар», что означало не только «звучать», «издавать звуки», «воспевать», «восхвалять», но и «небо», «солнце», «солнечный свет, блеск», «сиять» (ряд родственных термину «свар» понятий дополняют комплекс его значений: «саура» — «относящийся к Солнцу»; «солнцеклонник»; «собрание гимнов, посвященных Солнцу»; «саува» — «небесный» (о звуке), «саувара» — «звуковой» и др.). Допустимо связать появление этого термина с ведическим периодом (саман) в истории индийской культуры — звук, звучание интонируемого (согласно установленным канонам) слова являлось одним из основных средств оформления обрядов, посвященных культу божеств ведического пантеона — прежде всего божества солнца Сурьи, божества огня Агни, божества-громовержца Индры.

³⁹Представление об идеальном звучании зафиксировано также в специальной санскритской терминологии, характеризующей так называемую категорию «благозвучия». Заслуживает внимания широкий спектр значений терминов этого рода: идеальный звук представляется небесным (вышеупомянутое «саува»), благостным («везку»), приятным («коурум») и т.д. Характерно обращение в средневековой Камбодже к подобным терминам санскритского происхождения — в отличие от них автохтонная кхмерская терминология дает представление о благозвучии реально: «пхиром» (приятный на слух), «пирох» (ласкающий слух), «сраэст» (благозвучный).

⁴⁰Еще в 822 г. на горе Пхном-Кулен был совершен священный обряд обожествления царской особы основателя ангорского государства Джаявармана II, после чего он был объявлен «монархом вселенной» — чакравартином. Более ранний период истории кхмерских государств (II—VIII вв.) представлен лишь отдельными сведениями (упоминаниями в эпиграфических надписях) об обрядах коронования индийского брахмана Каудиньи (около 350 г.), который ввел индийские законы, обычаи и моды, и кхмерского принца (802 г.). Сложившийся под влиянием южноиндийской политико-идеологической системы шиваитский культ девараджи (короля-божества) правители Камбуджадеша развивали

близких к ведическому (а позднее и к буддийскому и индуистскому) типу представлениях о роли музыки в данных обрядах свидетельствует заимствование древними кхмерами ряда санскритских музыкальных терминов, фонетически и семантически связанных с упомянутым выше «свар» и также определяющих идеальный (поначалу «неслышимый»), а впоследствии и воспроизводимый в обряде звук «свара», «сара», «соо» или «соора», «сно» и др.⁴¹.

Понятия «нада», «свара», «вади» и производные от них термины широко используются и в современной традиционной индонезийской музыкальной культуре. Сравнительное сопоставление санскритской и индонезийской терминологии указывает на более широкий спектр их значений: 1) нада, нада-Брахма абсолютное звучание, идеальный звук, звук божественного происхождения нада звучание, рев, ржание; река, камыш, тростник харса-нада крик радости; нада конкретное звучание, тон, тональность, интонация, настроение, телефонные гудки; над звучать; нада утама основной тон; нада тамбахан обертон; нади река; сосуд; нерв надану гул, вой, шум (ветра, моря) нади пульс, пульсация, артерия, артериальный; 2) свара звук, тон, ступень звукоряда; суара, яванск. свара исувара голос, речь, пение; голос, мнение, суждение; звук суара покок основной тон сени-суара пение (в гамелане); 3) вада речь, разговор, упоминание, спор, ссора, клевета, крик, пение, звучание вадья речь, музыка вадана инструментальная музыка, игра на вадитра музыкальный инструмент, игра на музыкальном инструменте вадитра музыкальный инструмент вадин — говорящий, знаток, учитель, участник спора, сообщающий что-либо.

Уровень определения звука, выраженный в данной триаде понятием «вади», представляет реальные, воспринимаемые человеческим (но при этом скорее специально подготовленным) слухом и сознанием, и зафиксированные правилами и предписаниями высокой и классической музыкальных традиций звучания и тона⁴².

вплоть до XIV в. — времени подчинения кхмерской империи молодому тайскому государству Аюттии.

⁴¹К данному составу терминологии примыкают также и заимствованные гораздо позднее (вероятно, в период XII—XIII вв.) из санскрита и пали термины, обозначающие как абстрактные категории звука, звучания «акса-сап», «реасана» и др., так и реальные звук, звучание, музыку. Как видно, приведенные выше термины — как автохтонные кхмерские, так и заимствованные санскритские — могут восходить к некоему прототерминологическому уровню (корнеслог «са»), относящемуся к традиции песнопений «саман» ведийского периода.

⁴²Они связаны с теми или иными определенными музыкальными видами и жанрами — в музыкальной культуре стран Юго-Восточной Азии выделим среди последних следующие: 1) процесс звукового выражения и музыкальной коммуникации (например, ис-

В целом выделенные триады отражают заложенные в древней индуистской культуре представления о процессе становления человеческого мышления, стадии которого, в том числе и в соотношении с мышлением музыкальным, схематически можно выразить следующим образом: 1) услышанное, понятое, осознанное, идущее от Божественного начала, Абсолюта — идея, проявленная в человеческой мысли; мифологический и религиозно-философский (онтологический) уровень; в музыке — звуко-музыкальное мышление; 2) вдохновенное, впитанное (с пищей), вдохнутое (с воздухом) — звук, проявленный в тембре (голоса, инструмента); антропологический уровень; в музыке — звучание, музыкальная ткань; 3) высказанное — слово, выраженное в речи, пении, игре на музыкальных инструментах; культурологический уровень; в музыке — собственно музыка, музыкальная форма, композиция.

В музыкальной культуре Южной и Юго-Восточной Азии триады, о которых идет речь, естественно накладываются друг на друга, и по сути представляют собой выраженную по-своему в каждую эпоху (Древность, Средневековье, Новое время и современный период) такую универсальную триаду индийской культуры как «энергия — пространство — время»: энергия проявляется в триадах как шрути, нада и лайя; пространство как саман, свара и рага; время — как рич, вади и тала.

На разных исторических этапах происходит замещение понятий — мифологических, религиозных, философских, культурных — но при этом сохраняется их качественное наполнение. В русле современных процессов сближения гуманитарных наук и естествознания данная проблема проявления во всех областях культуры универсальных законов мироздания, таким образом, вновь приобретает актуальность.

Литература

полнение музыки при жертвоприношении — кхмерское «кхум-роун»), который в условиях высокой традиции может быть артифицированным — концертное исполнение музыки и различные его типы (термины тайского и тайско-санскритского — «мохаори», «мохаосроп» и санскритского — «доо-донтрей» — происхождения); исполнение какого-либо конкретного музыкального произведения или само произведение (упомянутое выше «доо-донтрей» и др.); 2) музыкальный репертуар, находящийся «в активе» традиционных музыкантов-исполнителей (может иметь или не иметь письменной фиксации); построения классической музыки (приведенное выше «доо-донтрей»); различные типы обрядовой (например, траурной — «таомин») музыки; музыка, предназначенная для оркестрового исполнения (кхмерско-тайско-санскритское «мохаори»); письменно зафиксированные музыкальные построения (кхмерские «акса-пхлен», «бат-пхлен») и др.; 3) музыка (музыкальные композиции) для инструментальных ансамблей и/или оркестров и собственно данные оркестры и ансамбли — например, кхмерско-санскритское «во-донтрей» (оркестр), «тореян» (на пали — «оркестр»), «во-пхлен» (оркестр).

1. *Аннабхатта*. Тарка-санграха. Тарка-дипика. М., 1989.
2. *Кочергина В.А.* Санскритско-русский словарь. М., 1987.
3. *Коригодский Р.Н., Кондрашкин О.Н., Зиновьев Б.И., Лоцагин В.Н.* Большой индонезийско-русский словарь. Т. 1-2. М., 1990.
4. *Лысенко В.Г.* «Философия природы» в Индии: атомизм школы вайшешика. М., 1986.
5. *Мифы народов мира*. Т. 2. М., 1992.
6. *Пименов А.В.* Философия мимансы и древнеиндийская культура // Народы Азии и Африки. 1987. № 4.
7. *Традиции и современность в индийской музыке*. Сб. научн. трудов МГДОЛК им. П.И. Чайковского. М., 1988.
8. *Becker J.O.* A South-East Asian Musical Process: the Thai Thaw and Javanese Irama // Ethnomusicology. 1980. Vol. 24.
9. *Sarkar K.K.* Early Indo-Cambodian contacts. Literary and Linguistic.-Santiniketan, 1968.

В.И. Лисовой

О ЖАНРОВО-ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ТРИАДЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ СЕВЕРОАМЕРИКАНСКИХ ИНДЕЙЦЕВ XX ВЕКА

Вопрос сохранности автохтонных культурных и музыкальных традиций индейцев Северной Америки⁴³ в современную эпоху вполне можно поставить под сомнение. Существуют ли музыкальные жанры в искусстве этих народов? Есть ли у североамериканских индейцев собственно музыка? Живы ли носители данной музыкальной традиции?

