

Генрих Орлов  
Древо музыки

H. A. Frager & Co  
«Советский композитор»  
Вашингтон — Санкт-Петербург  
1992

**ББК 85.31**

**Редактор Л. Ковнацкая**

© Г. А. Орлов, 1990

ISBN 0-929647-03-3

490500000049  
082(02)2 EA-13-65-91

<стр. v>

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Имя автора данной книги известно всем, кто интересуется музыкальной наукой. Однако в нашей стране до недавнего времени на его труды был наложен негласный запрет, который длился более десяти лет.

А трудов этих немало.

В 1961 году вышло из печати серьёзное исследование Г. Орлова «Симфонии Шостаковича», в котором были впервые в нашем музыковедении освещены перипетии трудной судьбы музыки композитора. Содержание этой книги, её меткие музыкальные анализы, проблематика не потеряли значения по сей день.

Таков первый взлёт в творческой биографии молодого учёного (он начал печататься с середины 50-х годов).

Спустя пять лет, в 1966 году, осуществился второй взлёт — публикация книги «Русский советский симфонизм», вместившей в себя огромный фактический материал. Методология изучения современной симфонической музыки послужила основанием для дальнейших работ по этой тематике.

Отныне ещё более укрепился научный авторитет доктора искусствоведения Г. Орлова. Он — неперенный участник всесоюзных совещаний, научных конференций, ежегодных публикаций ленинградского Института театра, музыки и кинематографии, в котором проработал без малого двадцать лет, печатается и в других изданиях, пишет о многом и разном. Например: о В. В. Щербачёве (1959), о «Военном реквиеме» Бриттена (1967), о бетховенской программности (1970), о позднем периоде творчества Н. А. Римского-Корсакова (1975) и т.д.

<стр. vi >

К рубежу 70-х годов Г. Орлов всё сильнее сосредоточивается на проблемах философско-эстетических. Как и ранее, его влечёт неизученное, а в известном он предлагает нетрадиционные решения. Его индивидуальности свойственны склонность к построению обобщающих концепций, смелый полёт научной фантазии, интенсивность мысли, иногда полемически заострённой, превосходный литературный слог, то логически строгий, то метафорически образный.

Все эти качества благоприятствовали успешной разработке той новой сферы в нашем музыкознании, в которой Г. Орлов по праву может считаться первооткрывателем. О круге проблем свидетельствуют названия его статей «Психологические механизмы музыкального восприятия» (1963), «Художественная культура и технический прогресс» (1969), «Семантика музыки» (1973), «Временные характеристики музыкального опыта» (1974), «Структурные функции времени в музыке» (1974) и другие.

Но чем больше он углублялся в избранные им научные области, тем острее становился конфликт с догматической идеологией. Назревал неминуемый разрыв. И когда издательство отвергло рукопись его исследования «Время и пространство музыки», Г. Орлов принял решение покинуть Советский Союз.

В соответствии с позорным обычаем, укоренившимся ещё в 20-х годах, доступ в библиотеках к книгам уехавшего был закрыт, ссылки на них и даже простые упоминания его имени в печати запрещались [1].

Гласность вернула нам Г. Орлова: 4 мая 1989 года газета «Советское искусство» опубликовала его статью о величии и трагедии творческого подвига Д. Д. Шостаковича (полный вариант — в журнале «Искусство Ленинграда, 1990, №4). Теперь же появилась возможность ознакомиться с новым трудом талантливого учёного, где закреплён итог его долголетних размышлений.

Он предстаёт здесь одновременно и таким, каким мы знали его по прежним работам, и совсем иным. Другим — и потому что, во-первых, за истекшие годы обогатился его жизненный и научный опыт, и потому, во-вторых, что в книге сохранились черты работы, которая первоначально предназначалась для читателей в США, где в 1976 году обосновался Г. Орлов (см. далее заметку «От автора», где рассказана история создания труда).

---

[1] В 1975 году из типографского набора было изъято имя Г. Орлова как переводчика книги К. Пэрриша и Дж. Оула «Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха».

<стр. vii >

«Древо музыки» — точное определение содержания книги: глубоко и разносторонне

рассматриваются корневиче, мощный ствол, раскидистые ветви — смысл музыки, её семантические свойства, функциональное назначение, специфика восприятия. Автора интересуют не столько частности — они упоминаются для подтверждения выдвигаемых теоретических положений, — сколько общие категории, которыми характеризуется феномен музыкального искусства.

По содержательным и жанровым признакам эта книга принадлежит к разряду трудов, именуемых философией музыки. На Западе имеется немало её разновидностей [2]. Но Г. Орлов и тут избирает свой, неисхоженный путь. Разумеется, в сравнительно небольшой по объёму книге нельзя исчерпать столь сложную тематику. Поэтому не удивительно, что затронутые вопросы освещены подчас неравномерно, — не будем упрекать автора за это. Много существеннее то, что он будит и будоражит мысль, воспламеняет воображение, заставляет думать об исключительно важных проблемах.

Исследование многослойно. В нём аккумулированы разные области знаний, для чего привлекаются обильные цитаты из работ учёных Запада — крупных специалистов по эстетике, социологии, этнографии, психологии, философии. Их многоголосый хор, который никак не заглушает уверенный голос автора, подчёркивает высокий интеллектуализм книги. Особое внимание уделяется музыкальной этнографии (этномузыкознанию). Опыт этой относительно молодой науки привносит в исследование культурологический аспект.

«Запад и Восток» — так назвал академик Н. Л. Конрад сборник своих статей, изданный в 1972 году. Сейчас эти понятия используются для разграничения социально-политических систем, оказавшихся в разных, друг другу противостоящих регионах Европы. У Конрада же, как и у Орлова, «западное», или иначе — «европейское» — это определённый, исторически сложившийся тип культуры, который утвердился также и за пределами Европы, в том числе в Америке, а в «восточном» представлен иной тип мировосприятия и жизненного поведения, исходящий из других культурных традиций, верований, ритуалов, и сложившийся не только на Востоке, то есть в Китае или Индии, но имеющий аналоги и в

— — — — —

[2] Назову, к примеру, двухтомный труд известного дирижера Эрнеста Ансерме «Основы музыки в человеческом сознании», изданный в 1961 году ("Les foundations de la musique dans le conciens humaine").

<стр. viii>

прочих неевропейских странах. Г. Орлов глубинно изучает типологию двух альтернативных культур. Это — одна из главных стержневых тем его исследования.

Итак, перед нами книга цельная по замыслу. Если возникнут несогласия с автором по тем или иным вопросам, — что ж, это пойдёт на пользу делу. Прошли времена, когда в наше сознание насильственно внедрялись «бесспорные» истины. Наступила пора свободного обмена мнениями. Ей соответствует дух вольной мысли, которым проникнут фундаментальный труд Г. Орлова.

М. Друскин

## От автора

<стр. ix>

Эта книга вынашивалась на протяжении двух десятков лет и в форме рукописи рождалась трижды — при весьма разных обстоятельствах, сильно изменявших её облик.

При первом рождении она называлась «Время и пространство музыки». Это произошло в Ленинграде в 1974 году. По понятным причинам, до издания дело не дошло.

Два года спустя рукопись оказалась в Итаке, в штате Нью-Йорк, где её автора ждала работа в музыкальном департаменте Корнельского университета: аспирантский семинар на тему по собственному выбору. Естественно, что этой темой стали время и пространство музыки. Участники семинара были тактичны, серьезны, внимательны и участливы. Они довольно свободно ориентировались в мензуральной нотации и тонкостях индийской раги, обсуждали шенкеровский метод анализа и играли цифровки генерал-баса в темпе presto, но всякий раз, когда я переходил к более общим категориям и проблемам, на их лицах появлялось выражение вежливого непонимания и снисходительной терпимости.

Трудно сказать, много ли мои первые американские аспиранты извлекли из этого семинара. Для меня же он был испытанием идей неизданной рукописи на плавучесть в новых водах.

Всё время, не занятое еженедельным семинаром и подготовкой к нему, проходило за пишущей машинкой. Вначале цель казалась ясной: рукопись следовало перевести на английский язык, уснастив её уместными ссылками на англоязычные музыковедческие источники и музыкальными примерами. Но в ходе знакомства с литературой, общения со студентами и коллегами, посещения на-

<стр. x>

учных конференций и частных собраний стало ясно, что косметическими поправками и дополнениями проложить путь «Времени и пространству музыки» к новому читателю не удастся.

Стало ясно и то, какой тощей плотью прикрыт костяк её идеи, хотя он оказался довольно крепким и вполне благополучно выдержал перемещение в другой культурный климат. При взгляде на рукопись в новом свете (Новом Свете) на ум приходил рассказанный Кантом иронический анекдот о трёх философах, которым было предложено описать льва. Француз отправился в библиотеку и извлёк описание льва из книг, англичанин поехал в Африку, убил льва и описал свой охотничий трофей, а немец уединился в тишине кабинета и вывел сущность льва из глубины своего творческого духа. Компиляции и индуктивному методу он предпочёл дедукцию.

Так же поступил и автор «Времени и пространства музыки» — отчасти в силу скудости доступных ему библиотек и недоступности других стран и континентов, отчасти же в силу глубокой веры в силу дедукции — мышления от общего к частному на основе гипотез, внушаемых и поверяемых опытом, — и недоверия к индукции.

В стране, населённой поколениями эмигрантов со всех концов и уголков земного шара, в калейдоскопе многоцветных осколков множества культур, где белое преимущественно служит оттеняющим фоном, перед автором открылись необозримо широкие возможности прикоснуться к чрезвычайно разнородным художественным явлениям — погрузиться в пёструю среду различных этнических групп, носителей различных систем ценностей, способов отношения к миру и искусству, стилей поведения, этических принципов и музыкальных традиций. Ориентироваться и находить свой путь в этом культурном сафари помогали сотни книг и статей, написанных этнографами, антропологами, этномузыковедами, специалистами по мировым религиям, социологами и психологами.

Периодом наиболее интенсивной продуктивной ассимиляции всего этого богатства были для меня два года работы в Уэслеанском университете в штате Коннектикут, с его программой концертов мировой музыки, в которых, наряду с хэппенингами Джона Кейджа и исполнениями авангардных сочинений, своё искусство демонстрировали лучшие мастера Индии, Индонезии, Японии, Китая и Западной Африки — преподаватели университета, посвящавшие студентов каждый в свою родную музыкальную традицию. Практические занятия музыкой той или иной далёкой страны обычно привлекали студентов, которые уже ранее провели

<стр. xi>

в ней год, два, а то и три и подверглись искусству иной культуры, весьма несхожей с их собственной.

Некоторые из них, став моими студентами, пытались с моей помощью теоретически осмыслить и описывать свой опыт в дипломных работах и диссертациях, касавшихся организации индийской раги, вариантности в ирландской песне, русского знаменного распева, музыки в Библии, структуры и символики танца Непала, музыкального фольклора индейцев племени чероки и так далее. Думаю, что наше общение и совместная работа над столь разнообразным материалом принесли мне не меньше пользы, чем всем моим подопечным вместе взятым.

Определять тематику курсов и семинаров мне снова предложили самому. Тема «общая теория музыки» была встречена с энтузиазмом. В атмосфере, насыщенной живым дыханием множества культур, особенно остро осознавалось критическое состояние этномузыковедения: россыпи накопленных им частных эмпирических данных о многих отдельных музыкальных культурах не облегчали, а скорее затрудняли их сопоставления, мешали видеть их в общей перспективе, обнаруживать их фундаментальное единство под мозаикой несвязанных фактов и наблюдений.

Назрела необходимость в метаязыке, который позволял бы описывать заведомо несхожие музыкальные культуры — новейшие и древние, западные и незападные, примитивные и высоко развитые, специализированные и синкретические — в общей системе понятий и критериев. В этом направлении велась теперь и работа над новой рукописью. Та, что была закончена в Ленинграде, стала для неё складом строительных заготовок и инженерных идей.

Из них особенно полезной оказалась попытка рассматривать музыку в понятиях времени и пространства — в универсальных условиях материального существования, восприятия и мышления. Такой путь вёл к наиболее конкретным и непосредственным проявлениям музыки в обход частных теорий и эстетических систем с их условностями, предпочтениями и предрассудками, позволял увидеть связь музыки с прочими сферами человеческой деятельности и опыта, понять её в свете общих ценностей, верований и способов восприятия, которые образуют ядро каждой культуры и определяют её внутреннее единство. Под таким углом зрения непреодолимые, на поверхностный взгляд, перегородки между музыкальными культурами становились более прозрачными, и появлялась возможность понять культурно обусловленную типологию самих идей времени и пространства.

<стр. xii>

Питаясь соками из новой щедрой почвы, этот росток превратился со временем в раскидистое «Древо музыки». Второе рождение рукописи завершилось к маю 1982 года. Она была для меня не столько итогом музыковедческой карьеры, сколько побочным продуктом моего духовно-интеллектуального метаболизма — результатом усвоения и переработки всего услышанного, испытанного, продуманного, осознанного. Этого сознания мне было достаточно: я не очень усердно добивался её превращения в книгу, и законченная рукопись стала частью моего архива.

Однако время от времени возвращалась мысль о моих американских студентах, «заражённых» опытом иных культур, которые жадно поглощали каждую очередную главу, едва я успевал её закончить, и особенно о молодых и не слишком молодых коллегах в Советском Союзе, столь живо отзывавшихся на мои статьи — предварительные наброски к будущему труду.

Два года назад моё предложение Ленинградскому отделению издательства «Советский композитор» издать книгу было принято, и в течение последних шестнадцати месяцев я переводил свою английскую рукопись на русский язык. Перевод, разумеется, авторизован, но книга, писавшаяся в расчёте на англоязычного читателя, в целом изменилась мало. Безнадёжной была бы поспешная попытка обновить её: за пятнадцать лет моего отсутствия в Советском Союзе появилось немало новых публикаций, имеющих отношение к темам книги, о которых мне мало что известно. Я сожалею об этом и надеюсь, что читатели простят этот пробел.

Г. Орлов

7 августа 1990 года  
Вашингтон, США



## Содержание (стр. xiii-xv)

### Содержание

Предисловие .....	v
От автора .....	ix

### Глава первая. ОПЫТ

Свойства .....	1
Слои .....	7
Контексты и модели .....	14
«Безмолвный язык» .....	20
Безопасные тупики и рискованные объезды .....	24
Системный взгляд .....	32
Примечания .....	39

### Глава вторая. ВРЕМЯ

Время опыта и время знания .....	42
Орган и гонг .....	53
Звук и вневременное .....	64
Примечания .....	77

### <стр. XIV >

### Глава третья. ПОРЯДОК

Облики порядка .....	81
Форма .....	95
Модель .....	105
Великая антиномия .....	119
Тональное и модальное .....	131
Примечания .....	150

### Глава четвёртая. ПОВЕДЕНИЕ

Партиципация .....	155
Серьёзные игры .....	162
Musica Mundana .....	172
Двуликий Янус прогресса .....	181
Встреча с музыкой .....	199
Бунт .....	207
Примечания .....	217

### Глава пятая. ПРОСТРАНСТВО

Акустическое пространство .....	221
Сакральное пространство .....	227
Мирское пространство .....	235

<i>Антракт: Пространство исчезает</i> .....	243
<i>Мобильное пространство</i> .....	247
<i>Примечания</i> .....	257

#### Глава шестая. СЛУХОВОЕ ПОЛЕ

<i>Коды</i> .....	259
<i>Вертикаль</i> .....	263
<i>Горизонталь</i> .....	272
<i>Глубина</i> .....	279
<i>Метрика</i> .....	289
<b>&lt;стр. XV &gt;</b>	

<i>Топология</i> .....	301
<i>Тяготение</i> .....	310
<i>Примечания</i> .....	323

#### Глава седьмая. КОММУНИКАЦИЯ

<i>Музыка и язык</i> .....	325
<i>Музыка и речь</i> .....	329
<i>Музыка как символ</i> .....	333
<i>Символы культуры</i> .....	338
<i>Примечания</i> .....	342

#### Глава восьмая. ИНТЕРЬЕРЫ

<i>Река без берегов</i> .....	343
<i>Священный космос</i> .....	354
<i>Воображаемые ландшафты</i> .....	363
<i>Мозаика зеркал</i> .....	373
<i>Примечания</i> .....	379

#### Глава девятая. Заключение

<i>«ДВИЖУЩИЙСЯ ОБРАЗ ВЕЧНОСТИ»</i>	381
<i>Примечания</i> .....	396

<i>Указатель имён</i> .....	398
-----------------------------	-----

<i>Предметный указатель</i> .....	404
-----------------------------------	-----



<стр. 1>

## Глава первая. ОПЫТ

*Мы можем наслаждаться видом цветов, их красками и ароматами, ничего не зная о растениях теоретически. Но, пожелав понять рост растений, мы должны будем кое-что узнать о взаимодействиях почвы, воздуха, воды и солнечного света, которые определяют этот рост.*

Джон Дьюи, «Искусство как опыт»

### Свойства

Есть множество причин для начала задаться вопросом: «Что такое музыкальный опыт?». Не вполне очевидно, что опыт это те единственные ворота, через которые открывается доступ к любому контакту с музыкой. Каково же содержание музыкального опыта? Что определяет его? Можно ли установить его внутреннюю природу и характеристики? Каковы пути его изучения и понимания? Фактически, всё дальнейшее представляет собой попытку приблизиться к ответам на эти и связанные с ними вопросы.