В то время как музыкальная культура центральноамериканских индейцев опиралась на мощную культурную традицию средневековых государств⁴⁴, музыкальные традиции индейцев Северной Америки до недавних времен сохраняли черты первобытной культуры, в основе своей оставались племенными и носили принципиально устный характер⁴⁵. В период колонизации в районы Аризоны и Нью-Мексико (пограничные территории южных штатов США) мигрировали часть племен и народно-

⁴³ Племена североамериканских индейцев атцтеко-таноанской и алгокинской семей во второй половине XX века насчитывают сотни тысяч человек.

⁴⁴ Описание музыкальной жизни тех времен встречается в многочисленных письменных текстах, а отдельные образцы музыки были собраны в книжных памятниках эпохи (например, известном сборнике «Мексиканские песни»).

⁴⁵ Музыка занимала важное место в охотничьих, военных и шаманских обрядах, представления о звучании регулировалось тотемистическими и анимистическими верованиями.

стей Центральной Америки. В новых индейских поселениях (пуэбло) их песенные традиции вступали во взаимодействие с современными и древними племенными североамериканскими.

Фольклористы и музыковеды располагают внушительным количеством записей традиционной индейской музыки (преимущественно песен), сделанных в период с конца XIX по вторую половину XX в. в племенах индейцев обоих регионов⁴⁶. И даже несмотря на то, что музыкальный фольклор северо- и центральноамериканских индейцев в системе видов их традиционного искусства (поэзия, изобразительное искусство, прикладные виды искусств и ремесел) изучался менее других, эти данные в целом показывают, что особое значение имел широкий культурный контекст музыкальной стороны индейской культуры.

Серьезное изучение индейских музыкальных традиций началось в XIX в. Важные сведения современным исследователям музыки индейцев Северной Америки предоставляют изданные по результатам полевой работы фольклористов и этномузыкологов в племенах индейцев США в XIX—XX вв. нотные сборники песен и аудиоантологии. Первый такой сборник («Музыка индейцев Северной Америки» Т. Беккера) явился итогом работы фольклориста в нескольких экспедициях в племенах сиу, хопи, чиппеуа и др., и вышел в Германии в середине XIX в.⁴⁷

Опыт Т. Беккера по записи и изучению традиционного североамериканского индейского фольклора был использован его американскими последователями: в 1906—1907 гг. был издан двухтомник «Индийская музыка» Н. Флетчер, в 1918 г. — работа «Индийская книга» Н. Кертис [6]; а в 1910—20-х гг. — статьи о музыкальных традициях различных племен североамериканских индейцев Ф. Денсмор. Характерно, что во

⁴⁶Одним из источников сведений об индейской культуре и музыке может служить также современная документальная и художественная теле- и видеопродукция. Подобно западноевропейским переселенцам, впервые познакомившимся с индейской культурой при столкновениях ковбоев с племенами индейцев, простые слушатели в разных странах мира «столкнулись» с музыкальными традициями американских индейцев в знаменитых на весь мир вестернах, хотя музыкальные фрагменты в кино были лишь образом, имиджем индейской музыки. Интересным представляется и опыт осмысления традиционного индейского музыкального фольклора в области композиторской музыки второй половины XX в. — среди авторов подобных сочинений выделим Г. Рида и Л. Балларда.

⁴⁷Хотя составителем сборника не были учтены специфика традиционного исполнения и его тембровые особенности, и читателям предлагался материал, записанный современной западной нотацией (расшифрованный со слуха) и адаптированный для европейского слушателя, сборник предоставлял интересные образцы музыкального творчества индейцев. Среди предлагаемых исследователем образцов — лирические песни, воинские кличи, военные танцы. На этот сборник ссылается в своей «Всеобщей истории музыки» Р.И. Грубер, который приводит пример функционирования музыки в условиях развитого родового строя у племен ирокезов [2, 27—30].

всех перечисленных трудах был фактически применен этномузыкологический подход⁴⁸. Примечательно, что полевые записи были сделаны с помощью фонографа, а в расшифровках были введены отдельные дополнительные знаки нотации, которые уточняли нюансы музыкального текста и исполнительских приемов.

Традиция изучения музыки североамериканских индейцев была продолжена в трудах американских исследователей середины и второй половины XX века Д. Макалистера и Э. Курафа, которые использовали методы максимально подробного описания обрядов, в том числе с помощью аудио- и видеофиксации. Их последователями были такие известные ученые как В. Мендоза, Б. Неттл, А. Лазар и др. В отечественном же музыкознании рассмотрением музыкальных традиций индейцев Северной Америки, в отличие от центрально- и южноамериканских, кроме Р.И. Грубера практически никто не занимался⁴⁹.

Обращаясь к музыкальному фольклору североамериканских индейцев как к одному из архаических пластов современной мировой культуры, необходимо учитывать синкретический характер его бытования. При анализе жанров индейской традиционной музыки, как песенно-танцевальных, так и инструментальных, важно верно определить все стороны бытования и различную степень их функционирования в культурной среде. Выделим из них связанные с природными условиями, спецификой отношений к человеку и социуму и к потустороннему миру⁵⁰. Через триадное осмысление также может быть решен вопрос функционирования музыкальных жанров североамериканских индейцев. Приведенные ниже триады проступают прежде всего на эко- и социо-

⁴⁸Большой степенью подробности отличалось описание поэтико-музыкально-танцевальной стороны обрядов, наряду с музыкальными исследователи приводили также поэтические тексты, давали описания характерных танцевальных движений, костюмов, интерьера и т.п., что создавало глубокий культурный контекст музыки и способствовало передаче смысла обряда в целом. Заметим, что роль музыки индейцев в контексте их культуры подчеркивали не только музыковеды, но и этнографы, культурологи, среди которых можно выделить Дж. Фрэнзера и К. Леви-Стросса. Звуковая и музыкальная сторона обрядовых действий также обращала на себя внимание исследователей традиционных религиозных верований и шаманизма.

⁴⁹Исключением стал небольшой раздел о музыке в статье об искусстве североамериканских индейцев в сборнике «Коренное население Северной Америки в современном мире», написанный В.И. Лисовым и А.В. Ващенко [1].

⁵⁰Пропускание музыкального материала сквозь конструктивно-смысловое оформление, выраженное в триадах различного типа и уровня, позволяет понять особенности функционирования музыкальной культуры в целом.

Нельзя забывать также и о диадном взаимодействии частей культурного целого. По мнению Е.В. Назайкинского, диадный принцип может быть рассмотрен как языковой, триадный — как речевой аспекты культуры.

культурном и религиозно-мифологическом уровнях музыкальной культуры.

Первую триаду можно условно назвать эко-акустической: («горы — степи — леса»). Музыкальные традиции индейцев, уходящие корнями в доколониальную эпоху, до настоящего времени остаются по преимуществу вокальными⁵¹. Во многом вокальная природа индейского музицирования в целом, как и различные типы пения, обусловлены экологическими условиями. Разнообразны манеры исполнения и виды звуковой экспрессии певцов, которые зависят от традиционного места обитания определенной племенной группы. Так, например, большая часть современных племен Центральной Америки в Мексике и США и часть племен Северной Америки в США проживают в резервациях в горной⁵² или лесной⁵³, а отдельные племена — в степной экологической зоне.

В горных районах проживания индейских племен⁵⁴ распространены различные типы сольного или унисонного пения⁵⁵. Для степной зоны характерно одноголосное пение и орнаментика — результат всевозможных операций со звуком в условиях отсутствия естественной реверберации; искусственное моделирование эффекта эха. У индейцев — обитателей леса (а таковыми были и часть племен североамериканских индейцев, переселенных впоследствии в резервации) естественно возникал наиболее полный контакт с природой: как известно, звуковая среда леса перенасыщена пением птиц, криками животных и другими шумами и

⁵¹Сопоставление фрагментов современных видеозаписей с материалами аудиозаписей культово-обрядовых действий конца XIX века свидетельствует о поразительном сходстве манер звукоизвлечения в разные периоды (с разницей в 100 лет) как в пении, так и в инструментальной музыке. Таким образом, можно убедиться в силе традиции, сохраняемой в течение последних двух столетий.

⁵²Племена североамериканских чикагомини, чероков, катауба, ирокезов онондага и тускарора, кикапу, и центральноамериканских тараумара, уичоли, лагуна, акома, пима, зунья.

⁵³Племена североамериканских лесных потаватоми и центральноамериканских майя.

⁵⁴Их образ жизни характеризуется большей изолированностью, замкнутостью в сравнении с племенами, населяющими прерии.