Начнём с парадоксального, на первый взгляд, утверждения: вне опыта нет музыки. Только в опыте она становится реальностью, обретает существование и раскрывается как особый мир смыслов, специфических отношений, измерений и логики. Не может быть и теории музыки, если она не питается музыкальным опытом: теоретические концепции, сколь угодно широкие, анали-

<стр. 2>

тические методы, сколь угодно изощренные, приносят осмысленные плоды только в том случае, если они откристаллизовались в музыкальном опыте. Их выводы, обычно претендующие на строгую объективность, в действительности следуют едва уловимым, часто с трудом распознаваемым индивидуальным склонностям и предпочтениям теоретика.

Слишком многие идеи о музыке постулируются как самоочевидные аксиомы. Они внушают обманчивое чувство уверенности, которое исключает сомнения даже при встречах с заведомо чужой, неведомой музыкой. Трудно догадаться что именно слушатель испытывает в таких случаях. Впрочем, не намного проще судить о его восприятии музыки хорошо знакомого ему характера и стиля. По самой своей природе музыкальный опыт непрозрачен для объективного наблюдения и не допускает анализа на основе внешних наблюдаемых данных.

Музыкальный опыт *субъективен* — скрыт и «запечатан» в каждом индивидууме. Наблюдению и регистрации открыты лишь его внешние сопутствующие симптомы — от мышечных сокращений, перемен дыхательной активности, ритмов сердца, кровяного давления и гальванической проводимости кожи до самых возвышенных идей и образов, внушённых или подсказанных музыкой. Бихевиорист может обобщать наблюдаемые симптомы, трактуя их как ответы на определённые стимулы, но он не в состоянии ни сказать что-либо определённое об этих стимулах, ни объяснить причины конкретных реакций данного субъекта, которые даже в однородной группе слушателей бывают поразительно разноречивыми.

Едва ли нужно опровергать ходячее толкование их как реакций на звучание музыки. Очевидно, что субъект реагирует не на звучание как таковое, а на своё восприятие — внутренний образ — этого звучания. Между акустическим «входом» и психическим «выходом» находится таинственный «чёрный ящик» (пользуясь выражением кибернетики): сложнейшая система взаимоотношений данного индивидуума с внешним миром, с самим собой и с музыкой.

Музыкальный опыт *конкретен*. В каждое мгновение он искрится созвездиями беглых ощущений, синестезий, эмоций, образов, мыслей, волевых импульсов, ассоциаций и

воспоминаний. Все эти элементы не просто накапливаются в ходе восприятия, но непрерывно взаимодействуют — срастаются друг с другом, образуя некое органическое тело, которое растёт, сливаясь с прошлым

<стр. 3>

опытом индивидуума, и живёт своей жизнью не только в данном акте слушания музыки, но и за его пределами.

Отдать себе отчёт в собственных музыкальных переживаниях позволяет только интроспекция, но возможности её жёстко ограничены. Слушатель, захваченный самонаблюдением, способен концентрировать внимание лишь на наиболее рельефных моментах сложного потока звуковых «событий», схватывать лишь некоторые из его аспектов, тогда как основная масса сплетений, взаимодействий, связей и отношений, определяющих их органическую целостность, ускользает, остаётся недоступной.

То обстоятельство, что музыка оживает только через звук и воспринимается слухом, отнюдь не означает, что музыкальный опыт сводим к слуховому. Напротив, этот опыт *универсален*, потому что он вовлекает всего человека и «говорит» на языках всех сфер его чувственного восприятия, ума, души и духа. Обычно подчёркиваемая слуховая специфика этого опыта фиктивна, и прилагательное «музыкальный» должно восприниматься лишь как указание на то, что музыка послужила его первоисточником. Как замечает Цукеркандль,

Единичный опыт это изолированный момент, жизнь—протяжённа. Чтобы музыка обрела жизнь в уме, один опыт должен соединиться с другим, музыкальный опыт — с опытом различной природы; всё это должно расти вширь и вглубь. Недостаточно просто снова и снова встречаться с музыкальными звучаниями. [1]

В более общем смысле чёткую границу между содержанием медиума II содержанием опыта проводит Доналд Фергюсон:

Неважно, каково средство выражения: передача значимых идей как правило достигается связным представлением множества взаимодополняющих деталей. Но в тот кульминационный момент, когда мы, наконец, схватываем смысл целого, нас перестают занимать детали, послужившие фундаментом нашего понимания. В этот момент, даже если средством служит слово, наш опыт более не является словесным, но становится полнокровным осознанием новой реальности, которое заостряет на себе все наши способности — чувственные, интеллектуальные и эмоциональные. [2]

Его вывод — «Музыка в своём наиболее полном значении есть описание опыта» — предполагает, что «музыкальное описание опыта», как таковое, *непереводимо* ни на какой иной язык. [3]

<стр. 4>

Есть большая доля истины в старой романтической фразе: «Музыка начинается там, где кончаются слова». Слова и понятия, неизменно сопровождающие все формы человеческого поведения и опыта, сопутствуют и любой музыкальной деятельности — в одних случаях явно, в форме усвоенных инструкций, теоретических определений и т.п., в других скрыто, в форме внутренней речи: молчаливых вербализованных ассоциаций и комментариев. Но и самые богатые словесные описания звучат грубо и примитивно в сравнении с тем, что описывается. Обозначая класс восприятий, слово тем самым умерщвляет восприятие в его конкретности, уникальности, которыми определяется специфичность музыкального опыта. Из этого следует, что, вдобавок к предыдущим характеристикам, музыкальный опыт *недоступен для описания и передачи*.

Музыкальный опыт это не вещь, которую композитор вкладывает в партитуру, исполнитель доставляет, а слушатель получает и потребляет. Музыкальное сочинение это не набор переживаний, а широкое поле возможностей и выборов. Выбор всегда носит *личный* характер. Композитор возделывает и засеивает это поле; исполнитель культивирует его в соответствии со своим пониманием и вкусом; и точно таким же образом каждый слушатель снимает свой урожай уникального опыта.

Нет никакой надежды на то, что когда-нибудь мы научимся определять степень его совпадения или расхождения с опытом общения исполнителя или композитора с той же музыкой. Опыт каждого питается из множества источников — музыка лишь один из них. Он зависит от общего и музыкального воспитания и прошлого опыта индивидуума, его психологического типа и установок, состояния психики, мотиваций и так далее. Он так же

уникален, как реализуемая в нём личность данного человека.

\* \* \*

Все эти препятствия не останавливают человека Запада. Если музыкальный опыт исключает объективный анализ, то им следует вообще пренебречь. Изучение музыки стало ограничиваться ее объективными аспектами. Всё, имеющее отношение к импульсам, породившим музыкальное выражение, и к его воздействию на слушателя, пренебрежительно отбрасывается как субъективные

<стр. 5>

толкования и ценностные суждения, которым не место в науке. В результате музыка, разделившая эту печальную участь с другими искусствами (и, добавим, религией), изучается как «вещь», изолированная с обоих концов — от своих источников и от эффектов её воздействия на человека. Дьюи следующим образом описывает эту ситуацию:

Когда художественные объекты изолируются от условий своего возникновения и проявлений в опыте, вокруг них вырастает стена, делающая почти непрозрачным их смысл, с которым эстетика имеет дело как теоретическая дисциплина. Искусство отсылается в особую область, где оно оказывается отрезанным от форм и целей всех прочих форм человеческого опыта. Поэтому наша первая задача — восстановить связь и преемственность между очищенными и концентрированными формами опыта (т.е. произведениями искусства) и повседневными событиями, деяниями и страданиями, которые составляют общее содержание человеческого опыта. [4]

Дьюи описывает эту ситуацию как итог исторического процесса, в ходе которого религия и искусства оказались сначала выделенными из сферы повседневной жизни и поднятыми на недоступный пьедестал, затем искусство стало дробиться на отдельные виды, породив специфический «эстетический индивидуализм», и, наконец, возникла идея искусства как самоцели.

Идея искусства ради искусства нашла симптоматичное выражение в теории, согласно которой музыка это «чистое» искусство тонов и отношений между ними, которые и определяют её ценность и смысл, не нуждаясь в каких-либо внешних оправданиях. Как заявляет один из адептов этой теории, в музыке

существуют только внутренние отношения: одна часть соотносится с другой внутри целого... и не соотносится ни с чем за его пределами. Это микрокосм, который ничто не связывает с предметами и явлениями природы или человеческой жизни. [5]

Деловито препарировав микрокосм музыкального сочинения как самодовлеющую, самоценную структуру, рассуждая о сильных и слабых долях и единствах, задержаниях и разрешениях, периодичностях, симметриях и т.п., такой теоретик обычно не отдаёт себе отчёт в том, что эти и другие структурные характеристики не принадлежат музыке как материальному объекту. Они обладают лишь объективностью общественной конвенции, единой для всех — композитора, исполнителя, слушателя и самого теоретика, обречённого «обнаруживать» и описывать именно те формообра-

<стр. 6>

зующие элементы, которые, следуя тем же «правилам игры», в неё «вложил» композитор. Не замечает такой теоретик и того, что его так называемые «чисто музыкальные» понятия фактически заимствованы из неизмеримо более широкой «внешней» сферы универсального человеческого опыта.

Даже такой серьёзный мыслитель и музыкант как Стравинский отдал дань этому близорукому взгляду в своём злополучном утверждении о том, что

...музыка по своей сущности неспособна что бы то ни было выражать — чувство, положение, психологическое состояние, явление природы и т.д. ... Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во всё существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем. Следовательно, для того, чтобы феномен этот мог реализоваться, он требует как непереносное и единственное условие — определённого построения... Именно это построение, этот достигнутый порядок вызывает в нас эмоцию совершенно особого характера, не

имеющую ничего общего с нашими обычными ощущениями и нашими реакциями на впечатления повседневной жизни. Нельзя лучше определить ощущения, производимые музыкой, как отождествив их с тем впечатлением, которое вызывает в нас созерцание архитектурных форм. Гёте хорошо это понимал, он говорил, что архитектура — это окаменевшая музыка. [6]

Гётева метафора прекрасна. Но обратившись к ней, Стравинский проявил непоследовательность: он отождествил музыкальный опыт с опытом созерцания архитектурных форм, включил его во «внешний», более широкий и общий контекст.

Порядок присущ не только музыке и архитектуре. К тому же не всякая музыка допускает аналогии с архитектурой. В многообразных формах порядок лежит в самой основе любого восприятия и мыслительного процесса. Потому у нас будет больше шансов на успех, если мы попытаемся понять музыку как отражение и воплощение форм порядка, который, присутствует или усматривается нами в вещах материальных и идеальных, природных и созданных человеком. Если музыка это микрокосм, то она должна каким-то образом соответствовать макрокосму человеческого ума и мегакосму мира.

<стр. 7>

*Слои*

Порядок музыкального микрокосма слушатель воспринимает отнюдь не в первую очередь. Он обнаруживается ценой большой внутренней работы, выступает на поверхность в ходе сложного процесса и постигается (если это вообще происходит) в последнюю очередь. Процесс постижения порядка в свою очередь упорядочен. В самых общих чертах его можно уподобить цепной реакции, при которой каждое из последующих звеньев активизируется импульсом, исходящим от предшествующего.

Весь процесс можно грубо разделить на две фазы. Он начинается с формы восприятия, именуемой в традиционной психологии «перцепцией», которая адаптирует внешние органы чувств к модальности носителя сообщения (звука) и приводит их в состояние активности. Этот этап подготавливает почву для следующей фазы, именуемой «апперцепцией», включающей процессы выделения, дифференциации и организации структурных элементов и связей, направленный в конечном счёте к постижению и усвоению смысла сообщения. При более детальном рассмотрении в каждой из этих двух основных фаз обнаруживаются более специфичные ситуации и процессы.

Нередко звучания, наполняющие нашу среду, не доходят до сознания, остаются, фактически, не услышанными. Одним из таких звучаний может оказаться и музыка. Отметим присутствие шума, мы начинаем **слышать** его — пока лишь с чувством от странности, безразличия или даже раздражения (такое иногда случается и со слушателем в концертном зале, если его внимание и мысль заняты чем-то другим). Если же услышанное звучание нас заинтересовывает, мы начинаем целенаправленно **слушать**.

Но одной только способности внимательно слушать недоста точно: она оставляет в восприятии слушателя аморфное расплывчатое неопределённое впечатление. Только наличие специфических навыков позволяет ему выделять из этого звукового «облака» и **дифференцировать** элементы, качества, размерности и отношения. И только слушатель, обладающий ещё более высокой способностью сравнивать, соотносить и соединять эти элементы, начинает **распознавать структуры** — постигать порядок в музыке.

<стр. 8>

Далее уточняя процесс постижения музыкального порядка, следует подчеркнуть, что выделенные выше фазы не просто следуют одна за другой. Музыкальный опыт будет правильнее охарактеризовать их как четырёхслойную область, которая может активизироваться на большую или меньшую глубину. Каждому из четырех слоев присущи свои специфичные для него контекст, правила оперирования, тип содержания и язык его описания, поскольку каждый переход из одного слоя в другой сопровождается трансформацией мысленного образа. Поясню сказанное.

Субъект, оценивающий музыку исключительно как «приятную» или «неприятную», говорит о своих ощущениях, отзываясь на музыку как на особый искусственный акустический феномен. Такой способ восприятия может влиять на эмоциональное состояние, воскрешать воспоминания, порождать ассоциации с прошлым жизненным опытом. Как показывают исследования музыкальных способностей, среди людей, искренно считающих себя любителями музыки, неожиданно много таких, которые останавливаются на этой стадии и испытывают полное удовлетворение от того, что Гейне едко называл «самым дорогостоящим видом шума».

Более пытливый слушатель не удовлетворится таким пассивным купанием в звучании. В его глазах музыка заслуживает особого внимания, обладает ценностью и смыслом, которые могут обогатить его внутренний мир. Такой слушатель деятельно старается воспринимать музыку как повествование о событиях, драму или вереницу волнующих картин. Его энтузиазм ничуть не умеряется тем обстоятельством, что он неспособен различать голоса и тембры, слышать фальшивые ноты, уловить меняющиеся или умышленно искаженные гармонии или даже не узнать музыкальную фразу при её повторном появлении.

Само собой разумеется, что характер спровоцированных музыкой свободно текущих грёз с открытыми глазами целиком и полностью определяется личностью, прошлым опытом и состоянием субъекта. На этом уровне впечатления, вынесенные различными субъектами, могут совпасть лишь благодаря случайному сходству личного опыта, и согласие между ними достижимо на весьма широкой базе культурной общности.

Подобные мечтания под музыку отмечают начальный этап восприятия собственно музыки. С переходом на следующий уровень в захватывающем, хотя ещё бесформенном потоке звучаний слушатель начинает различать и отмечать отдельные тона и то-

<стр. 9>

новые конфигурации, следить за их движением и изменениями, пытаясь установить их соотношения друг с другом и с ранее слышанным. Основу подобных суждений по-прежнему составляют ассоциации, но теперь они определяются и направляются дифференцированными свойствами самой музыки и освобождаются от произвольной субъективности. Рисунок движения тонов может ассоциироваться с характерным жестом или интонацией речи, с риторическим акцентом или определёнными типами движения — падениями и взлётами, бегом, вращением, скачками и т.д. Такие ассоциации нередко имеют принудительный характер: во множестве случаев композиторы воспроизводили образы природы и быта, широко черпая идиомы из сферы бытовой музыки и используя всевозможные виды звукоподражания. Расхождение между музыкальными восприятиями разных индивидуумов сокращается. Однако моменты совпадения ограничены здесь лишь некоторыми, наиболее рельефными музыкальными «ссылками» на общин для них социальный, жизненный опыт, тогда как в остальном каждый по-прежнему лишён направляющего начала и предоставлен прихотям собственной фантазии.

Для восприятия музыки во всей её полноте необходимо, чтобы дифференциация распространилась за пределы спорадических ассоциаций. Идеальный музыкально компетентный слушатель способен фиксировать внимание в пределе на всех звуковых элементах, отношениях и качествах. Он воспринимает и оценивает их в понятиях высот, интервалов, регистров, длительностей, темпов, тембров, фактур и т.д. Набор определений, используемых им, может сказать нам нечто о модальностях его музыкального опыта. Эти определения состоят из количественных и качественных прилагательных, по большей части представляющих пары противоположностей; каждая такая пара образует полюса определённого континуума. Тона и тональные комплексы описываются как высокие или низкие, лёгкие или тяжёлые, сильные или слабые, светлые или тёмные; длительности как длинные или короткие; интервалы как широкие или узкие; движение как плавное или порывистое; звукоизвлечение как жёсткое или мягкое; тембр как тёплый или холодный, ясный или туманный, грубый или нежный; фактура как плотная или прозрачная, насыщенная или разреженная; звучание музыки называют воздушным, благоуханным, вязким или терпким, его уподобляют бархату, шёлку и так далее. Самое примечательное в этом повседневном языке компетентных музыкантов то, что подавляющее большинство его слов и

<стр. 10>

понятий не имеет никакого отношения ни к звуку как акустическому феномену, ни к собственно слуховому восприятию. Возникает вопрос: почему и каким образом акустическое явление переживается так, как если бы оно было физическим телом, обладающим массой, весом, объемом, физическими размерами и положением в пространстве, определённой консистенцией, яркостью, температурой, цветом, тактильными характеристиками и даже запахом и вкусом? Определим ли мы этот феномен, следуя обычаю, как «неадекватные восприятия», синестезии, «межчувственные модальности» или просто ассоциации, это не приблизит нас к пониманию столь загадочных, но бесспорных характеристик, которые дают наиболее надёжную основу для обмена квалифицированными суждениями о музыке.