⁵⁵Характерным примером может служить пение в племени хопи, представляющее выражение естественного состояния поющего: оно словно рождается из окружающей среды, поэтому содержит также приемы эхо, йодля и подобные им. Не случайно песни хопи, как и песни ряда других племен, являются авторскими (в начале XX в. был известен певец и сказитель племени Лололомаи) [6]. Даже в нотных примерах музыки горных племен обращают на себя внимание различные виды многоголосия и широкое применение пауз, будто бы предоставляющих возможности слушать эхо.

шорохами, которые жители лесов могли слышать в ответ на свои восклицания⁵⁶.

Вторая триада — религиозно-мифологическая («тотемизм — анимизм — пантеизм»)⁵⁷. Как и у многих народов, находящихся на ранних стадиях развития культуры, у северо- и центральноамериканских индейцев, на протяжении многих веков пребывавших в постоянной связи с миром природы, существовали представления о множестве разнообразных духов, которые олицетворяли различные силы и явления, животных и растения⁵⁸.

Третья триада во многом вытекает из второй — музыкально-эстетическая («голос (звучание) — танец (пластика) — инструмент (звуко-пластика)»)⁵⁹. В первобытном сознании бытовало представление о голосе как о воплощении души его носителя, при обрядовом переключении с человеческого уровня на животный оно вселяло уверенность, что перед соплеменниками уже не человек, а дух, предок, тотем в виде своей земной ипостаси. Эту уверенность подкрепляло и то, что медиум,

⁵⁶Не случайно в музыке индейцев лесной зоны закрепился тип антифонного пения (противопоставление солиста хору), который моделирует данное общение человека с природой. Лесная зона как смешанный тип звукоакустической зоны объединяет одноголосие и многоголосие, звукоподражания крикам животных, пению птиц, шороху пресмыкающихся и т.п.

⁵⁷В связи с христианизацией североамериканских индейцев в современную эпоху образовалась триада функционирования музыкально-религиозных жанров, отражающая различное отношение индейцев к христианству. В музыкальной традиции это проявилось в практике песнопений в методистской церкви и песнопений в туземной американской церкви, в которых присутствуют наряду с церковной хоровой музыкой элементы традиционной индейской музыки, исполняются песни знахарского общества «Мидевин» (алгонкины восточных районов США) и др.

⁵⁸Одушевление природы и космоса, наделение их свойствами живых существ (анимизм, пантеизм) было обусловлено представлениями о тотемах родов и племен — мифических предшественниках, родоначальниках, предках, от которых зависела жизнь и благополучие живущих на земле. Широко известны североамериканские индейские роды орла, ворона, медведя, бобра, волка и др. Для того, чтобы общаться с ними, необходимы были специальные тайные знания: только определенный тип познания позволял благотворно контактировать с представителями потустороннего мира. Подобную связь могли осуществлять вожди племен, жречество, шаманы и медиумы, а в некоторой степени этой способностью обладал и каждый общинник. Важнейшую роль в обрядах играли звук и звучание. Звук являлся посредником между миром людей и миром духов подобно стихии огня и дыма, устремлявшихся от земли (костра) к небу. Характерно, что все важнейшие обряды устраивались во «время духов» — ночью. Во тьме стирались очертания предметов окружающей среды, но обострялось восприятие — слух, зрение, обоняние, воздействие звуковой стороны обряда на его участников при этом усиливалось.

⁵⁹Внутри данной триады можно выделить также антропологическую или психофизиологическую: «зрительное (раскраска лица, костюм) — слуховое (тембр звучания) — обонятельное (оттенки запахов) начала в обряде».

попадавший под власть духа, обращался к участникам обряда с определенными словами-слогами — рекомендациями или пророчествами — на условном языке духа. Можно сказать, что при взаимодействии индейцев с духами и тотемами звуковой аспект играл первостепенную роль⁶⁰.

Четвертая триада связана с жанровой системой индейского музыкально-песенного фольклора — социокультурная («трудовые (обрядовые календарные и охотничьи) — воинские — семейно-бытовые музыкально-песенные жанры»⁶¹). Классификация песенно-танцевальных жанров современного индейского фольклора включает такие жанровые разновидности как обрядовые календарные (песни посева и сбора маиса, песни вызова дождя и др.), охотничьи (исполнявшиеся в масках-изображениях духов в облике различных животных песни в честь духов-покровителей охоты или тотемов) и воинские (также предсмертные) песни, а также песни жизненного цикла (песни в честь рождения ребенка и инициации; колыбельные, лирические, семейно-бытовые и похоронные песни), лирико-эпические и лечебно-знахарские (в том числе шаманские) песни⁶². Важную роль в жизни индейцев среди перечисленных жанров играли культово-обрядовые жанры. Поскольку они были издавна связаны с трудовым процессом, основу которого составляли поначалу охота и собирательство, а позднее также земледелие, мы отне-

⁶⁰ В речитируемых и пропеваемых заклинаниях, обращенных к тому или иному духу (тотему), люди пытались интуитивно проникнуть в бытие существа из потустороннего мира. Посредством так называемой ликантропии — своеобразного вхождения в состояние объекта — тотема в виде птицы или зверя (например, обряжаясь перед охотой на бизона в шкуру этого животного и имитируя его движения, голос и крики), индеец мог воздействовать на него

Процедура перевоплощения человека в зверя имела жизненно важное практическое значение — она помогала изучению повадок будущей добычи с целью максимально удачной охоты. От умения завлечь и убить животное зависела жизнь и одного человека, и всего племени. В силу того, что охота составляла основу жизни первобытного человека, нетрудно представить, какое место в этой жизни занимала практика подражаний животным в целом и звукоподражаний их крикам и голосам, в частности. При обращении к тотемам, предкам, духам индейцы использовали два основных типа звука и звучания, связанные со звукоподражанием. Первый — реальное звукоподражание звучаниям голосов животных и птиц (тотемам и посредникам людей с миром духов), предоставляющее широкие возможности для звукового разнообразия обряда. Второй — вообразимое звукоподражание голосам духов — представителей потустороннего мира, различные виды которого отличаются крайней необычностью тембра, перепадом высот и звуковысотных колебаний, спецификой обертоновой шкалы и т.п.

⁶¹ В рамках данной триады может быть помещена также еще одна — антропокультурная или половозрастная: «мужские (трудовые — охотничьи, сельскохозяйственные, воинские) — женские (колыбельные, плачи) — детские (игровые) музыкально-песенные жанры».

⁶² Широкое распространение получила такая жанровая разновидность как личная песня-оберег, называемая исследователями также «вещая песня-талисман» [1, 300].

сли календарные и охотничьи песни к типу трудовых. Еще один жанр обрядовых песен — воинские, которые выделяются в связи с особым значением войны у индейских племен.

Обратим внимание на особенности музыкально-выразительных средств (метроритма, тембра, фактуры и мелодики) данных жанровых разновидностей песенного фольклора. Их проявление можно проследить на примере песенных традиций ацтеко-таоанской, навахо и пенути этнических семей индейцев Северной и Центральной Америки⁶³.

Основу индейских песен земледельческого календарного цикла составляют песенные жанры, сложившиеся в обрядах культа маиса (кукурузы)⁶⁴. К периодам посева и созревания злака приурочены специальные песни в честь божеств и духов маиса. Одна из них — тип песен цветения и перемалывания маиса («Окайя»)⁶⁵.

В музыкальном построении данной песни выделяются три основных раздела — строфы, каждая из которых соответствует поэтической строфе и делится на более мелкие подразделы (в поэтическом тексте — словосочетания и слова):

1 раздел 1 строфа	Текст	A A B
	Музыка	a a1 в
	Количество метрических единиц	5 5 2
2 раздел	Текст	C D E F

⁶³ Образцы рассматриваемых ниже песен взяты из труда Н. Кертин «Индийская книга. Песни и легенды американских индейцев» [4].

⁶⁴ Кукуруза была основной зерновой культурой в древних и средневековых цивилизациях Центральной Америки.

⁶⁵ Они исполнялись женщинами (вдвоем или втроем) во время традиционного трудового процесса перемалывания зерна с помощью двух больших камней. Пение, как правило, сопровождалось равномерным ритмическим стуком камней и покачиванием поющих из стороны в сторону в такт пению и стуку, и представляло собой постепенно восходящую линию голоса, напоминающую в верхнем регистре звучание флейты. Иногда на таких трудовых собраниях пела или играла на флейтах и барабанах молодежь, но песни в честь духов маиса исполняли уважаемые и почитаемые всеми в деревне женщины преклонного возраста (см. пример 1) В поэтическом тексте песен перемалывания маиса говорится о цветении как признаке будущего созревания урожая, поэтому в названии жанрового типа мы объединили эти два отстоящих друг от друга этапа в земледельческом календаре.

Окайя (1) Елухома йа-йа-йалланне, Елухома йа-йа-йалланне. Йалланне!

(2) Авехлвива кваии Омуну кваига Лонанесхто вияне. Хейя хайя хейя!

(3) Ливамани ийютеапа авийане Хавилана линтла.

(1) Прекрасная моя гора! Прекрасная моя гора! Гора!

(2) Кучевые облака восходят. Сидящие вверху на небе Дождевые облака, приходите!

Хейя, хайя, хейя!

(3) Вон там цветение идет, Молодая кукуруза вырастет здесь.

2 строфа		
	Музыка	c c l d e
	Количество метрических единиц	3 3 4 5
3 раздел 3 строфа	Текст	G H I
	Музыка	f g h
	Количество метрических единиц	5 3 6

Очевидно, что в первом разделе повторность музыкального материала обусловлена текстовым повтором, во втором музыкальный ряд повторяется с варьированием при неповторности текста, а в третьем разделе наблюдается как текстовая, так и музыкальная неповторность. В целом можно увидеть движение линии развития музыкально-поэтического материала от повторности к неповторности и динамического стремления от крупных разделов к более мелким, что может соответствовать идее жанра и функции песни, сопровождающей трудовой процесс перемалывания, дробления, измельчения зерна. В то же время можно сделать и ряд общих выводов, проведя определенные аналогии с традиционными религиозными песенными формами, характерными для фольклора других регионов Америки и Азии⁶⁶. На первый план в подобных песнях выходит поэтический текст, обуславливающий применение строфической музыкальной формы.

Заслуживает внимания ладовая организация, характерная для данного песенного жанра. Звукоряд «Окайя» представляет собой пентахорд C D F G B, включающий также в качестве единичных вспомогательных звуки H (т. 25) и E (т. 38). Главным устойчивым тоном является C, которым завершается каждый из трех музыкальных разделов-строф (тт. 12, 27, 41), а также каждая из четырех строк текста (музыкальная фраза) второго раздела-строфы (тт. 15, 18, 22, 27). Роль промежуточных устоев выполняют звуки F (окончание первой и второй фраз первого раздела-строфы — тт. 5, 10) и G («расцвечивание» мелодии в третьем разделе-строфе — тт. 28—31). Кроме этого, в первом разделе-строфе выделяется подчиненный тон (в первом разделе звук B — тт. 1, 6; во втором и третьем разделах — звук D — соответственно тт. 13, 19, 21, 23 и тт.

⁶⁶ Так, например, анализируемая здесь строфическая песенная форма соответствует распространенной в жанре традиционной южноиндийской (карнатской) вокальной музыки — крити, в котором 3-й раздел (чаранам) является наиболее самостоятельным по поэтико-музыкальному материалу, а 1-й и 2-й разделы содержат неповторяющийся словесный текст, накладывающийся на варьруемый музыкальный материал. Сходство между музыкальными линиями в приводимой нами песне жанра центральноамериканского индейского фольклора окайя и упомянутого южноиндийского крити возникает благодаря вариантно-попевочному принципу развития вокального материала.

31—34, 38, 39). Обращает на себя внимание секундовое расположение подчиненного тона по отношению к главному устою, что может свидетельствовать о функции своего рода нижнего и верхнего вводных тонов. В целом в ладовой структуре «Окайя» прослеживаются следующие отношения соподчинения тонов лада, в структуре которых при преобладании пентатонного ладового образования действуют также плагальный и автентический типы отношений тонов⁶⁷:

Разделы песни	Звукоряд	Основной устой	Промежуточный устой	Подчиненный тон
1	C-D-F-G-B	C	F	B
2	C-D-F-G-H	C	F	D
3	C-D-F-G	C	G	D

Представляет интерес звуковая и поэтико-смысловая символика тонов лада C и F. Звук C занимает самое высокое и самое низкое положение во всем мелодическом контуре песни, он словно бы очерчивает гору, о которой говорится в песне: C2 (тт. 2—4, 7—9) и C1 (тт. 13—20, 22—24, 26—27, 32, 35, 40, 41). На звук C2 приходится начало слова «гора» (т. 3, 8), а на звук C1 — слова «кучевые облака» (т. 13). «Облака» здесь располагаются «ниже» «гор» (согласно звуковому контуру), так как они являются подножием для духов предков, посылающих людям дождь (тт. 16—18). Звук C1 бифункционален: с одной стороны, это устойчивый тон, с другой — повышено импульсивный, повторяется в песне 14 раз; он используется при звуковом изображении духов предков в масках-облаках. Звук F (тт. 2—5, 7—10) связан с изображением горы наряду со звуком C, но, в отличие от C, он изображает подножие горы — т.е. землю⁶⁸. Как указывалось выше, во втором разделе-строфе песни (т. 23) имеет место отклонение от пентахорда (звук H вместо звука B), что, на наш взгляд, связано с крайней эмоциональной экспрессией заключительной строки — в тексте это отмечено появлением возгласа-восклицания «Хейя хайя хейя!» (возможно, это обращение к духам). В третьей строфе нарушение в звуковом строе пентахорда происходит на слове «здесь», указывающем на перемену места в пространстве (появление звука E)⁶⁹.

⁶⁷ И здесь просматривается триада: T - S - D — отношения.

⁶⁸ Вспомним в связи с этим о культе неба у древних китайцев и их представлениях о небе и земле как о воплощении мужского и женского начала. В музыке отношения между этими категориями выражалось именно квинтовым соотношением тонов. Нижний звук при этом олицетворял собою землю, а верхний — небо.

⁶⁹ Эти временные нарушения ладовой структуры являются исключительными и могут указывать на наиболее экспрессивные — кульминационные точки в песне-заклинании.

Воинские песни представлены старинной песней войны «Найе-е син», записанной у навахо. Навахо считают, что ее пел бог войны Найе-нецрани, подаривший эту песню людям вместе с воинским пером. Ни женщины, ни дети не должны были смотреть на воинов, которые в противном случае могли стать такими же слабыми как они⁷⁰.

Песня состоит из 11 куплетов, каждый из которых включает запев и припев. Припев повторяется неизменно как в тексте (в схеме обознача-

⁷⁰ *Найе-е син* Хи не йа! (1) Пе-еш ашике ни шли, йи-на! Пе-еш ашике ни шли йа е-сна ха-а нейе

(2) Найенецрани ши ни шли ни — кола Пе-еш ашике ни шли йа е-сна ха-а нейе

(3) Пе-еш тилиич-ийе ши ке — кола Пе-еш ашике ни шли йа е-сна ха-а нейе

(4) Пе-еш тилиич-ийе сискле — кола Пе-еш ашике ни шли йа е-сна ха-а нейе

(5) Пе-еш тилиич-ийе ши е — кола Пе-еш ашике ни шли йа е-сна ха-а нейе

(6) Пе-еш тилиич-ийе ши тша — кола Пе-еш ашике ни шли йа е-сна ха-а нейе

(7) Нолиенни тшина ши-йе Ши йики холон-е — кола Пе-еш ашике ни шли йа е-сна ха-а нейе

(8) Ка итсиниклиж-йе Дин-икво-о ситзан нахатилч — кола Пе-еш ашике ни шли йа е-сна ха-а нейе

(9) Тсини нахатич ки ла Ницока хастойо — ла Вхе-е-йони-син-ийе Йойа айинич — кола

Пе-еш ашике ни шли йа е-сна ха-а нейе

(10) Ка са-а наран Ка бинихотсити ши ни шли — кола Пе-еш ашике ни шли йа е-сна ха-а нейе

(11) Пе-еш ашике ни шли — кола Пе-еш ашике ни шли йа е-сна ха-а нейе

Песня войны Хи не йа!

(1) Юноша из кремня, он — это я, йи-на! Юноша из кремня, он — это я, йа е-сна ха-а нейе. (2) Найенецрани, он — это я, кола.

Юноша из кремня, он — это я, йа е-сна ха-а нейе.

(3) Кремень черный — мои моккасины, кола. Юноша из кремня, он — это я, йа е-сна ха-а нейе.

(4) Кремень черный — леггинсы, кола. Юноша из кремня, он — это я, йа е-сна ха-а нейе.

(5) Кремень черный — моя туника, кола. Юноша из кремня, он — это я, йа е-сна ха-а нейе.

(6) Черный кремень — моя шапочка, кола. Юноша из кремня, он — это я, йа е-сна ха-а нейе.

(7) Самый лучший чистый кремень Оживляет меня, кола. Юноша из кремня, он — это я, йа е-сна ха-а нейе.

(8) Сейчас четыре разряда молнии Вышли из меня и вернулись, кола Юноша из кремня, он — это я, йа е-сна ха-а нейе.

(9) Там, откуда выходят молнии и возвращаются ко мне на землю, Древний народ злой — Враг — песни поет против меня Под землей, кола Юноша из кремня, он — это я, йа е-сна ха-а нейе.