Чисто субъективный характер подобных описаний (и восприятий) совершенно очевиден. Звуковые колебания воздушной среды исчерпывающе описываются распределением энергии в частотном спектре, и нет такого физического анализатора, который обнаружил бы в звуковом спектре что-либо похожее на мягкость, яркость или тяжесть. «Неадекватное восприятие» музыкального звучания субъективно, но не персонально. Оно интересубъективно, т.е. свойственно коллективному субъекту. Именно в том слое музыкального опыта, где звук испытывается уже не как звук, а как нечто иное, музыка становится одним и тем же предметом для разных слушателей, их суждения совпадают с наибольшей вероятностью, появляется возможность общезначимых характеристик музыки и взаимопонимания. Как бы резко ни расходились личные вкусы и ценностные суждения слушателей, находят ли они данное произведение восхитительным или отталкивающим, волнующим или нагоняющим скуку, они без труда соглашаются, когда кто-либо упоминает о восходящей мелодии, угловатых интервалах, резких красках, рваной фактуре и т. п.

Фаза дифференциации предшествует фазе синтеза и питает её. Здесь

дифференцированные элементы и чувственные качества образуют «созвездия» — структурные единства, в движении и смене которых усматривается определённая логика. Теперь слушатель стремится объединять их в единства всё более крупных иерархически соподчинённых масштабов. В отличие от предшествующей стадии, на которой ведущую роль играет чувственное восприятие, стадия синтеза требует мобилизации всех его интеллектуальных способностей.

<стр. 11>

Более 70 лет назад американский психолог Карл Сишор писал:

Музыкальное мышление это специализированный навык обращения с проблемами, возникающими в музыке. Хотя формы и содержание музыкальной мысли иные, она требует такой же логической хватки, как математика или философия. Математик не обязан быть философом, а философ математиком, но оба они мыслители. Точно так же хорошим мыслителем может быть и музыкант, не являясь ни философом, ни математиком. [7]

При синтезировании структурных единств отношения между объектами оказываются важнее самих объектов. Центр внимания перемещается с потока чувственных образов на артикуляцию этого потока — от следования за ним к его мысленной организации. Теперь слушатель старается запоминать, сравнивать, классифицировать и сочетать, связывать группы элементов в единства, единства в блоки, блоки в структуры и так далее — до тех пор, пока расширяющаяся сеть структур не охватит (в идеальном случае) всё произведение.

Если на предшествующем этапе мысленная работа описывалась на языке, состоявшем в основном из прилагательных, то теперь в ней преобладают глаголы: музыкальные единства растут, развёртываются, меняют курс, ускоряются или замедляются, устремляются вперёд или движутся по кругу; сами же единства и их отношения описываются существительными — мотив, фраза, период, ритм, устойчивость и неустойчивость, возврат и повторение, изменение и контраст, пропорциональность и симметрия. А над всем этим царит понятие формы — общего порядка в музыке.

В порядке есть настоятельная необходимость, ибо он внушает чувство законченности, цельности и общей гармонии. С постижением целостной формы музыкальный опыт выходит за пределы чисто эстетического. Он внушает чувство универсальности порядка, единства и красоты, с которым слушатель может отождествиться, поскольку он соучаствовал в его создании. Порядок, обнаруженный в музыке, переживается не как отвлечённая идея или конкретная мысль (хотя с ним может связываться множество конкретных идей), но как образ силового поля определённого объёма, формы и очертаний, наблюдаемого изнутри. Чтобы это глубоко значимое переживание возникло, все конкретные идеи и мысли должны исчезнуть. Такая трансформация точно так же необходима, как все предшествующие.

<стр. 12>

С каждым переходом в более высокий слой обретенный опыт сбрасывает свое прежнее «тело» и «перевосплощается». Грёзы под музыку должны рассеяться, чтобы сама музыка могла быть услышана. Богатые, живые ассоциации должны уступить место отчётливому слышанию слагаемых звуковой ткани. В структурных единствах самооценочность и чувственная индивидуальность отдельных тонов отходит на второй план, а поиски общего порядка в сочинении отодвигают чувственные качества на периферию восприятия.

Однако эти трансформации не убивают содержание различных фаз. Каждая из них вносит в музыкальный опыт, свой вклад, определяя его богатство и неисчерпаемую многогранность. В процессе восприятия сочинения этот опыт носит последовательный характер; по завершении же становится одномоментным: симультанным. Личные фантазии, ассоциации, тона и тоновые образования, чувственные качества и упорядоченные структуры, осознаваемые с большей или меньшей ясностью, сосуществуют на разных планах, просвечивают один сквозь другой и окрашивают целое.

\* \* \*

Мы не сможем понять, почему модальности и содержания музыкального опыта на разных уровнях столь различны, пока не отдадим себе отчёт в их принадлежности к более широким контекстам человеческого опыта и в их существенных различиях.

О начальных фазах много говорить не приходится: это — область чисто личных

вкусов и произвольных ассоциаций, где вероятность общезначимых суждений ничтожна и согласие достигается в основном на базе клишированных суждений — этой разменной монеты социальной среды.

На уровне дифференциации начинают действовать факторы более сильные, чем личные и социально приобретённые ассоциации. Можно лишь строить гипотезы относительно происхождения «неадекватных восприятий». Особую загадку представляют синестезии. Связи между различными модальностями чувственного восприятия, смещения и подмены слуховых впечатлений зрительными, осязательными, обонятельными и т.д. могут корениться в неких рудиментарных центрах синкретического восприятия, ка-

<стр. 13>

ким-то образом переживших процесс специализации органов чувств и продолжающих генерировать свою информацию. Это предположение едва ли когда-нибудь удастся подтвердить или опровергнуть экспериментально, но, по-видимому, только так можно объяснить поразительное единодушие в оценках различных свойств музыкального звучания.

Мысленная организация структурных единств из россыпи многообразных чувственных элементов и воссоздание общего порядка — способность структурного слышания или музыкального мышления — предполагает наличие, в сущности, тех же навыков, которые необходимы для любых логических операций. Высшим универсальным выражением логики со времён Пифагора и пифагорейцев считалась математика. Этим объясняется характерно западный взгляд на природу музыкальной организации и смысл теории музыки, формулируемый, например, так:

Теория музыки даёт отчётливую картину структур, соответствующих установкам восприятия. В общем и целом эти структуры являются математическими системами. ...Доступное нам знание о музыкальном произведении это знание размерностей его математической структуры... набор математических отношений. Сама терминология, посредством которой мы описываем пространственные и временные отношения в музыке, имеет математическое происхождение. [8]

Казалось бы, слой, в котором музыкальный опыт опирается на универсальные законы математики, должен характеризоваться максимальной сходимостью и предсказуемостью суждений. И, действительно, структурно-формальные наблюдения и выводы теоретиков расходятся обычно лишь в малосущественных деталях. Однако так дело обстоит только в границах западной классической музыки примерно последних 300 лет.

Теоретик может всю жизнь успешно трудиться в границах этого достаточно обширного и богатого мира, ни разу не усомнившись в универсальности управляющих им законов и даже не подозревая о существовании других музыкальных миров, в которых его теоретические концепции и аналитические методы не нашли бы никакого применения. В этом он мог бы убедиться, приблизившись к районам, граничащим с его музыкальным миром, -углубившись в прошлое или ступив в область современности. Тогда он, вероятно, понял бы, что математика и логика, на которых основаны его концепции и методы, имеют мало общего, на-

<стр. 14>

пример, и с сакральной математикой и схоластической логикой в музыке раннего Ренессанса или со стохастической математикой и релятивистской логикой в музыке XX века.

Если же выйти за пределы мира музыки Запада, то делается ясно, что мысленное оперирование абстрактными квази-геометрическими построениями, числовыми отношениями и рядами отнюдь не является единственно возможным ключом к порядку в музыке. Порядок может определяться также ритмом дыхания (как это характерно для чисто монодических вокальных стилей европейского средневековья, японского стиля Гагаку и музыкальных традиций в разных частях света) или движениями и ритмами человеческого тела (как это наблюдается в музыке Западной Африки, Южной Америки и Юго-Восточной Азии с их высоко развитой культурой ударных инструментов).

### *Контексты и модели*

Если музыкальный опыт в значительной степени определяется культурно-историческим контекстом, необходимо хотя бы кратко остановиться на том, как его роль



освещалась в литературе о музыке. К лучшему или к худшему, это ненадолго отвлечет наше внимание, потому что, как ни странно, подавляющее большинство специалистов, писавших о музыке, по-видимому, не находило здесь проблем, достойных внимания.

К числу редких исключений нужно отнести двух немецких учёных, работавших в Америке, — Курта Закса и Виктора Цукеркандля. Оба они, хотя и разными путями, исходят из предположения об универсальности контекста, определяющего формообразующие принципы и смысл музыки вообще. Для первого это «незыблемые законы» искусства, для второго — законы природы и «природного» восприятия.

В книге «Содружество искусств» Курт Закс пытается выявить «общий закон и общую судьбу, единство духа и смысла» в параллельном развитии отдельных искусств. Во многом аналогично попытке Генриха Вёльфлина установить «общие понятия» пластических искусств, [9] Закс задался целью определить «некоторые из тайных законов, управляющих гигантским шествием искусств сквозь историю», включающим музыку, архитектуру, скульптуру-

<стр. 15>

ру и живопись, поэзию, драматургию и танец. Он настаивает на том, что «сравнимые стили существуют повсюду — в изящных искусствах, музыке и танце; в античности, средневековье и современности; в Греции, Франции, Италии» — и при правильном понимании можно увидеть, что их разнообразные эстетические особенности в конечном счёте исходят из одной фундаментальной антитезы — постоянства и изменчивости или, в ещё более глубоком смысле, — «логоса и пафоса», под которыми он понимает порядок и экспрессивность, аполлоническое и дионисийское начала. Таковы, на его взгляд, полюса, попеременное тяготение к которым и составляет «неизменный закон» искусства. Но под властью этого закона, пишет он,

...стиль искусства, верное зеркало человека, обладает неограниченной свободой и никогда не повторяет себя... Нет здесь и беспокойного прогресса, стремящегося к окончательному, утопическому совершенству... Но есть здесь нечто лучшее, чем прогресс: непрерывная, вечно новая адаптация искусства к переменчивым нуждам человека. [10]

В книге много говорится о социальных ценностях, обычаях и нравах разных стран и эпох, определявших художественные стили и направления их изменений. Европейское искусство начинает представляться единой гигантской сценой, находящейся в том же культурном пространстве, что и зритель, — сценой, на которой разыгрывается множество событий, постижимых в единой перспективе, с единой точки зрения. За пределы этого пространства книга не выходит. Тем самым обходится самое существо проблемы контекстуальности музыкального опыта, требующей в первую очередь понимания **плюралистичности** мировых культур, внимания к подчас поражающим различиям их способов восприятия и поведения, верований и систем ценностей. К чести Закса следует отметить, что ему чужда тенденция представлять развитие искусства как прогрессивную эволюцию от менее совершенного к более совершенному, — тенденция, характерная для немецкой философии истории.

В отличие от Закса, Цукеркандль растирает контекст далеко за границы культуры вообще. В трёх книгах — «Звук и символ» (1953), «Смысл музыки» (1959) и «Человек-музыкант» (1973) — он рассуждает о музыке на уровне, где, как он утверждает, она отражает надкультурные сущности. Согласно его воззрениям, музыкой управляют законы, присущие человеческой природе как

<стр. 16>

таковой, — законы слышания и постижения, коренящиеся в условиях самого существования человека. Он пишет:

Если движение, время и пространство в физическом мире настолько сходны с движением, временем и пространством, с которыми нас знакомит мир тонов, то между ними должно быть нечто общее, помимо названий. Два мира — мир тел и мир тонов, физических (психо-динамических) и чисто динамических событий — покоятся на одном и том же основании. [11]

По его мысли, мир, окружающий человека, и его внутренний мир, движение физических тел и движение тонов, воспринимаемые одним и тем же субъектом, выявляют для него одну и ту же реальность, несмотря на различия её манифестаций. «Музыка это

тоже природа, — настаивает автор, — это воплощение чисто динамических, не-физических, неизмеримых,.. нематериальных начал, составляющих неотъемлемый элемент природы». Короче говоря, музыка это идеальная динамическая модель мира.

Слова «природа», «музыка», «человек» и «музыкальный закон» Цукеркандль употребляет в единственном числе и так, как если бы каждое обозначало одну единственную реальность и обладало одним единственным значением. Чрезвычайно показательно, что слово «культура» совершенно отсутствует в его словаре. Конечно же, он отдаёт себе ясный отчёт в существовании разных культур, но, чтобы понять, как именно он понимает различия между ними, необходима довольно длинная цитата.

Понятие «музыка»... соответствует некоей абстрактной концепции. Конкретно «музыка» не более реальна, чем «язык». Реально существует не «язык», а специфические языки, не «музыка», а специфические музыки. Языковые границы следуют, в общем и целом, национальным границам, границы музыки соответствуют границам цивилизаций. Существует западная музыка, китайская музыка, восточно-индийская музыка, музыка ислама и т.д. Главное, что отличает одну музыку от другой, это отбор её тонового материала. Каждая музыка... избирает свой, особый порядок тонов... Барьеры между одной музыкой и другой гораздо труднее преодолеть, чем языковые барьеры. Мы способны переводить с одного языка на другой, но сама идея перевода, скажем, китайской музыки на западный язык тонов является очевидным абсурдом... Ходячее мнение о музыке как универсальном языке человечества лишь разоблачает нашу наивную склонность считать себя — представителей западной цивилизации — представителями всего человечества. [12]

<стр. 17>

Эта бесспорная идея поворачивается неожиданной стороной в рассуждениях Цукеркандля об «универсальном законе» и «конечном критерии» музыкальности.

Музыка приравнивается к её наиболее высокоразвитой форме — к корпусу великих композиций... Такое приравнивание и ограничение могут, однако, производиться только с признанием особых условий. Поскольку мы рождены в этих особых условиях, мы склонны забывать, что они характеризуют не всякую музыку, но лишь одну фазу в ходе её развития. Это определённно наивысшая фаза, но всё же только одна: кульминационная фаза. [13]

С вершины воздвигнутой им эволюционной лестницы автор без высокомерия, а скорее снисходительно, взирает на остальные музыки; вместо ценностной шкалы он размещает их на шкале квази-биологического развития:

В термине «народная музыка» есть оттенок снобизма... Народная музыка подобна детству, а не стадии эмбриона; зародыш это ещё не человеческое существо, каковым является младенец. [13]

Здесь несомневающийся этноцентризм автора проявляется с полной ясностью. Эволюция музыки представлена как однолинейный путь, ведущий ко всё более полной реализации её природы и потенций — как некая метафизика в динамике, направляемая безусловными силами к конечной цели. Поэтому формы музыкального опыта, возникающие на этом пути, обладают сверхкультурной ценностью. А формы, характерные для «высшей, кульминационной фазы», универсальны, поскольку в них сконцентрирован опыт всех предшествующих фаз. Пусть другие музыки звучат так, как нравится их создателям: различия между их тоновым материалом и порядком тонов акцидентальны, поверхностны и не особенно важны. Важно лишь то, насколько далеко каждая из музык продвинулась по пути эволюции и какие части нашего универсального опыта следует использовать, чтобы правильно понимать её и судить о ней по достоинству.

\* \* \*

Вера в западную музыкальную традицию как всеобъемлющую реализацию самой сущности музыки идёт рука об руку с пренебрежением глубокими различиями между культурами и их

<стр. 18>

музыками. Отсюда широко распространённый предрассудок — мнение о музыке как универсальном, не знающим границ языке, которому культурные различия сообщают лишь дополнительное красочное многообразие, не создавая каких-либо особо сложных проблем. Однако специалисты, практически изучающие этот вопрос, думают иначе. Мерриам

называет идею универсальности музыкального языка «подходом, постоянно отвергаемым этно-музыковедами», и далее цитирует:

Разумеется, мы должны бдительно избегать ошибочного мнения о музыке как «универсальном языке». В мире существует множество музыкальных общин, хотя, вероятно, меньше, чем языковых общин. Многим из них взаимопонимание недоступно. [15]

Мы позволяем себе придерживаться удивительного множества верований, которые часто справедливо именуется популярными мифами. Одним из них является мнение, что музыка это «универсальный язык». Наша музыка... состоит из множества диалектов, многие из которых так же взаимно непостижимы, как диалекты языка. [16]

Сторонник теории универсальности музыки, вероятно, признает, что в выражении концепций и идей музыка несколько неопределённая и не может сравниваться с языком, но при этом укажет, что она обладает явной и неотразимой способностью вызывать эмоции, может считаться особым языком эмоций, и что именно по этой причине она не требует и не допускает перевода. При кажущейся убедительности этого довода он не выдерживает проверки на практике. Этномузыковед, специально исследовавший эмоциональный отклик обитателей деревни в Либерии на самые красноречивые образцы западной музыки, был вынужден прийти к следующему заключению:

Музыка, которая выражает эмоции для человека знакомого с музыкой и эмоциями в западном обществе, не выражает эмоций для слушателей, чьё музыкальное и социальное воспитание отличается от воспитания, полученного композитором — автором этой музыки. [17]

К этому высказыванию Мерриам добавляет: «Мой собственный опыт знакомства африканцев с западной музыкой был сходным». Чтобы понять, что в передаче эмоций музыка ничуть не более определённая, чем в передаче понятий, не обязательно отправляться в Африку. Популярный миф чреват заблуждениями даже в  
<стр. 19>

пределах мнимой единой западной традиции. Курт Закс приводит один из множества возможных примеров.