(10) Теперь вечно живущий, Теперь храбрый, он, кого все боятся, кола. Юноша из кремня, он — это я, йа е-сна ха-а нейе.

(11) Юноша из кремня, он — это я, кола. Юноша из кремня, он — это я, йа е-сна ха-а нейе.

ется А с), так и в музыке (обозначается В с). В конце каждого запева и каждого припева поются воинские кличи звукоподражательного происхождения: «Хи не йа» (в схеме обозначается буквой «а» — тт. 1—3), «Йи-на» («b» — тт. 9—10), «Йа еена хаа нейе» («с» — тт. 15—18 и т.д.), «Кола» («d», «d1» — тт. 24—25 и т.д.). Повторяющийся припев (в схеме текст — А с, музыка — В с) представляет своеобразный рефрен, а повторяющиеся части являются эпизодами (текст — В d, музыка — С d, и т.д.). Нетрудно заметить, что каждый эпизод завершается кличем «Кола», в свою очередь также служащим рефреном. Таким образом, возникает рондообразная форма на макро- и микроуровнях («большой круг» и «малый круг»), что обусловлено также и пластической — танцевальной природой исполнения подобных песен. Кроме того, в этом проявляется и ритуально-экстатическое начало, связанное с культом божеств и духов войны:

1 раздел	Текст	a A b A c
1 строфа	Музыка	a A b B c
	Количество метрических единиц	4 4 2 4 4
2 раздел	Текст	B d A c
2 строфа	Музыка	C d B c
	Количество метрических единиц	5 2 4 4
3 раздел	Текст	C d A c
3 строфа	Музыка	B1 d1 B c
	Количество метрических единиц	4 2 4 4
4 раздел	Текст	D d A c
4 строфа	Музыка	B1 d1 B c
	Количество метрических единиц	4 2 4 4
5 раздел	Текст	E d A c
5 строфа	Музыка	B1 d1 B c
	Количество метрических единиц	4 2 4 4
6 раздел	Текст	F d A c
6 строфа	Музыка	B1 d1 B c
	Количество метрических единиц	4 2 4 4
7 раздел	Текст	G H d A c
7 строфа	Музыка	C B1 d1 B c
	Количество метрических единиц	4 3 2 4 4
8 раздел	Текст	I J d A c
8 строфа	Музыка	C1 B2 d1 B c

	Количество метрических единиц	4 5 2 4 4
9 раздел 9 строфа	Текст	K L M N d A c
	Музыка	C1 C1 C2 B3 d1 B c
	Количество метрических единиц	4 4 4 3 2 4 4
10 раздел 10 строфа	Текст	O P d A c
	Музыка	C3 B2 d1 B c
	Количество метрических единиц	3 5 2 4 4
11 раздел 11 строфа	Текст	R d A c
	Музыка	A d1 B c
	Количество метрических единиц	4 2 4 4

В основе звукоряда песни лежит трихорд (разделы 2—10), в крайних разделах (1, 11) расширяющийся до пентакорда. Однако на звуках трихорда построена только одна попевка — воинский клич «кола» (H A D), остальной музыкальный материал центральных разделов базируется на дихордовой попевке (D H):

Разделы песни	Звукоряд	Основной устой	Промежуточный устой	Подчиненный тон
1	A-H-D-E-Fis	D	H	-
2	A-H-D	D	H	A
3	A-H-D	D	H	A
4	A-H-D	D	H	A
5	A-H-D	D	H	A
6	A-H-D	D	H	A
7	A-H-D	D	H	A
8	A-H-D	D	H	A
9	A-H-D	DH	-	A
10	A-H-D	DH	-	A
11	A-H-D-E-Fis	D	H	-

Еще один характерный жанр — колыбельные песни, у индейцев, как и во многих других культурных традициях, представляет песни жизненного цикла и сохраняет черты наиболее ранних образцов песенного творчества. Приведенная в данном разделе колыбельная песня («Пувуч тави») была записана в племени хопи. У хопи есть поговорка: «Жуки слепые, жуки спят». В тексте песни, исполняемой матерью ребенку, которого она привязывает к своей спине, дается сравнение ребенка с жуком, сидящего на спине другого жука и закрывающего глаза от солнца (обычно так жуки переходят длинные расстояния в жару)⁷¹. Песня также

⁷¹ Пувуч тави. Пува, пува, пува. Пува, пува, пува Хохойаву — у Схупно паве-е Наквиокианго. Пува, пува, пува. Пува, пува, пува.

состоит из трех разделов, крайние (в тексте — повторение слова «пува» — «спи») обрамляют центральный (картина спящих жуков). Третий раздел повторяет первый с небольшими изменениями (т. 29). Звукоряд песни представляет собой гексахорд, проходящий полностью в третьем разделе:

Разделы песни	Звукоряд	Основной устой	Промежуточный устой	Подчиненный тон
1	D-Fis-G-A-B	G	D	B Fis
2	D-Fis-G-B-C	B	G	Fis
3	D-Fis-G-A-B-C	G	D B	C Fis

Тоны лада располагаются вокруг «осевого» звука G, вторым по значению служит звук B. Во втором разделе основная попевка дважды варьируется — этот и другие многократные монотонные повторы на разных уровнях служат цели успокоения засыпающего ребенка. Третий раздел начинается с повторения начальной попевки на другой высоте (тт. 29—32), что придает мелодии элемент повышенной экспрессивности, нетерпения.

1 раздел 1 строфа	Текст	A A
	Музыка	b a
	Количество метрических единиц	7 7
2 раздел 2 строфа	Текст	B C D
	Музыка	b b1 b2
	Количество метрических единиц	4 5 5
3 раздел 3 строфа	Текст	A A
	Музыка	a1 a
	Количество метрических единиц	7 7

Более подробный анализ жанров и музыкально-выразительных средств музыкального фольклора североамериканских индейцев связан с проблемой их соотношения с традицией профессиональной музыки. Это — дело будущих исследований.

Помимо выделенных при обращении к музыкальной культуре современных североамериканских индейцев триад заслуживают внимания еще две: музыкально-профессиональная («академическая традиция»⁷² —

Спи, спи, спи. Спи, спи, спи. Как и жуки На тропе. Они спят друг у друга на спинах. Спи, спи, спи. Спи, спи, спи.

⁷² В первую очередь, это творчество Л. Балларда: балеты «Кошаре» (на сюжет мифа индейцев хопи о сотворении мира), «Отчего у утки короткий хвост» (по индейской сказке), духовой квинтет «Ритмо Индия» и другие произведения.

традиционная необрядовая музыка и песни⁷³ — популярная музыка⁷⁴) и конфессиональная («тайные знахарские общества — христианская церковь (методистская церковь) — Американская туземная церковь») триады. Обращение к проблемам их функционирования также намечает перспективы дальнейшей работы в этом направлении.

Литература

1. Ващенко А.В. Индейские искусства и литература // Коренное население Северной Америки в современном мире. М.: Наука, 1990.
2. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки Ч.1. М.: Музыка, 1965.
3. Collaer P. Amerika. Musikgeschichte in Bildern. B.1 L.2. Leipzig: DVFM.
4. Curtis N. Indian book. Songs and legends of the American Indians. N.Y., 1950.
5. Stingl M. Indiani včera, dnes a zajtra. Bratislava: Obzor, 1982.

И.А. Рюмина

ФОРМУЛА ЖИЗНИ: ИЗ РАСШИФРОВКИ ДРЕВНИХ СИМВОЛОВ

Тройка мчится, тройка скачет,
Вьется пыль из-под копыт...

Едет, едет, едет к ней,
Едет к лобушке своей.

В этой лирической песне, рассказывающей о стремлении героя поскорее встретиться со своей любимой, можно увидеть не только повествовательность. Привычный бытовой образ упряжи с тремя лошадьми — «тройки» — обретает иной масштаб, если обратить внимание на данное текстом определение движения: тройка МЧИТСЯ, тройка СКАЧЕТ. Она несется так, что пыль вьется из-под копыт. Утроенность силы становится образом стремительности и уверенности в достижении цели. Усилению этого образа служит трижды повторенное восклицание «Едет, едет,

⁷³ Авторские песни лирического содержания, исполняемые индейцами-батраками во время работы на фермах.

⁷⁴ Массовое музыкальное творчество — музыка на ярмарках пау-вау и коллективное пение фортинайн — эстрадная музыка (творчество Б. Сент-Мери: альбом «Одиссея индейского ребенка»; песни протеста П. Ла Фаржа: альбомы песен «Пока будет расти трава», «Эй, мистер президент», «На тропе войны» и др., популярные индейские хоровые коллективы).