Даже сегодня популярные «истории музыки» презрительно отзываются о позднем средневековье, которое якобы сковывало душу музыки контрапунктическими трюками и ухищрениями. Это однобокое необоснованное суждение характерно для романтических периодов, представители которых настолько убеждены, что художественное произведение должно быть направлено исключительно на эмоцию, что в любом акцентировании структуры видят прегрешение и признак поверхностности. [18]

\* \* \*

Таким образом, в связях между музыкой и её воздействием нет, по-видимому, ничего безусловного — ничего, что можно было бы принять за аксиому. Остается предположить, что в каждой культуре действует некая скрытая система, управляющая эмоциональными, чувственными, интеллектуальными и прочими реакциями слушателя. Неспособность допустить существование таких критически важных систем исключает действительно объективный подход к проблемам содержания и функционирования музыки.

Любое суждение о музыке диктуется музыкальным опытом. Испытывать, «переживать» музыку значит соучаствовать в ней быть причастным, а соучастие, причастность это поведение, Формы которого человек усваивает в определённой социальной и культурной среде. Следует подчеркнуть, перефразируя Дьюи, что Формы музыкального поведения «действуют столь эффективно, потому что они бессознательны и кажутся заложенными в самой природе музыки». В действительности же они заложены в природе культуры, к которой принадлежит данный музыкальный субъект.

Пока собственная культура воспринимается как нечто само собой разумеющееся, присущие ей стереотипы музыкального поведения нераспознаваемы. Чтобы понять их специфичность, относительность, ограниченность необходимо увидеть их в более широких

контрастных контекстах разных культур, и в этих контекстах — сопоставлять.

<стр. 20>

*«Безмолвный язык»*

Мысль о музыке как культурном явлении вполне банальна. Такие мысли не оставляют места для вопросов: правила, диктуемые культурой, усваиваются субъектом так же глубоко и органично, как правила родного языка, и поведение, определяемое этими несознаваемыми правилами, представляется ему абсолютно органичным, свободным, естественным: нормой поведения вообще. О специфичности этих правил человек может начать догадываться только в исключительной ситуации, когда привычный акт поведения даёт непредвиденный результат. Долгий и трудный путь разделяет два, на первый взгляд, тождественные определения музыки — как **культурного явления** и как **проявления культуры**.

Даже этномузыковедение, которому естественно было бы находиться в перманентном состоянии «культурного шока», очень не скоро пришло к осознанию этого различия. Всего четверть века назад Мерриам сетовал на его «культурную слепоту».

Он определяет этномузыковедение как «изучение музыки в культуре» и пытается восстановить настоящий смысл этих привычных слов, стёртых долгим бездумным употреблением.

Чтобы понять это определение, важно тщательно объяснить его. Оно исходит из той скрытой предпосылки, что [...] музыкальное звучание является результатом поведенческих процессов человека, которые обусловлены и формируются ценностями, убеждениями и верованиями людей, составляющих данную культуру.

Музыка — продукт человеческой деятельности, который обладает структурой, но её структура не существует независимо, в отрыве от породившего её поведения. Чтобы понять, почему данная музыка обладает именно такой, а не какой-либо иной структурой, мы должны понять, почему породившее её поведение именно таково, понять его внутренний порядок, который привёл к созданию данной формы организованного звучания. [19]

В любой культуре музыка это лишь одно из множества её проявлений, и слова Мерриам с не меньшим основанием приложимы к другим проявлениям культуры — не только к области искусств, но и к политике, торговле, дипломатии и т.д. В этих областях, в обстановке интенсивнейших международных контак-

<стр. 21>

тов, понимание культурно специфичных моделей поведения приобретает критическую важность. Как замечает Эдвард Холл,

В знании культурной специфики как огромной сети коммуникаций не было бы фактически никакой необходимости, если бы не два обстоятельства: наша возрастающая вовлечённость в жизни людей во всех частях мира и перемешивание субкультур внутри нашей собственной страны...

Долгое время считалось, что опыт это то общее, что разделяют все люди, что всегда есть возможность как-нибудь обойти различия языков и культур и установить контакт с другим человеком, опираясь на общность опыта. Эта бессознательная (а иногда и сознательная) уверенность исходит из убеждения, что когда два человека сталкиваются с одним и тем же «опытом», одни и те же данные поступают в их мозг, и оба мозга фиксируют их одинаковым образом. Сравнительные исследования заставляют подвергнуть это убеждение серьёзному сомнению — особенно, когда речь идёт о несхожих культурах. [20]

Исследование, проведённое Холлом, выросло из его работы по правительственной программе для дипломатов и технических экспертов, которым предстояло работать в других странах. Она возникла после того, как стало ясно, что многие неудачи и ошибки американских представителей за рубежом объясняются их наивным убеждением, что остальной мир ничем не отличается от Америки, и что в любой стране они могут чувствовать и вести себя естественным для них образом. Задача работы, проделанной Холлом, и его книги «Безмолвный язык» была сугубо практической: научить американцев

корректировать своё поведение за рубежом обычаями иных культур и правильно истолковывать «странные» реакции их заморских партнёров. Однако, будучи серьёзным исследователем, Холл попытался осветить проблему более систематично, и на этом пути он формулирует некоторые новые и продуктивные идеи. Одна из них касается психических уровней культуры. Он пишет:

Пока психологи обращаются к антропологии, чтобы больше узнать о человеке как социальном существе, антропологи используют психоаналитические теории, пытаясь выработать более удовлетворительные теории культуры. Одна из наиболее существенных заимствованных теорий утверждает, что культура существует на двух уровнях: есть явная культура, которая доступна наблюдению и описанию, и скрытая, невидимая культура, постижение которой создаёт трудности даже для опытного наблюдателя. [21]

<стр. 22>

Холл имеет в виду общепризнанную дихотомию, определяемую как «сознательное-бессознательное» (Фрейд), «сознаваемое безотчётное» (Салливэн), «явное-подразумеваемое» и, наконец, «формальное неформальное». Со своей стороны, он различает не два, а три уровня, на которых культурно специфичные модели поведения передаются и усваиваются. Он определяет их как формальный, неформальный и технический. Говоря коротко, к первому принадлежат модели поведения, которые воспринимаются как нечто само собой разумеющееся, безусловное, не предполагающее объяснений; ко второму — модели, перенимаемые путём подражания образцам, проб и ошибок; к третьему — модели поведения, которые передаются в процессе обучения посредством словесных инструкций.

Пути формирования моделей музыкального поведения естественно подпадают под это разделение.

В любом обществе музыка является неременной участницей повседневной жизни — элементом среды, в которой каждый член общества живёт с момента рождения, впитывая её «излучения» бесчисленными путями. Эта среда воздействует на людей через так называемый «второй канал наследственности», формируя их умы, культивируя определённые чувственные, моторные и прочие способности точно так же, как генетическая наследственность определяет их физическую конституцию. Характерные звучания «своих» голосов и инструментов, «свои» мелодии, ритмы и тембры, особенности манеры пения и игры, танцевальные движения и жесты — всё это впитывается, усваивается и осваивается практически, подобно фонемам, словам и грамматическим структурам родного языка. Моделями этого, *формального* уровня внушаются спонтанные суждения о музыке и исполнении, инстинктивные нерассуждающие действия музыкантов, которые объясняются просто: «так должно быть», «так принято», «так делается всегда».

Конкретным, специфическим установкам и навыкам, определяющим музыкальную компетентность, нельзя научить; им можно только научиться на собственном опыте практического обращения с музыкой, посредством следования установленным образцам и подражания примеру опытных музыкантов, постоянной проверки и уточнения баланса между своими действиями и внешней средой и постепенной кристаллизации собственного стиля и индивидуальности. Грегори Бейтсон определяет этот процесс как *deutero-learning* — «вторичное обучение» (в отличие от *proto-learning* — зубрёжки), как выработку умения учиться, развитие

<стр. 23>

мыслительных навыков, способности находить решения не просто частных конкретных проблем, но целых классов проблем:

Субъект учится ориентироваться в определённых типах контекстов, иначе говоря, приобретает способность прозревать контексты решения проблем. [22]

На этом, *неформальном* уровне суждения о музыке и объяснения собственного музыкального поведения обычно даются в форме ссылок на высокие авторитеты, прецеденты и лучшие образцы своего искусства.

Подобно всем прочим областям творческой деятельности человека, музыкальная практика предполагает участие интеллекта: способность мышления, рассуждения, обобщения и т.д. Работа мысли опирается на слова, числа, образы, охватывая необъятно широкие области — от геометрии и логики до мифологии и космологии. С незапамятных

времен и во всех известных культурах всевозможного рода теоретизирование о музыке было неотделимо от процесса обучения. Благодаря использованию различных метаязыков музыка вводилась в богатые контексты мысли, инстинкты превращались в знание, поддерживались каноны должного музыкального поведения и преемственность музыкальной традиции. При всей несравнимости этих метаязыков, можно утверждать, что *технический* уровень передачи музыкальной культуры одинаково важен в современных консерваториях, традиционных обществах и у первобытных племён.

Культурно специфичные модели музыкального поведения усваиваются параллельно на всех трёх уровнях. Продуктом этого поведения может быть оглушительно мощное звучание большого оркестра или едва слышные вибрации струн китайского циня. Но правила этого поведения всегда скрыты: язык культуры безмолвен. Смысл сообщения не переливается вместе со звучанием в умы слушателей, но воссоздаётся, претворяется самим слушателем с большей или меньшей полнотой и адекватностью в зависимости от его глубины усвоения данной культуры. Здесь технические описания бессильны: распознать и классифицировать порядок тонов или ритм это совсем не то же самое, что испытать высшую реальность, воспринимаемую компетентным слушателем в игре тонов и ритмов.

Коммуникация возможна только при условии идентичности правил поведения — кодов сообщения — на обоих её концах. Холл формулирует это условие в самых решительных выражениях:

<стр. 24>

Не существует такой вещи как «опыт» вообще, как нечто отдельное и отличное от культуры. Культура не извлекается из опыта и не отражается в нём. Опыт это то, что человек проецирует на окружающий его мир, приобретая свой опыт в культурно детерминированной форме... Мы располагаем растущей массой данных, указывающих на то, что человек не имеет прямого доступа к опыту как таковому, но что существует набор посредствующих моделей, которые управляют его чувствами и мыслью, вызывая в нём определённые реакции, в то время как другой человек, наделённый другими моделями, будет реагировать иначе — так, как повелевает его опыт. [23]

### *Безопасные тупики и рискованные объезды*

Здесь мы оказываемся перед трудным вопросом: каким образом следует (и, вообще, возможно ли) изучать опыт — хотя бы сформированный собственной культурой, не говоря уже об иных, отличных культурах, — если он непосредственно недоступен даже своему обладателю? Этот, методологически чрезвычайно важный вопрос касается, во-первых, значения наблюдаемых данных и, во-вторых, методов обобщения.

Приверженцы «строго объективного» подхода заявляют, что базой и исходным материалом любого исследования должны служить «факты» — необработанные наблюдения. Автор одной из статей в коллективной монографии о невербальных коммуникациях отстаивает традиционный бихевиористский взгляд на источник таких наблюдений:

Стараясь понять, что происходит при невербальных коммуникациях, мы обычно лишены возможности спросить интересующее нас животное что, по его мнению, оно делает, пытается или собирается делать. Соблазнительно заключить, что верный научный подход требует отбросить все подобные концепции и ограничиться «нейтральным» сообщением о корреляциях между актами наблюдаемого поведения. [24]

Идея исследования, основанного на «нейтрально» зарегистрированных корреляциях, так же стара, как классическая наука, ориентировавшаяся на физику. Бихевиористу представляется, что этот путь гарантирует его объективность и исключит опасность антропоморфизма — приписывания животному человеческих чувств и способностей. Но метод, выработанный в изучении

<стр. 25>

законов инертной неживой материи, оказывается жёстко ограниченным при изучении поведения животных, особенно его высших форм, нередко целенаправленных, спонтанных, в

известном смысле, творческих. Когда же человек пытается понять поведение других людей, он попадает в совершенно иную ситуацию: здесь объект и субъект принадлежат к одному биологическому виду и встречаются как равные. Должен ли исследователь и в этом случае принимать в расчет только данные собственных наблюдений? Пытаясь избежать греха антропоморфизма, не впадает ли он в этом случае в грех зооморфизма или, ещё хуже, механицизма? Ответ на эти вопросы даёт другой участник дискуссии:

В случае человека этот принцип неприменим. Его соображения о происходящем составляют центральную часть данных, доступных анализу... В обычных условиях привычные действия совершаются индивидуумами, которые считают, что они знают, что делают, и над статусом их убеждений следует поразмыслить. [25]

Свидетельства информантов бесценны. Однако, чем тщательнее исследователь собирает, фиксирует и анализирует полученные от них данные, тем сложнее и проблематичнее становится их использование. Рано или поздно он отдаёт себе отчёт в том, что имеет дело с вербализованными рационализациями, рутинными словесными описаниями тайных процессов, которые он силится понять. Мы хорошо знаем, насколько поверхностны и обманчивы такие описания даже по отношению к явлениям нашей же собственной культуры. Они неизбежно схематичны, стереотипны, упрощены и так же далеки от описываемой реальности, как слова -от вещей, ими обозначаемых.

Иногда и от исполнителя, и от наблюдателя требуются значительные усилия, чтобы наложить некий синтаксический порядок на серию событий, которая кажется произвольной. Часто антрополог, наблюдающий какой-либо ритуал, едва узнаёт в нём представление драмы, которая всего за несколько часов до того была описана ему словесно. [26]

Вдобавок следует напомнить о чисто практических трудностях, неизбежно возникающих при общении с представителями других культур, — о несовершенстве знания их языков, всевозможных табу и скрытности, обычно сопутствующей общению с чужаками. Но едва ли не самой трудно преодолимой преградой на

<стр. 26>

пути к «научно-объективному» изучению феноменов культуры является сам исследователь. Пытаясь понять «безмолвный язык» иной культуры, он неосознанно следует «правилам» своей собственной культуры. Вербальные и невербальные действия участников такой коммуникации «процеживаются» сквозь двойной фильтр несхожих культурных матриц: закодированные одной культурой, они затем истолковываются в контексте другой. Ясно, что при этом наиболее ценная информация оседает на фильтрах, не достигая адресата. Изучая музыку другой культуры, он ищет (и, конечно же, находит) в ней элементы и отношения, совпадающие, сопоставимые или просто схожие с теми, которые отвечают его слуховым инстинктам и аналитическим навыкам.

Фольклористы отдают себе отчёт в такого рода абберациях, когда им доводится расшифровывать и транскрибировать образцы народной музыки. Но понимание того, что культурно детерминированные абберации возникают повсюду, медленно проникает в сознание людей.

Артур Кёстлер, уделявший этой проблеме особое внимание, писал о «...нашем репертуаре *навыков восприятия* — «правил игры», позволяющих нам усматривать смысл в изменчивой мозаике ощущений, действующих автоматически и бессознательно».

Мы не можем не истолковывать природу как организацию частей внутри частей... и там, где структура не очевидна или неразличима, наш ум создаёт её, видя бабочек в чернильных кляксах и верблюдов в облаках. [27]... Восприятие это частично врождённая, частично приобретённая способность трансформировать сырой материал ощущений в «законченный продукт»; и каждый исторический период располагает своими принятыми формулами и методами такого истолкования. [28]

\* \* \*

В виду всех этих сложностей логично задаться вопросом: действительно ли данные наблюдений, даже если они получены из первых рук, могут считаться научно объективными фактами? Сюзанн Лангер отвечает на этот вопрос со всей определённостью:

Мы, вероятно, согласимся в главном: *факт это интеллектуально сформулированное событие*, формулируется ли оно в процессе чистого наблюдения, словесного истолкования или ответного действия. [29].

<стр. 27>

Однако представители экспериментальных дисциплин не разделяют это убеждение. В большинстве своём они продолжают исходить из веры в то, что факты черпаются из самой реальности и заключают частицы истины, и что поэтому их собирание и обобщение — иначе говоря, метод индукции, является единственно верным путём познания.

Отсюда возникает второй вопрос: можно ли бы уверенным в том, что научные законы, добываемые на этом пути, действительно опираются на факты и отражают реальные отношения между ними? Рудольф Арнхейм замечает по этому поводу:

Индукция, обычно определяемая как «процесс выявления принципов посредством наблюдения и объединения частных случаев», предполагает вывод заключений общего характера из того, что было установлено наблюдением в некотором числе случаев.. Теперь большинство теоретиков согласилось бы со следующими словами Морриса Козна: «наука никогда не делает выводов из чувственных данных, если не видит в них проявление или иллюстрацию определённых принципов универсального значения»... Однако британский учёный П. Б. Мидауор сетует, что даже теперь обычные объяснения процесса научных открытий склонны поддерживать ложное убеждение, что факты собирались без какого-либо представления о том, что они могут сказать. «Вам приходится притворяться, что ваш ум это некое девственное вместилище, пустой сосуд, который принимает поток информации из внешнего мира, не руководствуясь какими-либо собственными соображениями». [30]

Объективность предполагает бесстрашие, бескорыстную, безраздельную заинтересованность исследователя своим объектом. В действительности же исследователь никогда не бывает бесстрастным. Он намечает цели, определяет проблемы, ставит конкретные вопросы. Он интересуется не реальностью вообще, но её определёнными аспектами — теми, которые входят в сферу компетенции его специализированной дисциплины, могут изучаться её методами на основе накопленного ею опыта.,

Вера исследователя в свою непричастность это самообман; объекты, которые кажутся ему нетронуты девственными, в действительности фабрикуются им самим. Он не вычитывает свои знания из пресловутой Книги Природы, а выхватывает из неё и сочетает отдельные слова, которые кажутся ему особенно важными. Книга Природы безгранична и всеобъемлюща, но она не написана па человеческом языке. Чтобы извлечь из неё некий смысл, исследователь пользуется языками своей культуры, страны и профессии и, в соответствии с их правилами, устанавливает границы и

<стр. 28>

очертания своего опытного поля, отбирает, классифицирует и наклеивает ярлыки. Если бы чистая индукция действительно существовала, то она сделала бы невозможным не только научное познание, но и обычное чувственное восприятие.

Грегори Бейтсон вспоминает в этой связи об открытии, которое ему довелось сделать в общении с университетскими студентами.

Каждый год после трёх или четырёх занятий меня спрашивали: «О чём вообще этот курс?»... Постепенно я понял, почему мне было трудно ответить на этот вопрос: их стиль мышления отличался от моего. Их научили, что мыслить и доказывать нужно *индуктивно* — от данных к гипотезам,—но не поверять гипотезы знаниями, полученными *дедуктивным* путём на основе фундаментальных принципов науки или философии... «Данные» это не события и объекты, но всегда описания или воспоминания о событиях и объектах. Трансформация или фиксирование события всегда вторгается как посредствующее звено между исследователем и его объектом... Строго говоря, нет данных, которые были бы действительно «сырыми»: каждая фиксация события так или иначе подверглась редактированию и трансформации — человеком или его инструментами... «Объяснение» это размещение данных на карте фундаментальных принципов, но целью, науки является увеличение фундаментального знания. [31]

Последнее может озадачить читателя: что такое фундаментальное знание?



фундаментальные принципы? Откуда они берутся, если мы не можем узнать о них через эмпирический опыт? На эти вопросы нет рационального ответа. Мы просто *знаем*, что фундаментальное знание существует, что оно доступно, незаменимо и продуктивно. Это знание даётся верой, на которой наука основывается, часто не отдавая себе в этом отчёта, — верой в единство мира, в царящий в нём неисчерпаемый порядок, доступный постижению, хотя бы неполному, частные аспекты которого могут получить выражение в экспериментально подтверждаемых научных концепциях-законах. Как отмечает Кёстлер,

Галилей был первым из породы современных учёных-экспериментаторов, убеждённых в непогрешимости своих «точных эмпирических методов»... Поэтому с удивлением узнаёшь, что он говорил о вещах «не только неведомых, но и невообразимых». Эту предельную скромность, внушённую изумлением, родственным мистицизму, можно обнаружить у всех великих учёных, даже если она скрывается за фасадом высокомерия и проскальзывает только в редких случаях. [32]

<стр. 29>

Эйнштейну принадлежат знаменательные слова: «Величайшей ошибкой науки XIX века была вера в то, что теория может быть извлечена из фактов». Слово «теория» в античности означало «созерцание, провидение». Знание, полученное в созерцании, назовём ли мы его откровением, прозрением (*insight*) или интуицией, служит основанием любого человеческого знания. Оно даётся человеку, а не конструируется им. Оно добывается не путём мышления и потому недоступно рациональному определению.

Это знание делает возможными прорывы в определённых областях, в связи с конкретными задачами современности, и плоды достигнутого формулируются и передаются на специфических языках — будь то язык философии или науки, ритуала или того или другого вида искусства. Эти языки непрерывно множатся, разделяя своих обладателей, становясь между ними и их личным опытом. Каждый такой язык выступает как тайнопись определенного рода знания; каждый создаёт специфический образ мира, меняющийся от одной социальной группы, общества, исторического периода, культуры к другой.

Различные интерпретации мира опираются в конечном счёте на различные системы символов. Они исключают перевод на какой-либо другой язык и не могут сравниваться именно потому, что символ это уникальный способ указать на скрывающийся за ним смысл. Сообщения из «своей» культуры открывают перед нами прямой доступ к скрытым в них символическим смыслам. Что же касается сообщений из других, незнакомых нам культур, то их символический смысл может распознаваться только косвенными путями. Эти обходы сопряжены с риском, но нет иного способа с большим или меньшим приближением уловить и описать его.

Два пути обещают хотя бы немного продвинуть исследователя в направлении этой цели. На один из них указывают этнографы, подчёркивающие важность ознакомления с новыми для них культурами «изнутри», на их собственных «языках»: необходимость преодолевать традиционную (ставшую чуть ли не обязательной) дистанцию между субъектом и объектом посредством «участия и действенной коммуникации». Как пишет Иоханнес Фабиан,

Этнографическая объективность это не вопрос исследовательской установки или просто соблюдение научного кодекса: это [...] качество активного соучастия в двустороннем обмене-общении (полевая работа) и в истолкования приобретённого знания как продукта про-

<стр. 30>

цессов коммуникации. ...Хаймсу принадлежит утверждение о том, что «этнографическая объективность это межсубъективная объективность — объективность участников культуры,.., тех, кто владеет её кодом. [33]

Другая возможность «прозревать» коды других культур открывается при подходе к ним «сверху» — типологическом, структурном и системном. Леви-Стросс так объясняет этот подход:

То, что мы называем «культурой», это фрагмент человечества, который... обнаруживает существенные разрывы преемственности по отношению к остальному человечеству. Если наша задача — установить существенные разрывы между, скажем, Северной Америкой и Европой, то мы

будем рассматривать их как две разные культуры; но если нас заинтересуют существенные разрывы между Нью-Йорком и Чикаго, то мы должны будем иметь право говорить об этих двух группах как о различных культурных «единствах». Поскольку различия между ними могут быть сведены к *инвариантам* (что и является целью структурного анализа), мы убеждаемся в том, что культура может в одно и то же время соответствовать некой объективной реальности и являться плодом предпринятого исследования. Соответственно, одна и та же группа индивидуумов может рассматриваться как часть, входящая во многие различные культурные контексты: глобальный, континентальный, национальный, региональный, локальный и так далее, точно так же, как в контексты семейный, профессиональный, религиозный, политический и проч. Однако это верно лишь в пределе: антропологи обычно резервируют термин «культура» за определённой группой разрывов, существенной одновременно на нескольких из упомянутых уровней.[34]

\* \* \*

Исследовать коды, управляющие музыкальным опытом, в контексте множественных культур значит иметь дело с максимально существенными разрывами — на уровне, где западная культура в целом должна рассматриваться в качестве «фрагмента человечества». Задача, необходимо возникающая прежде всего, состоит в том, чтобы в огромном массиве разрывов между этим «фрагментом» и «остальным человечеством» обнаружить инварианты или систему инвариантов — типологические черты, характерные для западной культуры как единства, фундаментально отличного от всего, что к ней не принадлежит. Такая постановка проблемы устраняет опасность европоцентричных,

<стр. 31>

«киплингианских» колониально-романтических предубеждений. Вместо этого она требует плюралистического взгляда на мировые культуры — как европейские, так и неевропейские — и понимания каждой из них как органичного самодостаточного единства—зрелого естественного продукта верований, традиций и внутреннего порядка жизни данного народа или этнической общности.

За отсутствием лучших слов и понятий для обозначения наиболее глубоких и общих культурных различий я буду пользоваться далее словами «западный» и «не-западный» или «восточный». Эти определения следует воспринимать лишь как удобные, но строго условные ярлыки, указывающие на реальности, которые невозможно связать с какой-либо конкретной территорией, этнической группой, социальной организацией или историческим периодом. Нет культуры, которая была бы совершенно однородной и стопроцентно отличной от всех прочих культур. Свойства, которые мы определяем как «не-западные», можно обнаружить во многих культурных «нишах» западного мира точно так же, как во многих не-западных культурах можно видеть плоды глубокого длительного процесса «вестернизации».

Нет ни малейшей надежды справиться с такими множественными неоднородностями посредством собирания и обобщения частных эмпирических наблюдений. Осознание глубины и несоизмеримости «духа» разных культур заставляет сомневаться в самой возможности увидеть чужую культуру в ее истинном свете. Аллан Уотте пытается рассеять это сомнение:

Новые культурные модели доходят до нашего сознания, и скрытые метафизические предпосылки проясняются лишь настолько, чтобы дать нам возможность, сравнивая нашу собственную культурную и метафизическую систему с другими, шагнуть за её пределы. Некоторые доказывают, что такой шаг просто-напросто невозможен, что наши впечатления от других культур всегда безнадежно искажены нашей культурной обусловленностью. Но это почти что культурный солипсизм. [36]

Как ни серьезны сомнения в разрешимости этой проблемы, они не должны останавливать нас. Социальные и геополитические процессы последних десятилетий заставляют нас со всё большей ясностью отдавать себе отчёт в том, что даже внутри одной, так называемой «западной культуры» существует множество плохо различаемых культурных барьеров, которые рождают взаимную отчужденность, непонимание и вражду, что для продуктивного

<стр. 32>

общения поверх этих барьеров необходимо учиться «языкам» культур-партнёров.

Коллекционирование «слов» этих «безмолвных языков» — знакомство с экзотическими частностями и курьёзами — не сулит успеха. Чтобы быть в состоянии составить из разрозненных «слов» осмысленную «фразу», нужно знать кое-что о

«грамматике» чужого «языка». И здесь типологический подход представляется единственно продуктивным — подход, стремящийся воспринимать эмпирические факты как высоко специализированные манифестации того или иного из основных типов культуры.

Пускаясь в этот трудный путь, полезно вооружиться следующей мыслью Людвиг фон Берталанфи:

Мы более не льстим себе, думая, что приближаемся к Конечной Истине или Реальности. Нам следует довольствоваться тем, что свои сугубо человеческие задачи мы стараемся решать как можно лучше. Мы отдаем себе отчет не только в физической релятивности, которая определяется позицией наблюдателя, его системой отсчёта и моделями, используемыми для объяснения, но также в биологической относительности, поскольку всё наше знание это человеческое знание, и в культурной релятивности, определяемой нашей прикреплённостью к определённым моменту человеческой истории. Мы не в состоянии перепрыгнуть через собственную тень. [36]

### *Системный взгляд*

В статье «Культуры как системы: Шпенглер и далее» Берталанфи проводит следующее общее различие:

Обозревая многообразие культур, изучаемых историками, археологами и антропологами, можно различить два принципиальных типа. Культуры могут именоваться «антропологическими» и «историческими», примитивными культурами и цивилизациями, или подобным образом. Среди сотен известных культур сравнительно немногие имели или «сделали» историю, то есть претерпели значительные изменения в обозримых историей пределах. Остальные же оставались более или менее статичными на уровне каменного века... Примитивные культуры исключительно хорошо приспособлены к часто неблагоприятным условиям своей среды, как показывает сам факт их выживания на протяжении огромных отрезков времени,

<стр. 33>

тогда как высокие культуры исчезали, и будущее нашей собственной цивилизации проблематично. Не забудем, что промышленной революции всего пара столетий, а атомной энергии — несколько десятилетий. [37]

Сходную мысль высказывает Элиаде по отношению к мифам и ритуалам:

... Между различными группами периодических церемоний должны существовать очень существенные различия — уже хотя бы по той простой причине, что мы имеем дело как с историческими, так и антиисторическими народами, с тем, что мы обычно называем «цивилизованным человеком» и «примитивным человеком». ...Архаическое человечество с предельными усилиями защищало себя от любых новшеств и от необратимости, сопутствующей истории. [38]

Статичность-изменчивость это не просто одна из многих антитез, но наиболее общее, всепроникающее типологическое различие. Если культуры, разделённые этот оппозицией, столь разительно несхожи своими способами существования и историческими судьбами, то разумно предположить, что более частные различия между ними отражают этот фундаментальный разрыв. Сделав такое допущение, мы вступаем в область представлений общей теории систем.

Предложенная Берталанфи теория сложилась на базе его биологических исследований — в ходе изучения живого организма как целого. Позже она оказалась продуктивной и в других сферах знания. «Её цель, — писал Берталанфи, — установить общие принципы систем, то есть организованных единств, независимо от их физической, биологической или социологической природы». [39] Он видел в своей теории формулировку широкой тенденции в современной научной мысли, которую определял как «философию перспектив» и повторял: «Мы не можем постигнуть Предельное, по мы вполне можем установить Перспективы, которые приведут наш маленький дом в терпимый порядок». [40] Свою задачу он пи дел в том, чтобы

...заменить или, скорее, расширить или переступить границы классической науки,

созданной Галилеем и Ньютоном,—границы механистической концепции жизни и ума, и её воплощений в сегодняшнем индустриализованном, механизированном и коммерциализованном обществе. [41]

Механицизм (или атомизм) рассматривает сложные феномены как комбинации простых частей, отношений и процессов, стре-

<стр. 34>

мится сводить сложность к набору простых ситуаций, управляемых простыми законами, которые могут изучаться порознь. Действия, поведение объекта для него всего лишь реакции на внешние воздействия, стимулы. *Организмический* подход, о котором пишет Берталанфи, напротив, видит в сложных феноменах целостности—системы динамических взаимодействий. Он пытается понять процессы развития этих целостностей от простого к сложному, силы, позволяющие им самоорганизовываться, оставаться «теми же самыми» и сохранять равновесие с меняющимися условиями окружающей среды. Симметричное «абсолютное» время классической механики уступает место единоплавленному необратимому времени, которое входит неотъемлемой переменной в уравнения общей теории систем.

Истоки механистически-организмической дихотомии Берталанфи видит в споре между античными школами Парменида и Гераклита.

Точка зрения Парменида, характерная для атомизма, находит своё выражение в биологии, которая подчёркивает структуру в ущерб функции и уподобляет организм кристаллу. С точки зрения Гераклита, структура является результатом функционирования, и организм подобен не столько кристаллу, сколько пламени. Современный наследник Парменида ищет и повсюду находит закрытые системы в состоянии равновесия, тогда как наследники Гераклита говорят о необратимых процессах и равновесных состояниях. [42]

Для организмического подхода целое никогда не бывает замкнутым, изолированным, существующим на собственных основаниях. Напротив, оно всегда рассматривается как открытая система, существующая благодаря непрерывному взаимодействию и метаболическому обмену материей и энергией с окружающей её средой. В отличие от механических систем, отождествляемых с их материальным субстратом, материальный субстрат организми-ческой системы «прозрачен» — заменим и обновляем: такая система не **материальна**, а **функциональна**. Простейшим её примером может служить струя воды, вытекающая из крана; она остаётся «той же самой», даже когда изгибается движением воздуха или разбивается о препятствие, и, как только внешние возмущающие силы исчезают, она немедленно возвращается в своё первоначальное стабильное состояние.

Даже простейшим организмическим системам присущ «инстинкт» *самосохранения*. По отношению к более сложным системам можно говорить о целенаправленности, *телеологичности* по-

<стр. 35>

ведения: они ведут себя так, чтобы не только сохраниться, но и осуществить намеченный план действий. В зависимости от окружающих условий, цель может быть достигнута разными путями, и эта способность организмических систем получила наименование *эквифинальности*.

Любая система является частью более крупного целого (системы её непосредственного окружения) и, в свою очередь, является средой для каждой из составляющих её меньших систем. Эта иерархическая перспектива простирается бесконечно в обоих направлениях — к большему и к меньшему, — и любого рода исследованию доступен лишь определённый, больший или меньший участок этой перспективы.

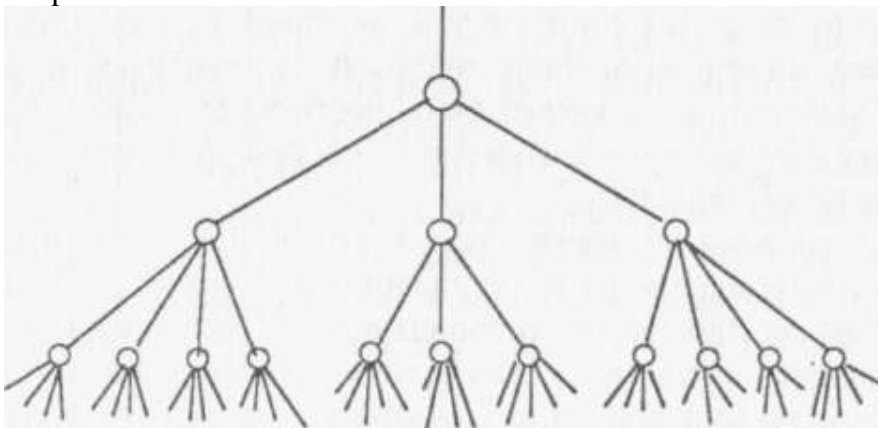
Если доказана и признана реальность иерархической организации в отношениях между химическими элементами и клеточными структурами, живыми клетками, тканями, органами И, организмами, биологическими семействами и видами и экологической средой, то мы вправе допустить реальность аналогичной иерархии в любой живой (не обязательно биологической) системе.