едет», которое так же, как и троекратное «ура», воспринимается формулой безоговорочного утверждения. Кроме того, трехкратность этого слова способствует стереоскопической визуализации повествования, поскольку самим его повтором обозначается протяженность действия во времени и в пространстве, тогда как ритмика повтора воспроизводит равномерный цокот копыт слаженно скачущей тройки коней. Даже в пределах нескольких приведенных здесь песенных строк традиционная тройка, благодаря вдумчивому рассмотрению, преобразилась в нашем восприятии в емкий символ.

Но есть у этой «тройки» еще более глубокая символичность. Она берет начало в древних пластах архетипических образов.

Как в капле воды отражается море, так подтверждение распространенности и устойчивости символа троичности легко обнаружить во множестве письменных и устных текстов, в музыке, танцах и в изобразительном искусстве. Но, безусловно, чаще всего этот символ встречается в народных сказках, песнях, былинах — три богатыря, три брата, три дерева, три девицы, три медведя, три условия, три желания, три загадки, три дороги — примерам нет числа — в народной музыке и танцах, в народном декоративно-прикладном искусстве, а также в произведениях профессионалов, опирающихся в своем творчестве на народное искусство.

Для понимания этого феномена надо отказаться от банального восприятия народного искусства как средства развлечения или украшения быта и признать за ним высокий статус ХРАНИЛИЩА архетипических образов, составляющих фундамент человеческого сознания. С таких позиций становится очевидным, что символ троичности в мышлении современного человека является проявлением некоего генокода единой системы генетической памяти. Разгадке этого генокода послужат символические обозначения, которые также хранятся в народном искусстве. Наиболее наглядно они представлены в расписных и резных УЗОРАХ на прялках, шкафчиках, ложках и тарелях, на вышитых рубахах и полотенцах... (рис. 1, 2, 3, 4).

Ридна мати моя,
Ты ночей не доспала...

И в дорогу далеку,
Ты мене на зори провожала,
И рушник вышиванный,
На СЧАСТЬЕ на ДОЛЮ дала.

В этих словах очень популярной в шестидесятых годах прошлого теперь уже века, то есть в 1960-х годах, песни, которую можно считать современной, можно найти присутствие символических знаков. Пока (в указанных строках) они относятся не к узорам, а к символике ритуала. Соблюдая древний ритуал, называемый в народе обычаем, мать, провожая сына в дальнюю дорогу, дарит ему... полотенце (по-украински — рушник). Полотенце предлагается в дорогу не как средство гигиены, а как ритуальный предмет, имеющий сакральный смысл. Это полотенце — символ ПОЖЕЛАНИЯ, НАПУТСТВИЯ, точнее, их носитель. «Слова» пожелания-напутствия содержатся в «тексте», начертанном на белом поле холста. Подобно тому как египтяне писали иероглифическим письмом на длинных папирусных свитках священные тексты, славяне записывали (как в данном случае) на длинных белых полотнах льняной ткани свои символические знаки, закодированные в простых узорах, «украшающих» полотенце (рис. 1). Кавычки к слову «украшающих» означают, что декоративная функция этих узоров — вторична, а главное — закодированный в них текст. Что же изображено в этом узоре? Сюжет прост: это высокий ветвистый цветок в вазоне. Однако эта простота обманчива. Цветок этот имеет три яруса ветвей. Такое же членение имеет и символическое Древо Жизни. Но Древо Жизни изображается всегда с корнями, поскольку таким образом маркируется нижний ярус, обозначающий «нижний мир», то есть «чрево земли». В данном случае предполагается, что земля находится в вазоне, в ней разрастаются корни изображенного цветка, она и есть тот символический «нижний мир» — зона тьмы, смерти и место обитания червей, драконов и прочей «нечисти». В подтверждение тому цветы нижнего яруса изображены увядающими, умирающими, склонившимися к долу — к земле, уходящими в землю. А цветы следующего, среднего, яруса, напротив, — в самом расцвете сил. В отличие от предыдущего яруса, это — зона ЖИЗНИ, жизни на Земле. Это зона распускающихся почек и цветочных бутонов, зрелого цветения и плодоношения. Как правило, в верхней части этой зоны изображаются птицы. Казалось бы, что тут особенного — птицы всегда сидят на деревьях. Но ведь перед нами не простой узор, а символический. И птицы здесь тоже символы — это символы СВЕТА. Поскольку Солнце приходит с весной, а весной прилетают птицы — то птицы стали олицетворением Солнца, его символом. Поэтому в подобных узорах птицы изображаются чаще всего и на дереве, и выше него, то есть, в небе. НЕБО представлено в нашем узоре верхним ярусом. Ведь молодые побеги всегда появляются на вершине дерева, на кончиках его ветвей. Так, особенно заметны новые светло-

зеленые побеги на ветках елей. Ель, надо отметить, также является символом Древа Жизни, поскольку, как и символическое Древо Жизни — символ бессмертия, ель числится «вечнозеленым» растением, а стало быть, и вечно живым. Весной на каждом кончике еловых веток появляются ТРИ светло-зеленых побега. Эта природная символичность укрепляет нас в осознании значимости числа, в изначальном триединстве, рождающем новую жизнь. Но вернемся к трем ярусам изображенного на полотенце растения: по всем признакам — это изображение ДРЕВА ЖИЗНИ. Но само Древо Жизни, в свою очередь, символизирует или изображает КАРТИНУ МИРА — МИРОЗДАНИЕ. По архетипическим канонам Мироздание имеет ТРИ уровня: Небо, Землю и Преисподнюю (подземелье). Нижний край рассматриваемого нами полотенца отделен чертой. Надо полагать, что этой зоной представлено крупным планом подземелье. Напомним, что в вышивке подземелье представлено «землей в вазоне». Тогда означают ли что-либо изображенные в этой зоне цветы? Безусловно, если вспомнить, что все изображения на этом полотенце символичны. Здесь, как и в большинстве случаев, цветы символизируют Солнце: ведь они расцветают летом, при активном солнце (от солнца, как считали наши предки) и уходят зимой в землю, под землю. Но оставим пока нераскрытой загадку о цветах в подземелье. Обратимся к следующим словам приведенной выше песни:

И рушник вышиванный
На СЧАСТЬЕ, на ДОЛЮ дала.

То есть дала в качестве пожелания. Разгадав тайный смысл изображения, самого «пожелания» мы пока не «прочитали». Попробуем его сформулировать. Древо Жизни бесконечно высокое: оно шумит кроной в Космосе, а корнями уходит в глубокое подземелье, соединяя Небо и Землю, Космос и Преисподнюю. Значит, в «изобразительном тексте» содержится пожелание долгой жизни в здравии, в преодолении болезней и несчастий (в возрождении из болезней). Древо Жизни проходит все стадии жизни: цветение, плодоношение и проч. Так и мать желает сыну радостей в молодости, благополучия в супружестве, большой семье, хороших результатов от всех трудов (например, хорошего урожая) и всякого-всякого благополучия. Как говорится в новогодних колядках:

Уродися жито, пшеница,
Овес, чечевица,
И лен-долгунец...

Чтобы свинки поросились,

Чтоб коровушки телились,
А молодые молoduшки рожали!..

Чтобы счастье круглый год,
Чтоб гостей невпоровот!

Символические пожелания высказываются и через символику ЦВЕТА. Красный цвет нити, которой вышит весь узор, символизирует радость, здоровье, любовь, счастье, благополучие. В ранний рассветный час, провожая сына в дальнюю дорогу, матери пришлось бы произнести длинную речь с перечислениями всех своих добрых пожеланий. Но традиция дарить в таких случаях полотенце с вышитым или тканым узором заменила все слова: все «сказано» посредством символических знаков, закодированных в красивых узорах. Но и образ МАТЕРИ, дающей, дарующей добрые пожелания, а с ними и материнскую защиту, также символичен. Убедимся в этом, анализируя традиционный женский русский народный костюм. Характерный головной убор — кокошник — имеет абрис полусферы (рис. 5). В изобразительной системе символов — это Небесный свод. Кокошник украшен множеством сверкающих драгоценных камней (или жемчужин и других заменителей) — это сверкающие на Небосводе Звезды. В центре кокошника, как правило, выделяются ТРИ больших сверкающих камня или ТРИ (чаще разновеликих) цветка — это Солнце в трех его ипостасях. Свадебная обрядовая песня убеждает нас в этом:

Изукрасьте мне буйну головушку,
Как на небе звезды частые,
На лбу-то светел месяц,
На головушке-то красно солнышко,
По вискам-то все часты звездочки...