Системный подход заставляет нас осознать, что целое всегда больше суммы составляющих его частей. Очевидно, что слово это нечто большее и иное, нежели просто собрание букв или фонем, а предложение это не набор слов. Точно так же мелодию нельзя определить как набор тонов. Из тех же слов или тонов, посредством небольших перестановок или изменений акцента можно получить фразы и мелодии с другим смыслом и

характером. Но и Фраза, и мелодия входят частью в более крупные единства абзаца и песни, которые, в свою очередь, включены во всё более широкие и сложные контексты, выходящие за рамки отдельного сочинения, данного вида искусства и искусства вообще. И по мере включения элементарной системы, вроде фразы или мелодии, во всё более широкие контексты этой иерархии, всё полнее реализуются её внутренние структурные, функциональные и смысловые потенции.

В главе под названием «Цепь слов и древо языка» Кёстлер предлагает заменить линейную концепцию «стимул-реакция» концепцией многоярусных иерархически упорядоченных систем, которые могут быть представлены в виде перевёрнутого дерева:

<стр. 36>



Мы находим приложения подобных схем иерархической организации во множестве областей: генеалогические древа, классификации растений и животных, эволюционное «древо жизни», ветвящиеся управленческие структуры государственных учреждений или промышленных предприятий, физиологические «карты» нервной системы и кровообращения. Слово «иерархия» церковного происхождения и часто ложно понимается как порядок рангов — так сказать, ступеней лестницы. Я буду пользоваться им для обозначения древовидных структур или систем, разветвляющихся на подсистемы и т.д. [43]

Интуитивный образ ветвящейся иерархии, можно сказать, стар, как мир. Его символические воплощения мы находим в идее *arbor inversa* (обращенное древо) средневековых теологов или ещё раньше — в библейском Древе Жизни. Хорошим примером может служить и то, как в санскритском трактате XIII века говорится о значении звука: «Звучанием образуется буква, буквами — слог, слогами — слово, а словами — наша повседневная жизнь. Вот почему наш человеческий мир зависит от звука». [44]

Идея многоярусной иерархии в кёстлеровском понимании отнюдь не чужда теории музыки, особенно в анализе и истолкованиях музыкальной формы. Однако, пока сочинение анализируется как не зависящий ни от чего «микрокосм», или сама музыка рассматривается как независимое искусство, управляемое только своими внутренними законами, иерархический подход не может дорасти до системного. Изучая организующие начала музыки, теория открывает в ней удивительный порядок и логику. В духе Парменида, она рассматривает музыкальный феномен как вневременной кристалл, вызывающий восхищение изощрённой геометрией своих форм и внутренних отношений. Если же увидеть

<стр. 37>

тот же музыкальный феномен с точки зрения Гераклита — как динамичный метаболический процесс, «не кристалл, а пламя», — то станет ясно, что описываемые теорией музыкальные структуры есть не что иное, как отпечатки следов, окаменевший костяк некогда живого организма, высохшее речное русло.

Музыка не вещь; это органический процесс, целостность которого поддерживается не структурой, а внутренними и внешними напряжениями — динамическим равновесием взаимодействующих сил.

Говоря о силах, единствах, структурах, системах и тому подобном, мы пользуемся языком теории, который часто внушает ложную уверенность в том, что его термины соответствуют отдельно существующим реальностям. В действительности же это совсем не так, и теория систем лучше других ограждена от подобных иллюзий своими собственными предпосылками. Она требует отчётливо сознавать, что любая исследуемая система является

искусственно изолированным участком искусственно выделенной перспективы; что любая стратификация этой перспективы «привязана» к специфическим целям, гипотезам и инструментам наблюдателя. Термины этой теории — включая саму концепцию системы — указывают не на воображаемые отдельные объекты, а на различные аспекты единой реальности.

Каждая ветвь, веточка и отросток древовидной иерархии системы не только соучаствует в жизнедеятельности целого, но и разделяет с ним характер и свойства. Специалисты в области истории искусств, археологии, палеонтологии и антропологии с давних времён интуитивно знали, что фрагмент скульптуры, гончарного изделия или скелета, кусок древнего текста или отдельный ритуал могут многое сказать о природе и характере целого, частью которого они были когда-то. Теперь же мы знаем, что конкретный человек может быть опознан на основе его генетического кода, который содержится в каждом его волоске, чешуйке кожи, капле крови или слюны и т.д. Такое подобие частей целому теория систем именует *изоморфизмом*.

Любая древовидная иерархия это всего лишь ветвь некой Польшей иерархии: идея изоморфизма ведёт в конечном счёте к признанию единства и внутреннего подобия великого Древа Жизни—мира в целом. Музыка, воспринимаемая как особый, непостижимо многообразный и сложный мир, это всего лишь одна из таких ветвей, в свою очередь тысячекратно ветвящаяся на конкретные исторические культуры, национальные стили, жанры и

<стр. 38>

школы и индивидуальные сочинения. Все они изоморфны, то есть обладают общей природой и некими общими свойствами, что и позволяет называть их всех музыкой. Но и то огромное целое, которое мы называем музыкой, по-своему изоморфно миру. Это подобие нельзя обнаружить ни в звучании музыки, ни в анализируемой партитуре. Оно выступает как конечный источник и само оправдание существования музыки в опыте её восприятия человеком.

Музыка создаётся для человека, ради опыта, который она даёт. Но человек — эта сложнейшая из всех систем, созданных природой и обществом, — в свою очередь, представляет собой крошечный элемент в гигантской иерархии систем: природы, общества, человечества, вселенной, наконец, самой жизни. Музыка является продуктом деятельности человека и изоморфна ему — изоморфна человеку как продукту определённой культуры. Точнее говоря, музыка изоморфна породившей её культуре — «силовому полю», генерируемому искусствами, религиями и философиями, наукой и техникой, социальными институтами и условностями, моральными ценностями и верованиями — короче, целостным окружением человека.

Всепроникающей, самой могущественной и наименее заметной из всех сил культуры, формирующей человека, являются его представления о времени и пространстве. Их концепции в разных культурах и исторических периодах различаются много глубже, чем можно было бы предположить, и в каждой культуре эти концепции не просто считаются верными и единственно возможными, но тайно или явно определяют все процессы восприятия и мышления — то, как человек работает и мечтает, относится к различного рода событиям, осмысляет историю и собственное прошлое, настоящее и будущее. Социально усвоенные модели ориентации во времени и в пространстве оставляют глубокие отпечатки на всех продуктах человеческого труда — предметах обихода, произведениях искусства, научных теориях, идеологиях и верованиях. Эти отпечатки — выявленные и соответственно истолкованные — могут оказать неоценимую помощь исследователю, пытающемуся реконструировать «дух» той или иной культуры, а через него и производные модели восприятия, мыслительной деятельности и поведения.

<стр. 39>

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 Victor Zuckerkandl. *The Sense of Music*. Princeton University Press (Princeton, 1971), с 4

2 Donald R. Ferguson. *Music As Metaphor, The Elements of Expression*. University of Minnesota Press (Minneapolis, 1906), сс. 15-16

3 Одно из наиболее ярких описаний отношений музыки и слова содержится в письме Мендельсона, где он пишет:

«Музыка обладает большей определённой, чем речь, и стремление передать её смысл при помощи слов делает его неясным. Я не думаю, что слова годятся для этого, и если бы меня убедили в обратном, я не сочинял бы музыку. Некоторые упрекают музыку в неопределённости, говоря, что слова всегда можно понять. Я же убеждён в обратном: слова кажутся мне тёмными, многосмысленными, невнятными, если сравнивать их с настоящей музыкой, наполняющей душу тысячами вещей, которые лучше слов. То, что выражает для меня музыка, которую я люблю, кажется мне слишком определённым, чтобы это можно было сопоставлять со словами».

Цитируется по кн.: Th. Ribot, *Essays on the Creative Imagination*, Chapter II

4 John Dewey. *Art As Experience*. Capricorn Books (New York, 1958), с 3

5 De Witt Parker. "The Nature of Art." *Revue Internationale de Philosophie* 4, 1939, сс. 684-702. Приводится по кн.: Wilson Coker, *Music and Meaning*. MacMillan (London, 1972), с 35

6 Игорь Стравинский. «Хроника моей жизни». Музгиз, Л., 1963, сс. 99-100. Шлегель в *Athenaeum* также называет музыку текучей архитектурой, а архитектуру застывшей музыкой. См.: Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History; A Study of General Histories of Music, 1600-1960*. Dover Publications, Inc. (New York, 1962), с 141

7 Carl Emil Seashore. *The Psychology of Musical Talent*. Silver, Burdett & Co (Boston, New York, Chicago, San Francisco, 1919), с 253.

8 William S. Jordan. *Time, Space, and Music; Prolegomena to the History of Musical Theory*. The Florida State University, Ph.D., 1979, сс. 1,11-12.

9 Heinrich Wölfflin. *Die Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. (München, 1915). Англ. перевод: *Principles of Art History; The Problem of the Development of Style in Later Art* (пер. М.Д. Hottinger), Henry Holt and Company (New York, 1932). Русский перевод: «Основные понятия истории искусств» М.-Л., Academia, 1930

<стр. 40>

10 Curt Sachs. *The Commonwealth of Art; Style in the Fine Arts, Music, and the Dance*. W.W. Norton and Company, Inc. (New York, 1946), сс. 17,25-26, 214

11 Victor Zuckerkandl. *Sound and Symbol: Music and the External World*. Bollingen Series XLIV (Princeton, 1973), с 366

12 Victor Zuckerkandl. *The Sense of Music*. Princeton University Press (Princeton, 1971), сс. 17-18

13 Victor Zuckerkandl. *Man the Musician*. *Sound and Symbol*, vol. 2 Bollingen Series XLIV-2 (Princeton, 1976), сс 9-10

14 Ibidem, сс. 14-15

15 Alan P. Merriam. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press (1964), с 10. Цитата из: Charles Seeger. "Music and Culture." *Proceedings of the Music Teachers National Association for 1940*, 64, сс. 121-122

16 Ibidem, George Herzog, "Comparative Musicology." *The Music Journal* 4, 1946, с 11

17 Robert Morey. "Upset in Emotions." *Journal of Social Psychology*, 12, 1940, с 354. Цит. по: Alan P. Merriam. *The Anthropology of Music*, с. 12

18 Curt Sachs. *Our Musical Heritage*. (New York, 1948), с. 113

19 Alan P. Merriam. *The Anthropology of Music*, сс. 6-7

20 Edward T. Hall. *The Hidden Dimension*. Anchor Books, Doubleday & Co (New York, 1969), сс. x, 2

21 Edward T. Hall. *The Silent Language*. Anchor Books (New York, 1973), с 62

22 Gregory Bateson. *Steps to An Ecology of Mind*. Ballantine Books (New York, 1972), с 166 и далее

23 Edward T. Hall. *The Silent Language*, сс. 119,121-122

24 D. M. Mackay. "Formal Analysis of Communicative Process." *Non-Verbal Communications*, R. A. Hinde (ред.), Cambridge University Press (1972), с 23

25 Edmund Leach. "The Influence of Cultural Contexts on Non-Verbal Communication in Man." См. прим. 24, сс. 322, 323

26 Ibidem, с. 322

27 Arthur Koestler. *The Ghost in the Machine*. A Gateway Edition, Henry Regnery Company (Chicago, 1967), с 82

28 Arthur Koestler. *The Act of Creation*. Hutchinson & Co, Ltd (London, 1969), сс. 376-377

<стр. 41>

- 29 Susan K. Langer. *Philosophy in A New Key*. Harvard University Press (Cambridge, Mass., 1976) c 269
- 30 Rudolf Arnheim. *Visual Thinking*. University of California Press (Berkeley and Los Angeles, 1969), c 162
- Morris R. Cohen. *A Preface to Logic*. Meridian (New York, 1956) P. R. Medawar. "Is the Scientific Paper A Fraud?". *Experiment*, David Edge (ред.). The BBC (London, 1964), c 8
- 31 Gregory Bateson. *Steps to An Ecology of Mind*, cc. xvi-xix
- 32 Arthur Koestler. *The Act of Creation*, c 433
- 33 Johannes Fabian. "Rule and Process: Thoughts on Ethnography As Communication?" *Philosophy of the Social Sciences* 9 (1979), cc. 1-2. Цит. из: Hymes, D. "Introduction: Towards Ethnographies of Communication," *The Ethnography of Communication*, Gumperz J.J. and D. Hymes (editors) (Menasha, Wise, 1964), c 14
- 34 Claude Levi-Strauss. *Structural Anthropology*. Basic Books, Inc., Publishers (New York, 1963), c 295
- 35 Alan W. Watts. *Psychotherapy; East and West*. Ballantine Books (New York, 1974), c 28
- 36 Ludwig von Bertalanffy. "Introduction." *Perspectives on General System Theory*. George Braziller (New York, 1975), c 30
- 37 Ludwig von Bertalanffy. "Cultures As Systems: Spengler and Beyond," Ibidem, c 80
- 38 Mircea Eliade. *The Myth of the Eternal Return or Cosmos and History*. Bollingen Foundation (Princeton, 1974), cc. 74, 48
- 39 Ludwig von Bertalanffy. "New Patterns of Biological and Medical Thought." *Perspectives on General System Theory*, c. 42
- 40 См. прим. 36
- 41 Там же. c. 32
- 42 Ludwig von Bertalanffy. "Open Systems in Physics and Biology," *Perspectives on General System Theory*, c 127
- 43 Arthur Koestler. *The Ghost in the Machine*. См. прим. 27. cc. 23-24
- 44 Arnold Bake. "The Music of India." *The New Oxford History of Music*, vol. I. Oxford University Press, 1961, c 197



*Что есть время? Кто может просто и кратко объяснить его? Кто способен, хотя бы в мыслях, постигнуть его, произнеся о нём хотя бы единое слово? Но о чём мы упоминаем в наших беседах с большим пониманием и знакомством, чем о времени? И, определённо, мы знаем, о чём говорим; понимаем мы и когда об этом говорят другие. Что же тогда есть время? Если никто не спрашивает меня, я знаю; когда же я хочу объяснить спрашивающему, я не знаю.*

Блаженный Августин, «Исповедь»

### *Время опыта и время знания*

Немногие идеи принимаются с большей готовностью, чем утверждение, что музыка это временное искусство. Специалисты и профаны одинаково уверены в том, что время для музыки это то же, что пространство для живописи, скульптуры и архитектуры. Эстетики и философы за малым исключением принимают деление искусств на временные и пространственные как аксиому и исходят из этого якобы фундаментального различия в своих рассуждениях о природе искусств и в попытках их классификации.

Однако, с точки зрения опыта, это убеждение, соблазнительное в своей самоочевидности и простоте, выглядит сомнительным. Становится ясно, что слова «время» и «пространство» настолько многозначны, что неразборчивое пользование ими как общими ярлыками неизбежно порождает заблуждения и путаницу.

<стр. 43>

Отнюдь не каждое значение слова **музыка** предполагает сущностную связь с временем. Нет ничего специфически временного ни в понятии музыки как вида искусства, ни в музыке, молчаливо хранящейся (как иные полагают) в партитурах, грамзаписях, магнитных пленках и звуковых дорожках фильмов, ни в музыке, которую мы анализируем и запоминаем. Все эти формы существования музыки имеют не большее отношение к времени, чем любой другой предмет или событие. Специфическое отношение к времени обнаруживается только в музыке как движущемся звучании — в опыте встречи с таким звучанием. И здесь переживание музыки неотделимо от переживания самого времени.

Что же такое **время**? За этим словом скрывается множество понятий и концепций, в которых формулируются глубоко различные миропредставления, верования, теории и психологические установки, отражаются различные методы измерения времени. Подводя итоги своего исследования об опыте времени Роберт Орнстин пишет:

«Время» это более, чем одно, пять или десять разных вещей. Мы обсудили некоторые из этого множества «времён» — время поэта, время философа, время физика, время психолога, время биолога, время солнечных часов, календарное время, время варки риса, время песочных часов. Время это каждое из них, все они, вместе взятые, и много большее. [1]

В этом перечислении явно отсутствует время музыканта — тот опыт времени, который может дать только музыка.

Временной опыт, доставляемый музыкой, не следует смешивать с переживанием времени как такового. Звучащая музыка даёт нам опыт времени, не просто «овеществленного» в звуке, но организованного композитором; нам всегда приходится иметь дело с определенными принципами организации временных процессов, и для адекватного восприятия музыки необходимо, чтобы слушатель руководствовался теми же принципами, что и композитор — был причастен к ним.

Разумеется, композитор, поэт, философ, учёный не вольны избирать или изобретать свои способы истолкования и методы организации временных процессов. «Время» каждого из них изначально коренится в их культуре — в представлениях, которые служат краеугольными камнями их культурного наследия, альфой и омегой их способности ориентироваться во времени, мыслить и действовать, усваиваются на ранних стадиях социализа-

<стр. 44>

ции, принимаются безусловно, действуют бессознательно и, в отличие от самых глубоких религиозных убеждений, не оставляют места вопросам и сомнению. Опыт времени это один из важнейших аспектов того опыта, который — по мысли Холла — человек проецирует на окружающий мир, приобретая его в культурно детерминированной форме.