Далее, по архетипическому канону, должна быть Земля. Она расположена ниже Неба и обозначена вышитыми символическими узорами в верхней части сорочки: на груди и рукавах — ромбы и квадраты, каждый из которых разделен перпендикулярными линиями на четыре более мелких квадрата с точками посередине (рис. 2). Это — символическое изображение распаханного поля с брошенными в него семенами. Нередко такой узор — «знак засеянного поля» — изображался на переднике — одежде, покрывающей живот женщины. Современным языком символический узор, так точно указывающий месторасположение чего-либо (в данном случае плода, растущего из семени), назвали бы «маркирующим». Действительно, эти узоры-символы «маркируют» от-

дельные зоны. Зоны чего? Это станет ясно из дальнейшего исследования. Мы еще не все отметили в зоне Земли — ведь должны быть еще и птицы! Может быть, целесообразно поискать их в «Небе» — на кокошнике. Нередко так и бывает — птицы изображаются на кокошнике. Но дело в том, что название «кокошник» происходит от слова «кокошь» — петух, кур, птица. Стало быть, сам «кокошник» символизирует и Небо, и Солнце одновременно. Как же эти птицы «спустятся» на Землю? Оказывается, в сложной иерархии символов и это предусмотрено. Птицы изображены на колтах — височных серьгах, подвешенных к краю кокошника. Раскачиваясь на длинных подвесках над символическими узорами сорочки, они словно слетают с «неба» на «землю» (см. рис. 5).

По самому краю одежды по «подолу» изображались рыбы, являющиеся обитателями земных вод, змеи, драконы и прочие «гады», обитающие в темном царстве подземелья, то есть Преисподней (в более поздних вариантах изображались знаки Земли — дола).

Если суммировать результаты исследования символики женского костюма, то мы увидим, что так же, как и Древо Жизни, оно имеет ТРЕХчастное деление. И части (зоны) эти абсолютно соответствуют частям (зонам) Древа Жизни, что подчеркивает идентичность символов Древа Жизни и Женщины — «Матери-Прародительницы». В традиционных архетипических композициях они нередко заменяют друг друга.

Нередко на кокошнике изображаются Три Солнца или Три цветка, символизирующие Солнце. Они могут быть одинакового размера, но чаще их размеры соподчинены: в центре крупное изображение, а с двух сторон от него — изображения поменьше. Это Солнце восходящее, Солнце в зените и Солнце заходящее. При этом космогоническая схема предполагала, что при заходе Солнце уходит в Подземный мир. Там оно также проходит ТРИ стадии: умирающее Солнце — уходящее в закат, умершее Солнце — невидимое живущим на земле, и возрождающееся Солнце — восходящее. Круг замыкается: под Землей Солнце проходит аналогичный путь, что и над Землей. Теперь можно вернуться к изображению ТРЕХ цветков в нижней, отчерченной части полотенца, которую мы уже определили как подземный мир. ТРИ цветка — это обозначение пути Солнца под землей (см. рис. 1).

«Зри смотри очим, а внимай разумно» — написала вышитыми буквами костромская крестьянка, вышивая на своем полотенце изображение «цветка» в вазоне, которое она не случайно назвала «Тополь развесистый». То есть смотри глазами на то, что видишь, и понимай, что изображение здесь символично. Это письменное высказывание, дошедшее до нас из XIX в., мы возьмем девизом наших дальнейших рассматриваний.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что женский образ «Матери-прародительницы», так же как и образ «Древа жизни», является глобальным символом МИРОЗДАНИЯ.

Ту же космогоническую картину видим в кованой алтарной арке XII в., в которой четкой дугой очерчен небосвод (рис. 6). В рамках-кругах, обозначающих Солнце, изображены птицы. Птицы, как мы знаем, символизируют Солнце. Согласно движению Солнца по небосводу в арке ТРИ птицы: одна, изображенная у основания арки, символизирует утреннее Солнце — восходящее, другая — в центре арки — Солнце в зените, полдневное, и третья — у другого основания арки — Солнце вечернее, заходящее. Для большей убедительности в каждом обозначенном символом месте помещается горящая свеча — своего рода «реальное», а не условное «солнце».

Мотив ТРЕХ Солнц становится ведущим в изобразительной символике старинных надгробных крестов, сохранившихся в небольшом количестве на территории Кубани (рис. 7). Вершину и оба конца поперечной перекладины такого креста венчают ТРИ круга, которые мы трактуем как три Солнца. В данном случае символический смысл их отражает иные рамки времени, нежели отмечавшиеся выше. Здесь представлен календарный цикл: три месяца весны, три месяца лета, три месяца осени. Согласно логическому рассуждению, должно быть еще и три месяца зимы, которых в этих надгробных крестах нет. Формально их нет потому, что нижний конец креста врыт в землю. Но и с позиции символики их отсутствие вполне естественно, ведь зима символизирует смерть. Умирая, Солнце заходит — уходит под землю, в темное царство смерти. Стало быть, недостающие три Солнца находятся под землей. В целом, все 12 Солнц составляют полный годовой цикл, который, в свою очередь, символизирует полный жизненный цикл: от рождения до умирания, в котором наступает возрождение. Поэтому в надгробном кресте всегда присутствуют только девять Солнц, соответствующих весне, лету и осени. А три «зимних» Солнца, соответствующих смерти, здесь должны находиться под землей. Но с приходом весны жизнь возродится, потому что по закону природы Весна, приносящая возрождение, обязательно придет.

Ночь в рядно снеговое хочет землю зашить,
Чтобы мертвым родиться весною сначала.

(Елена Рюмина)

Солнце рождает жизнь. Поэтому в каждом круге-Солнце изображено ТРИ листочка — символ новой жизни, рождающейся из семени (см. рис. 7).

Символическое изображение семени — один из самых распространенных мотивов в декоративном оформлении архитектурных сооружений и предметов интерьера. Чаще всего оно изображается проросшим — как на данном кресте, содержащем росток внутри себя или в комплексе с символами времени. Действительно, ВРЕМЯ регулирует чередование Жизни и Смерти. Жизнь возникает между прошлым и будущим, поэтому и ФОРМУЛА ЖИЗНИ — ТРЕХлепестковый росток часто изображается обращенным вниз, что символизирует умирание, и одновременно обращенным вверх, что символизирует возрождение, рождение новой жизни. Таким образом, можно сказать, что и надгробный крест является не символом смерти, а символом жизни, представляя своей архитектоникой само Древо Жизни. А Древо Жизни — это модель мироздания: МИРОЗДАНИЯ, то есть конструкции дома всего МИРА. Что же представляет собой реальное здание — человеческое жилище? Возвращаясь к тезису о том, что в капле отражается море, можно с уверенностью заявить, что традиционное жилище тоже представляет собой Модель Мира, то есть микрокосм жилища отражает структуру макрокосма. Так, русскую избу венчает «кокошь», или «конек» — символ Солнца (рис. 8). Часто «конек» венчает левый фронтон, птица — правый. Стало быть, это — Верхний мир — символ Неба. Жилая часть дома — Средний мир — символ Земли. Подпол — Нижний мир — символ Преисподней. Знакомая нам КАРТИНА МИРА.

А петров-то двор — железный тын.
Посреди двора ТРИ терема стоят:
Первый терем — красно солнышко,
Второй терем — светел месяц,
Третий терем — часты звездочки.

Свисающее вертикально вниз фронтально от причелин «полотенце» — выполненное в технике пропильной резьбы деревянное кружево (см. рис. 8), также относится к зоне Неба и Космоса. В его узоре содержатся ключевые планетарно-солярные знаки. В оконных наличниках дома находим символическое изображение Солнца в трех его ипостасях. В верхней части наличника — в «небе» — дневное Солнце, изображенное в большем масштабе, чем два других: восходящее и нисходящее. В нижней части наличника изображено ночное Солнце, проходящее свой путь под землей. Символика МИРОЗДАНИЯ отражается абсолютно во

всех деталях экстерьерного декора дома. Встречаются и более сложные наличники-теремки, полностью воспроизводящие внутри своей конструкции КАРТИНУ МИРА. Например, их верхний ярус выполняется с ТРЕМЯ Солнцами, а ниже помещаются ТРИ птицы в густой листве, за счет которой птицы представляют одновременно и Небо, и Землю. В нижней части наличника-теремка изображается представительница подземного мира (подземных вод) — Берегиня. Витые колонны, соединяющие Небо и Землю, тракуются как изображение дождевых струй, льющихся с Неба на Землю.

Интерьер дома также наполнен космической символикой. Прялка, на которой прялась нить для полотенца и одежды, «украшена» расписными или резными узорами, воспроизводящими КАРТИНУ МИРА (рис. 3). Детские люльки непременно также несут солярную символику. Часто на люльке изображается подземное движение Солнца, чтобы оно и ночью оберегало младенца.

Одежда всех членов семьи всегда была отмечена жизнеутверждающей символикой. Но, пожалуй, наиболее ответственно в народе относились к «декорированию» посуды. Ведь вместе с символическими узорами, «украшающими» ложки, миски, чаши и прочую столовую утварь (рис. 4), человек «черпал» Здоровье. И здесь также присутствуют триады. Так, в узоре хохломской чаши прочитываются три стадии жизненного цикла: трехпалый лист, смотрящий вверх — символ начала жизни, три цветка, обращенные вверх — расцвет жизни, клонящиеся вниз плоды вишни (также троящиеся) — это завершающая стадия. Лист, уходящий в землю, символизирует умирание, вслед за которым жизнь опять, расцветая, возрождается.

Наиболее выразительна в этом плане хохломская ложка. Выточенная из дерева (Древа), что само по себе символично, она украшена знаковым рисунком. Блистающий золотом ТРИлистник, названный нами ФОРМУЛОЙ ЖИЗНИ, словно Солнце, возрождающееся из Тьмы, «маркированной» черной краской, вступает в Жизнь, обозначенную красной краской. Здесь же свернувшиеся, отмирающие листья. И в целом, вся ложка от черенка до черпачка поразительно напоминает образ Древа Жизни. Кончик черенка отмечен черной краской — это зона корней, находящихся в земле — в подземелье. Далее сам черенок — ствол, как правило, золотистый, словно освещенный солнцем. И черпачок, имеющий обобщенную форму кроны дерева с золотой листвой, которая символизируется ТРИлистником, символом Здоровья, Благополучия, Радости и Счастья.

Теперь, завершая композицию нашего исследования, возвращаемся к приводившемуся выше примеру: «Тройка мчится, тройка скачет». Поэтапно рассматривая Картину Мира, мы обратили внимание на то, что в зоне Неба русской избы, в самом его центре помещается изображение птицы или конька — равнозначных символов солнца (см. рис. 8). Но Солнце, как мы знаем, в большинстве случаев изображается в трех ипостасях: восходящее, полдневное и заходящее. В народе восходящее Солнце называют «алой зарей», заходящее — «багровым закатом». Алый и багровый — лишь разные оттенки одного цвета — красного. Полдень называется «белым светом». В традиционных изображениях русской тройки на прялках, лубочных картинках и в лаковой миниатюре Федоскино, Палеха и Мстеры кони обычно имеют устойчивую традицию раскраски: в центре — белый конь, а справа и слева от него кони красные. Логика рассуждения подталкивает нас к догадке, что распространенное изображение тройки лошадей есть не что иное как символическое изображение трех ипостасей Солнца, совершающих свой бег по небосводу.

«Светлое и тресветлое Солнце — Всем тепло и красно еси» — обращалась Ярославна к Солнцу в «Слове о Полку Игореве».

Таким образом, троичность в мышлении, воспринимаемая нами как наитие, в действительности имеет глубокие архетипические корни, берущие начало в древнейших представлениях о Вселенной, где человек является неотъемлемой частью устройства Мироздания.

Литература

1. Богуславская И.Я. Русская народная вышивка. М., 1972.
2. Василенко В.М. Русское прикладное искусство. М., 1977.
3. Календарно-обрядовая поэзия сибиряков. Новосибирск, 1981.
4. Русский народный костюм. М., 1984.
5. Рыбаков Б.А. Русское прикладное искусство X—XII вв. М.—Л., 1981.
6. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. М., 1988.
7. Рюмина И.А. Искренность и фальшь стилизации // Декоративное искусство: Журнал. 1973, № 4.
8. Рюмина И.А. Космос в изобразительных текстах // Космос и искусство: Материалы 26-х академических чтений по космонавтике. М., 2002.
9. Рюмина И.А. Намогильный крест — символ возрождения // Искусство: Созидание и разрушение: Материалы всероссийской конференции арт-терапии. М., 2001.
10. Рюмина И.А. Народный карнавал из прошлого — в будущее // Декоративное искусство: Журнал. 1985, № 6.
11. Рюмина И.А. Об особенностях декоративно-прикладного искусства. М., 1985.
12. Семенова Т.С. Народное искусство и его проблемы. М., 1977.



Рис. 1



Рис. 5



Рис. 2

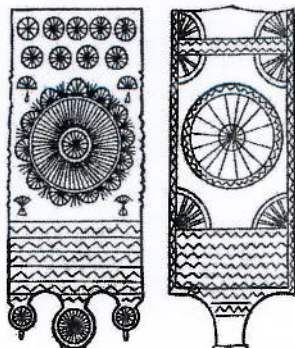


Рис. 3

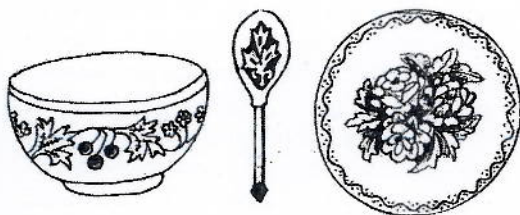


Рис. 4

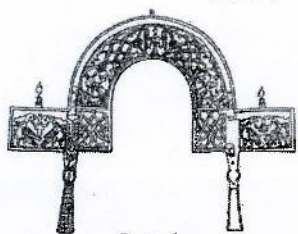


Рис. 6

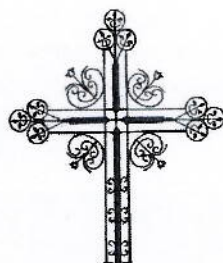


Рис. 7

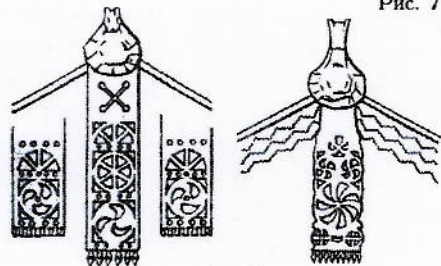


Рис. 8

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алпатова Ангелина Сергеевна, к. искусствоведения, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского.

Васильева Надежда Васильевна, к. искусствоведения, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова.

Герасимова Ирина Алексеевна, д. филос. н., Институт философии РАН.

Еремеев Владимир Евстегнеевич, к. филос. н., историк, Российский государственный гуманитарный университет.

Ёлкин Сергей Владимирович, к. физ.-мат. н., Московский государственный инженерно-физический институт.

Капустян Виктор Михайлович, акад. Академии естественных наук, к. тех. н., Научно-исследовательский институт информационных технологий правительства Москвы.

Лисовой Владимир Иванович, музыковед, Государственный специализированный институт искусств.

Назайкинский Евгений Владимирович, проф., д. искусствоведения, музыковед, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского.

Опарин Николай Борисович, к. юрид. н.

Рагс Юрий Николаевич, член-корр. Международной академии информатизации, акад. Академии гуманитарных наук, проф., д. искусствоведения, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского.

Рюмина Итта Андреевна, художник, искусствовед, арт- и психотерапевт, член Союза художников России, Международной федерации художников ЮНЕСКО, Международной ассоциации искусствоведов, Общероссийской профессиональной психотерапевтической лиги.

Скробкова-Филатова Марина Сергеевна, действ. член Международной академии информатизации, член Союза композиторов, проф., д. искусствоведения, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского.

Федоров Винцент Моисеевич, д. филос. н., Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Филатов-Бекман Сергей Анатольевич, математик, Государственный специализированный институт искусств.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Григорьев В.Ю.</i> Об истоках и сущности некоторых национальных структур художественного мышления Мусоргского	3
<i>Скробкова-Филатова М.С.</i> Принцип троичности как одна из основ музыкального мышления	18
<i>Рагс Ю.Н.</i> О творческой деятельности: познаваемое и непознаваемое в мышлении музыковеда	27
<i>Назайкинский Е.В.</i> «Тройка, семерка, туз»	31
<i>Васильева Н.В.</i> Игровое пространство и время в вокальной музыке	39
<i>Филатов-Бекман С.А.</i> Диалектическая триада А.Ф. Лосева и математико-музыкальное моделирование	46
<i>Герасимова И.А.</i> Роль триад в аргументации	54
<i>Ёлкин С.В.</i> Один, два, три... много	61
<i>Федоров В.М.</i> Разумный и рациональный ум	73
<i>Опарин Н.Б.</i> Принцип тройственности и проблема развития	83
<i>Капустян В.М.</i> <Формальное-сущностное-объемлющее> — триада, сочетающая формальный, исследовательский и диалектический стили мышления	90
<i>Еремеев В.Е.</i> Триграммы «Книги перемен» как символы взаимодействий	99
<i>Алпатова А.С.</i> Соотношение мифологического, религиозно-философского и музыкального пространства в культуре Южной и Юго-Восточной Азии: проявление принципа триады ...	110
<i>Лисовой В.И.</i> О жанрово-функциональной триаде в музыкальном фольклоре североамериканских индейцев XX века	123
<i>Рюмина И.А.</i> Формула жизни: из расшифровки древних символов	136
Сведения об авторах	147