Каждая культура опирается на свой набор «истин в последней инстанции», в частности, идей о времени, почитаемых аксиоматическими. Каждая отделена от других различиями, более глубокими и принципиальными, чем различия между специализированными концепциями времени «поэта, философа, учёного» и др. Несомненно, в понимании времени у Баха и Гайдна было значительно больше общего с философом Лейбницем, живописцем Тицианом, изобретателем Леонардо да Винчи и биологом Ламарком, чем с современниками-музыкантами Индии, Персии или Китая. Более того, если бы музыкальный кругозор Баха и Гайдна не был ограничен творчеством их современников и ближайших предшественников, они, вероятно, обнаружили бы, что их чувство времени отличается от того, которое запечатлено в сочинениях Дюфайи и Гийома де Машо.

Даже при хорошем знакомстве с историей культуры, не так-то просто выявить и проследить перемены в способах осознания времени, скрывающиеся за твёрдой корой слова «время», которой оно покрылось за тысячи лет своего существования. Вот как, в самых общих чертах, Кёстлер описывает эти перемены:

До научной революции человек средневековья жил в замкнутом мире, твёрдо ограниченного во времени и в пространстве... Пространство как таковое, как абстрактное понятие, не существовало; оно отчётливо мыслилось как свойство материальных предметов — их длина, ширина, глубина; пустое пространство было бессмыслицей, логическим противоречием, а бесконечное пространство ещё большим абсурдом. Точно так же время было просто продолжительностью какого-либо события. Ни один разумный человек не сказал бы, что вещи движутся сквозь пространство или во времени: как может вещь двигаться сквозь своё собственное свойство или в нём?..

Пространство и Время обрели новый смысл в ньютоновой вселенной. В течение двух столетий после Ньютона Пространство мыслилось как незыблемое трёхмерное вместительное пространство вселенной... Времени был придан столь же абсолютный характер; и это то, как большинство из нас по сей день понимает слова «время» и «пространство» — за исключением снов, в которых жёсткая ньютонова решётка распадается.

<стр. 45>

Эйнштейн не смог бы преобразить понимание человеком Вселенной, если бы он усвоил эти слова в общепринятом смысле. Он признавался другу: «Задавая себе вопрос, как случилось, что именно я открыл теорию относительности, я находил ответ в следующих обстоятельствах. Нормальный взрослый человек никогда не размышляет о проблемах времени-пространства. По его мнению, всё, что о них нужно знать, ему известно с детства. Я же развивался так медленно, что вопросы пространства и времени стали занимать меня, когда я уже вырос, и я вник в них глубже, чем это доступно ребёнку».

...Миньковский, один из учителей Эйнштейна, говорит: «Отныне пространство «само по себе» и время «само по себе» должны уйти в тень, и только их единство сохранит независимость. [2]

Это новое понимание не ограничено физикой. Как будет виден из дальнейшего, восприятие и истолкование мира как динамического процесса в едином пространстве-времени разделяют многие современные учёные, философы, художники, музыканты и просто мыслящие люди в обыденной жизни. Возникает искушение предположить, что, наконец-то, человеку удалось постигнуть истинную природу загадочной реальности, именуемой «время». Именно в таком свете Тейяр де Шардэн видит и прославляет этот великий шаг вперёд:

Достаточно лишь оглянуться на минувшие два столетия, чтобы убедиться в том,

что всего за несколько поколений наш взгляд на временную природу мира решительно изменился по сравнению со взглядами наших предков. ...Время было для них однородным количеством, допускающим деление на части. ...Представлялось, что в пределах нескольких тысячелетий любой объект или событие может быть произвольно и без каких-либо последствий для своего окружения или для него самого перенесено в другую точку времени. Вместо Декарта мог бы родиться Сократ, и наоборот. Во временном плане (не в меньшей мере, чем в пространственном) человеческие существа казались взаимозаменяемыми. Этот взгляд разделяли величайшие умы, включая Паскаля.

...Но теперь мы видим, что в действительности концепция Эволюции бесчисленными тайными путями сплетала вокруг нас свою сеть. Подобно младенцам, чьи глаза открываются и начинают видеть свет, мы осознаём мир, в котором не-Время, вносящее порядок и динамику в Пространство, даёт всей сумме наших знаний и верований новую структуру и направленность. [3]

Теорию не следует принимать за реальность, даже если это теория относительности или эволюции. И та, и другая говорит нам

<стр. 46>

не о том что есть время, но лишь о том, **как** лучше понимать его, чтобы быть в состоянии справляться с проблемами и явлениями современного мира. Шардэн верно говорит о **наших** знаниях и верованиях, принадлежащих нашей культуре и нашему времени, и корни выдвинутой им теории эволюции нетрудно увидеть в иудео-христианском учении о провиденциальности истории как становления и осуществления, породившем характерно западную идею времени-«стрель».

Можно не сомневаться в том, что в более или менее отдалённом будущем Относительность и Эволюция уступят место иным теориям, более соответствующим новым историко-культурным условиям. Но можно с уверенностью предсказать, что и эти будущие теории не смогут объяснить время как таковое, которое во всех теоретических концепциях служит аксиоматическим объяснительным принципом, не поддающимся объяснению. Как юмористически замечает Бейтсон в одном из своих «Металогов»,

Это своего рода достигнутое учеными условное соглашение — в определённом пункте перестать стараться объяснять вещи... У объяснительного принципа нет никакого объяснения. [4]

Четырёхмерный пространственно-временной континуум наиболее удобен для современного исследователя, но это не тот континуум, в котором он живёт. С точки зрения человеческого опыта время и пространство остаются разительно несхожими измерениями. Если между многочисленными культурно детерминированными формами человеческого опыта существует какой-либо общий элемент, то это контраст между существованием в пространстве и существованием во времени.

В известном смысле, человек владеет пространством — пространством, которое занимает его тело, измеряется его движениями, наполняется и организуется его трудами. Он может возвращаться в одни и те же точки пространства, рассматривать пространственные объекты в различных ракурсах, сопоставлять и сравнивать их. Различные участки пространства сосуществуют для него в одновременности, и в реальности их не возникает сомнений, находятся ли они в соседних комнатах, по разные стороны океана или в разных галактиках.

По отношению к времени человек находится в почти противоположной ситуации. Он не владеет временем: время владеет им. Для времени он «прозрачен»: время не замечает его существования. Нет такого участка времени, который он занимал бы один:

<стр. 47>

каждое мгновение он делит со множеством вещей и существ. Не может он и задержать мгновение, потому что мгновения бегут, как песок сквозь пальцы, исчезая в прошлом. Эта древняя метафора не потускнела с веками, и современный человек точно так же ощущает своё существование во времени, как об этом писал в начале VI века Боэций, суммировавший аналогичный опыт несчётных поколений:

Всё живущее во времени, живёт в настоящем, влекомое из прошлого в будущее, и ничто не устроено во времени так, чтобы охватить всю продолжительность своей жизни одновременно. Завтра это ещё не наступило, вчера оно уже утеряно, и даже жизнь этого дня проживается только движущимися и проходящими мгновениями.

Мы можем передвигаться в пространстве, но не во времени. Наше знание пространства опирается на реальные предметы и их отношения; оно допускает проверку и позволяет нам действовать с уверенностью. Но время реально для нас только в границах «сейчас», за пределами которого оно присутствует лишь в воспоминании или в предвосхищении — как нечто уже или ещё несуществующее.

Неудержимый бег времени, постоянно напоминающий о временности и конечности человека, это, бесспорно, самый мучительный факт человеческого существования, от которого все известные культуры и цивилизации пытались защищаться посредством мифов, религиозных ритуалов и искусства.

Столетия головокружительного прогресса в западном мире не приблизили нас к разрешению загадки, мучившей Блаженного Августина. Он был прав: то, с чем разум бессилён справиться, знакомо каждому самым непосредственным образом. Ничто не обладает большей очевидностью для человеческого опыта, чем время, текущее через его тело и ум, незримо играющее его чувствами, образами, мыслями, побуждениями. Ничто не сознаётся с большей отчётливостью, чем перемены состояний, в которых движение времени выступает со всей непосредственностью. И, вероятно, ничто не создаёт лучшую возможность испытать непрерывность перемен, чем наблюдение за звуком; через звучание мы можем в буквальном смысле слова ощутить время, прожить его, двигаться имеем с ним, покоясь в границах постоянного реального «сейчас».

<стр. 48>

\* \* \*

Этот путь, однако, противоречит строю ума западного человека: пребывание в первозданном потоке непрерывно меняющегося звука рождает в нём беспокойство: он должен понимать, что он испытывает, а чтобы понимать, он должен объективировать, отыскивать или навязывать порядок всему, что он наблюдает, включая время. Он не может пассивно отдаться неподвластному ему течению времени и просто наблюдать за тем, что оно несёт с собой; он должен преодолеть, покорить время.

Музыка может служить и этой цели. Слова Стравинского о назначении музыки («реализовать настоящее. Внести порядок в отношения между человеком и временем») выражают одно из самых могущественных стремлений, присущих западной музыке. Идея Шлегеля и Гёте об архитектуре как застывшей музыке и музыке как текучей архитектуре, столь созвучная западному человеку, во многих культурах была бы сочтена дикой, бессмысленной или даже оскорбительной.

Конструирование из звукового материала — такова главная цель изощёренных стратегий и техник, которые разрабатывались, обогащались и оттачивались западными композиторами на всём протяжении последнего тысячелетия. Ради этого под контроль брались все управляемые характеристики звука — включая временные. Материализованное в звуке время стало трактоваться как некий строительный материал, который можно измерять, делить на части, эти части сравнивать между собой, укладывать в ряд, как кирпичи или каменные блоки, выстраивая из них всё более крупные единства, и продолжать до тех пор, пока крупная музыкальная форма не приобретёт масштабность, величие и законченность «звукового собора».

Большие и малые звуковые блоки этой структурной иерархии оформляются таким образом, чтобы каждый из них можно было охватить единым мысленным взором. Такой блок воспринимается не как последовательность звуковых событий, а как комплекс, «пакет» временных соотношений. Зафиксированный комплекс отношений между элементами частной музыкальной структуры, будь то ритмическая фигура, мелодия или аккордовая последовательность, более неподвластен течению времени; он может возвратиться в любой момент реального времени и будет узан как «тот же самый». Теперь этот сложный мысленный объект, подоб-

<стр. 49>

но многогранному кристаллу, можно поворачивать любой стороной и рассматривать в любой последовательности. Шёнберг определил эту ситуацию с наибольшей отчётливостью, когда уподоблял двенадцатитоновые образования объектам и предметам, восприятие которых не зависит от ракурса и направления взгляда:

Мы всегда узнаём, например, нож, бутылку или часы независимо от их

расположения и можем представить их себе в любом возможном ракурсе; точно так же музыкант-творец способен подсознательно оперировать рядами тонов — независимо от их направлений и от того, каким образом отражается совокупность их отношений, остающаяся данной величиной. [6]

Звук отслужил свою службу. Теперь лицо музыки определяет не он, а выявленная им структура — временная, но не зависящая времени. Чуть ли не любая характеристика музыкального единства может варьироваться — голоса уступить место инструментам, тональность, регистр, громкость, темп, даже ширина и направление интервалов изменены, — если временные отношения остались прежними, оно будет узнаваться как «то же самое».

Узнавание знакомой музыкальной мысли даёт такое же удовлетворение, как посещение знакомого места. Оказывается, и во времени возможны повторные встречи с пережитым событием, а значит и освобождение от его необратимого хода. Кристалл музыкальной структуры созерцается в некоем выделенном из потока времени расширенном, продлённом «сейчас». Таков западный способ преодоления времени: «вмораживание» его в структуру.

В такого рода «победе над временем» едва ли следует видеть особую заслугу музыки или подтверждение её временной природы: в этом смысле не худшую возможность зафиксировать и вновь «посетить» определённым образом организованный отрезок времени нам даёт кинофильм или видеозапись, а простая любительская фотография может считаться осуществлением фаустовской мечты: «остановись, мгновенье».

Не нужно быть особенно глубоким мыслителем, чтобы увидеть в музыкальном установлении порядка «в отношениях между человеком и временем» изошрённую разновидность эскапизма — бегства от времени. Созерцание музыкальной структуры помогает забывать о реальном времени. Мы созерцаем не поток звуков, а застывшие конфигурации этого потока — «кристалл, а не пламя».

<стр. 50>

Такая способность даётся нелегко; человек Запада не рождается с ней, но приобретает в процессе долгого и трудного обучения, о котором часто мы даже не подозреваем, настолько плотно он связан с выработкой прочих базовых культурных навыков. Но и от человека, вполне овладевшего такими навыками, структурное слышание музыки требует интенсивных интеллектуальных усилий, которые практически никогда не увенчиваются полным успехом. Считанные из числа наиболее выдающихся музыкантов могут говорить о своей способности воспринимать и удерживать в памяти музыкальную структуру крупного произведения во всех деталях. Но даже в случае очень короткого сочинения они нуждаются в услугах памяти: процесс образования конструкции из поочерёдно слышимых звучаний даже на короткой дистанции завершается только с окончанием данного отрезка музыки, когда всё предшествующее уже отзвучало, удерживается лишь памятью и принадлежит уже не настоящему, а прошлому.

Вытеснение ощущения реально текущего времени интеллектуальными временными конструкциями также не является исключительной прерогативой музыки. Как показывает Жан Пьяже, таково универсальное следствие концепции времени в современном западном мире. В своей книге «Постижение времени ребёнком», основанной на экспериментальном материале, он описывает стадии формирования понятия времени и овладения им, которые занимают около десяти первых лет жизни. В общих чертах порядок формирования навыков мысленного обращения с временем таков:

- (1) различие между одновременными и последовательными событиями и формирование идеи последовательности;
- (2) переход от аморфной (непосредственной) к расчленённой (полуоперационной) интуиции длительности;
- (3) группировка событий и отрезков времени;
- (4) сравнение и приравнивание длительностей и постижение порядков в параллельных сериях событий

— последнее означает, что единая временная шкала сложилась и функционирует в сознании ребёнка. Эта шкала становится тем фоном, на котором размещаются и соотносятся представления одновременных или последовательных событий вообще и музыкальных в частности.

<стр. 51>

Отнюдь не случайно идеи Пьяже о «зрелом» опыте восприятия времени почти буквально совпадают со словами Стравинского о порядке, вносимом музыкой в отношения между человеком и временем, хотя один говорит о «реализации настоящего», а другой об «освобождении от настоящего». Оба они исходят из общего культурного опыта, не сознавая его обусловленности, относительности и ограниченности. Но на этом Пьяже не останавливается: не замечая существования культурных границ он, подобно Цукеркандлю, оценивает плоды своей культуры как высшее достижение и свысока взирает на иные, «менее зрелые» способы переживания времени, характерные для «примитивной мысли».

Схватывание времени равноценно освобождению себя от настоящего, преодолению пространства двигательным усилием, т.е. посредством обратимых операций. Следить за временем в простой необратимой последовательности событий значит просто безотчётно прожить его. С другой стороны, осознавать время значит проследить его в обоих направлениях. Поэтому рациональное время обратимо, тогда как эмпирическое время необратимо...

Для примитивной мысли характерно то, что она воспринимает как абсолютную любую частную перспективу, с которой ей случается иметь дело, и что, вследствие этого, она неспособна «группировать». Этот первоначальный «реализм» есть и форма эгоцентризма (поскольку текущие состояния помещаются в центр всего), и форма необратимости (поскольку для него один момент сменяется другим, не ведя к реконструкции общей картины течения). Говоря точнее, эгоцентризм и необратимость это тождественные вещи, характерные для состояния «невинности», предшествующего фазе критического конструирования. [7]

Обратимое время представляется высшим достижением интеллекта. Таковым оно и является: продуктом интеллекта — инструментом, помогающим устанавливать разумный порядок, и ширмой, которой он заслоняется от пугающей реальности неумолимо текущего, уходящего времени. Время переводится на язык пространственных представлений, реальность подменяется рационалистической фикцией. Пьяже пишет:

Пространство это моментальный отпечаток времени, тогда как время это пространство в движении... Если время это действительно координация движений в том смысле, что пространство это логика предметов, то мы должны быть готовы обнаружить существование операционного времени, включающего отношения последования и длительности, основанные на аналогичных логических операциях. Операционное время будет отлично от **интуитивного** времени... [8]

<стр. 52>

Такой опыт времени — этот глубоко усвоенный бессознательно автоматический мысленный навык — незаменим для существования в современном индустриально развитом обществе. Он полезен в некоторых отраслях науки, в особенности, в механике, но неприменим в других — таких, например, как термодинамика, биология или социология. Представление времени в формах пространства, его обратимость и измеримость помогают современному человеку в его социальном существовании, но они не имеют силы в его субъективном мире. Реальное необратимое время не считается с условностями нашей цивилизации.

Пьяже описывает формирование концепции оперативного времени у детей почти как биологическую необходимость и неотъемлемую часть общего развития индивидуума. Поразительно, что фундаментальный и, казалось бы, элементарный навык понимания времени приобретает ребенком в результате столь сложного процесса, занимающего в несколько раз больше времени, чем овладение языком и речью. Это, однако, не наводит Пьяже на мысль о специфически культурной социальной обусловленности описанных им форм временного опыта, хотя для такого вывода был необходим только один шаг. Он замечает:

Схемы времени конструируются субъектами в процессе их адаптации к окружающему миру... Временные соотношения, конструируемые маленькими детьми, в основном основаны не на их собственном опыте, а на том, что они слышат от взрослых. [9]

Помимо того, что дети узнают от взрослых, множество вещей в современной,

особенно городской среде учат их оперировать временем как свободно перемещаемыми структурными блоками: повторяющийся распорядок дня, расписания школьных уроков и телепередач, циферблаты часов, комиксы и многое другое. Они растут в обществе, где время служит товаром: здесь оно точно отмеряется и упаковывается, его тратят, продают, экономят, делят, обменивают и даже «убивают». Науки преподаваемые в школах и университетах культивируют представление о времени как о пустой однородной протяжённости, наиболее наглядно изображаемой линией, вдоль которой отдельные события могут размещаться, соотноситься и описываться с максимальной объективностью.

Линейно-пространственная концепция времени неизбежно ведёт к пониманию жизни и истории как эволюции — прогресса, совершенствования, достижения. Вполне логично, поэтому, Пьяже

<стр. 53>

помещает эту концепцию на вершину эволюционной лестницы, настойчиво подчёркивая её «преимущества» перед предшествующими, а следовательно, «низшими» формами временного опыта.

Пользуясь его определениями и дополняя их (в скобках) недостающими, но явно предполагаемыми, можно концентрированно представить понимание времени в его «низшей» и «высшей» формах следующим рядом оппозиций:

Эгоцентричное	— (Общинное)
Примитивное	— (Цивилизованное)
Состояние невинности	— Критическое конструирование
Эмпирическое	— Операционное
Интуитивное	— Рациональное
Непосредственное	— Опстранствленное
Необратимое	— Обратимое
Проживаемое	— Данное в знании

С точки зрения интеллектуального развития, опыт времени, описанный в правой колонке, бесспорно является более зрелым и продуктивным. Но при этом возникает ряд вопросов, которыми Пьяже даже не задаётся: Универсальна ли интеллектуальная концепция времени? Справедлива ли она для любой культуры? Характерна ли она для всех периодов западной цивилизации? Исключает ли она «примитивное» восприятие времени? Объясняет ли она все аспекты переживания времени в западном обществе?

На все эти вопросы следует отрицательный ответ. И ничто не демонстрирует ограниченность этой концепции лучше, чем феномены музыкального опыта.

### *Орган и гонг*

Арон Копленд пишет о музыке, как человек, искренно увлечённый и радующийся ей, и это обратило его внимание на особенность музыкального опыта, которой теоретики пренебрегают.

В отличие от других искусств, исключая, возможно, танец, музыка приносит наслаждение одновременно на низшем и на высшем уровнях осознания. Все мы, конечно, сознаём и испытываем ра-

<стр. 54>

дость, увлекаемые вперёд течением музыки; тем не менее именно создание этого ощущения потока в его взаимоотношениях с формальной структурой, требующие от композитора высших интеллектуальных способностей, доставляет наиболее острое наслаждение слушающим умам. Непрерывная устремлённость музыки вперёд захватывает вдвойне: с одной стороны, она, как кажется, останавливает само время, заполняя определённое временное пространство, а с другой, представляется текущей перед нашим взором с напором и сверканием могучей реки.[10]

Копленд тоже различает «низший» и «высший» уровни музыкального восприятия, далее противопоставляя «аудиторию» и «более просвещенного слушателя». Может показаться, что он, как и Пьяже, размещает их на шкале интеллектуальных способностей. Однако в его описании «низший» и «высший» способы не исключают, но сосуществуют и дополняют друг друга.

То, о чём он говорит, отражает две совершенно разные установки и плоскости восприятия: одна из них заключается в следовании течению звукового процесса; другая в схватывании и удерживании памятью его структур и структурных отношений. Они не могут соотноситься как высшая и низшая, потому что каждая опирается на особую настройку ума, подготовку и навыки. Каждая из них или обе они могут находиться в развитом или рудиментарном состоянии, каждая является продуктом сравнительно независимой системы поведения и обладает своими уникальными возможностями.

Между ними есть, однако, существенное различие онтологического характера. Течение звучаний — непрерывно изменяющихся и сменяемых новыми — это первое и самое надёжное, с чем слушатель соприкасается, что он испытывает и созерцает. Схватывание музыкальных структур происходит позже (или вовсе не происходит) только на основе этого первичного опыта и в зависимости от владения специальными навыками структурного слышания. Сама идея музыки как конструкции, требующей одномоментного схватывания, характерна для западной культуры и сложилась сравнительно недавно. Она была неизвестна всего несколько столетий назад и чужда большинству музыкальных культур за пределами Запада.

Из всех искусств музыка — искусство наиболее активное, властное, агрессивное. Свет, видимые краски, формы и движения, печатное слово должны молчаливо ожидать, пока на них обратят внимание. Звук же заставляет слышать себя, даже если это неудобно слушателю. Через звук время не только становится до-

<стр. 55>

ступным наблюдению и созерцанию, но и получает энергию, привлекая к себе внимание, непосредственно воздействуя на чувства, заставляя само тело слушающего отзываться произвольными движениями. Стоит отметить, что спонтанные внешние реакции на музыку — этот естественный и незаменимый компонент «примитивного» опыта — в музыкальной практике Запада подавляется и считается социально неприемлемым, тогда как структурное слышание в такой же мере поощряется и культивируется.

Человек Запада обучается фиксировать своё внимание не на меняющемся, «живущем» звучании, а на звуковых конструкциях; для него восприятие музыки как цепи взаимосвязанных структурных единств имеет больше смысла, чем наблюдение за непрерывностью перемен. Каждое такое единство представляется отдельным объектом с определёнными характеристиками — местоположением (высота, регистр), протяжённостью (длительность), энергией (громкость), окраской и весом (тембр), плотностью (фактура) и функцией — ролью в иерархии статических и динамических взаимоотношений с другими единствами.

На протяжении столетий западные композиторы разрабатывали (и слушателю полагалось попевать за ними) огромный арсенал композиционных приёмов, всё более разнообразных и изощрённых и предъявлявших к интеллекту всё более высокие требования. Это и есть процесс (обычно именуемый прогрессом), который вёл от «низших» уровней музыкального восприятия к «высшим» — от непосредственного переживания временного процесса к оперированию структурами, от архаической интуиции качественного однонаправленного времени к концепции опространствленного количественно измеримого операционного времени.

Навык обращения со временем как с пространством, с тонами как объектами, а тоновыми структурами как созвездиями необходимо предполагает существование некоего мысленного пространства, в котором эти объекты размещаются и соотносятся. Это пространство (назовём его **проективным**) должно обладать минимум двумя измерениями — вертикальным (высотным) и горизонтальным (временным). Оба измерения однородны, но не непрерывны: они «квантованы» наименьшей стандартной единицей — полутоном и длительностью кратчайшей ноты. Таким образом, проективное пространство оказывается не сплошным, а «сетчатым» — пространством точек пересечения вертикалей и горизонталей. На этом сетчатом экране тона находят свои проекции, объединяются в более крупные единства, схватываются и фикси-

<стр. 56>

руются памятью как одномоментные конфигурации, давая возможность опознавать их при последующих появлениях, улавливать и оценивать их модификации. Для этого в проективном пространстве должна происходить деятельная работа: звуковой процесс должен правильно расчленяться, единства откладываться в памяти, фазы процесса сопоставляться и связываться; центр внимания должен перебрасываться назад и вперед через всё более широкие интервалы горизонтального измерения, пока на мысленную плоскость не



спроецируется структура всего произведения. Эта интеллектуальная работа не приближает и не может приблизить слушателя к переживанию или постижению времени, потому что она направлена к прямо противоположной цели — к преодолению времени, к исключению его из опыта.

Что же тогда происходит на «низшем» уровне осознания, где, как пишет Копленд слушатель оказывается захваченным течением музыки, её «непрерывной устремлённостью вперёд»? Не здесь ли возникает возможность испытать течение времени? Такая возможность, безусловно, возникает, но возможность ограниченная.

Уровень, который Копленд называет «низшим», на шкале Пьяже расположен довольно высоко. Ощущение «напора могучей реки, текущей перед нашим взором», в сущности, далеко от интуитивного эмпирического переживания времени. В этом эмоционально окрашенном представлении отражается переживание динамического аспекта музыкальной структуры. Наряду с интеллектуальным представлением связанных частей статичной вневременной конструкции, ее элементы и единства воспринимаются как частицы, заряженные энергией, обладающие большим или меньшим моментом движения, притягиваемые друг к другу и к определённым доминирующим «центрам гравитации». Поэтому сила, влекущая слушателя вперёд, не постоянна, а волнообразна: диссонансы сменяются консонансами, задержания разрешаются, нарастания приводят к разряжающей кульминации, нарушенное равновесие частей компенсируется и т.д. Эта сила есть не что иное, как эмоция, рождаемая захватывающим дух путешествием по холмистому «ландшафту» развёртывающейся музыкальной формы, а не переживание времени как такового.

Для соприкосновения с опытом времени, необходим «регресс» — возвращение к состоянию «невинности» с характерным для него прямым, «примитивным» или, вернее, архаическим способом восприятия. Века цивилизации не уничтожили его. Он продолжает

<стр. 57>

существовать много ниже «низшего» уровня осознания, описанного Коплендом, и служит источником совершенно особых переживаний, не вполне чуждых даже самому просвещённому слушателю.

Наблюдать с берега могучее течение «реки времени», быть захваченным её напором и сверканием это совсем не то же самое, что находиться в самом потоке и отдаваться течению, оставаясь по отношению к нему в полной неподвижности. Такова возможная метафора чистого опыта времени — опыта абсолютно субъективного и неповторимого, не поддающегося ни описанию, ни рациональному постижению, потому что интеллект не принимает в нём никакого участия. В таком опыте время перестаёт оцениваться как внешний объект и становится самым бытием субъекта. Об этом «примитивном», архаическом опыте Джон Пристли писал:

Фактически, он не исчез бесследно. Да и мог ли он исчезнуть? Помимо всего, мы — потомки этих примитивных людей, с которыми мы связаны кровью, костной и нервной системой и различными таинственными участками нашего мозга, и как бы мы ни презирали это наше наследие, мы не можем избавиться от него... Одна из преследующих нас идей, над которыми мы можем насмехаться, но которые никогда не оставляют нас, — идея, сулящих таинственную награду там, где всё прочее обманывает наши ожидания, — это идея Великого Времени, сновидческого мифологического времени, находящегося за и над обыденным временем и качественно совершенно отличного от него. [11]

Только писатель, наделённый воображением, оказался способным оценить освобождающую силу интуитивного опыта времени, недоступного логическим выкладкам теоретиков.

Поведение, сопутствующее интеллектуально опосредованному переживанию временных процессов, поддаётся объективному наблюдению, измерению и анализу. Но было бы бессмысленно, пользуясь тем же методом, пытаться понять природу интуитивного опыта времени. И всё же некоторые выводы напрашиваются.

Жизель Бреле обращает внимание на примечательное различие поведенческих установок по отношению к музыке между людьми Запада и Востока:

Слишком часто человек Запада не заботится о том, чтобы подготовить себя к слушанию, тогда как индусы и тибетцы издавна видят в "рождении звука" религиозное таинство, к которому душа не может приобщиться в неподобающем

состоянии. [12]  
<стр. 58>

Каждая культура отбирает и развивает определённые свойства звука. С этой точки зрения крайне поучительно сопоставить те, что считаются музыкально предпочтительными на Западе и на Востоке, и оценить их возможности с точки зрения структурного восприятия, с одной стороны, и опыта времени, с другой.

Обширный круг западных музыкальных стилей, теорий и исполнительских школ твёрдо опирается на идею **тона**. Музыкальный тон это «чистый» звук, обладающий определённой стабильной высотой и однородной окраской. Такой ясно очерченный, легко опознаваемый объект удобен в обращении. Он не теряется в сочетаниях с другими тонами, четко обрисовывает контур мелодической линии, участвует в образовании прозрачной гармонической или полифонической ткани, может быть точно отмерен, однозначным образом поименован, нотирован и воспроизведён. Как элемент структуры он аналогичен точке на координатной сетке. Протяжённый тон проецируется в линию. Тона не могут находиться где угодно: приемлемы лишь их появления в определённых стандартно размещённых точках высотной шкалы. Они не перетекают один в другой, но могут лишь скачкообразно сменять друг друга. Решётка предустановленного набора высот глубоко усваивается в процессе обучения; она канонизирована системой пятилинейной нотации и «встроена» в конструкцию многозвучных инструментов; её зримым эквивалентом служит клавиатура. Чистота нормативных высот бдительно оберегается: сколько-нибудь заметное отклонение от них осуждается как «грязь», плохой строй или фальшивая интонация.

Самым полным и представительным воплощением этой музыкальной системы является, бесспорно, орган. Производимые им чистые стабильные тона с чёткими началами и концами являются идеальным материалом для возведения звуковых структур. Не случайно значение органа резко возросло с началом эры полифонии, когда получил титул «царя инструментов» и открыл перед композиторами уникальные перспективы в области «звуковой архитектуры». Благодаря однородности звучания, орган намного превосходит все прочие звуковые источники ясностью передачи наиболее сложных тоновых структур и отношений.

Однако те же свойства делают его стерильным и безжизненным с точки зрения чувственного опыта. Органный тон — феномен неблагоприятный для созерцания. Он включается и выключается. Его звучание неподвижно и не знает внутренних изменений. Эстетическую привлекательность он приобретает лишь благода-

<стр. 59>

ря внешним условиям, с которыми он настолько сросся, что вне их не мыслится. Источником её служат огромные резонирующие пространства соборов, а позже больших концертных залов, в акустике которых органной звук находит продолжение и обретает жизнь.

Значительная реверберация является неотъемлемым компонентом самой органной музыки. В акустически «мёртвой» среде она распадается на бессвязные фрагменты. [13]

То, что справедливо по отношению к органной музыке, в большой мере относится к западной музыке вообще. Чтобы обогатить доставляемый ею чувственный опыт, необходимо различными способами «размывать», затемнять её структуру. В книге, посвященной вопросам музыкальной акустики, Фриц Винкель пишет:

Несовершенство аналитических способностей наших органов чувств наводит на мысль о том, что не столь уж важно с чрезмерной строгостью придерживаться математически установленных интервальных отношений в музыке... С точки зрения эстетики, можно было бы опасаться, что детонирование- ведёт к затемнению звука, нечистоте и шуму. Однако исследования показывают, насколько важны эти затемнения и шумы. Мы знаем, что в живописи также используется приём маскировки цвета, намеренно делаемого «нечистым» ради создания богатства его оттенков, а иногда вся картина словно покрывается вуалью и видится как бы сквозь дымку: Леонардо да Винчи называл этот приём *sfumato*. Живописный «сложный звук» становится, таким образом, богаче информацией.

В музыке интонация и красочность подчиняются аналогичному эстетическому закону отклонения от строгой гармонии и совершенной формы. Мы всё яснее

понимаем, что шумы так же важны, как согласные в сочетании с гласными. Они физически неизбежны, но их место в музыкальной практике намного превышает этот минимум. Шумы... могут подчёркивать или размывать звуковую картину, усиливая тем самым коммуникативные возможности музыки. [14]

Такова специфически западная проблема — отражение противоречия между тщательной рассчитанностью «строгой гармонии и совершенной формы» и необходимостью размывать их, между математическими предпосылками музыкального интеллекта и запросами чувственного опыта. Тайны чисел и их законов занимали древних китайцев и арабов ничуть не меньше, чем Пифагора и его последователей, но только на Западе мифология чисел получила

<стр. 60>

власть над музыкальной мыслью и стала диктовать нормы музыкального творчества. Как замечает Кёстлер,

До пифагорейцев никто не считал, что в математических отношениях скрыты тайны вселенной. Спустя двадцать пять столетий Европа по-прежнему отмечена благословением и проклятием этого наследства. В не-европейских цивилизациях мысль о том, что цифры являются ключом к мудрости и власти, по-видимому, никогда не возникала. [15]

Музыка Востока культивирует именно те свойства звука, которые затеяют, колеблют, растворяют графику музыкальных построений, — скольжение, изменчивость, текучесть и слияние. Чувственное богатство, гибкость и живость звучания музыки, зависящие на Западе от акустических «добавок» и искусных исполнительских вольностей, составляют природные качества музыки Востока. В этом смысле место, занимаемое на Западе органом, на Востоке занимают гонги и колокола.

Вот что пишет о ценности слышимого звука не философ или эстетик, а акустик:

Возникновение завершённого звука, его становление эстетически ценно; результат этого процесса менее интересен. Внимая звучанию колоколов, мы слышим много больше, нежели просто аккордовые соотношения. Прежде всего, мы наблюдаем эффекты интерференции между звуками, сверкающий тон рассыпается на свои элементарные компоненты... Поэтому не жёстко установленная длительность неменяющегося звука, но его богатая движением и красками жизнь создаёт атмосферу и пробуждает ассоциации с прежними переживаниями, которые способны внушать религиозные чувства (колокол и гонг), стимулировать воображение и дух. [16]

Это нечто принципиально отличное от «раскраски» статичного тона в классическом оркестре посредством различных тембровых подмен. Постоянно изменчивый, мерцающий, неуловимо преображающийся звук с колеблющейся высотой, размытыми очертаниями и негармоническими обертонами это не тот дискретный объект, который можно определить количественно и трактовать как структурный элемент. Его можно воспринимать только как живую органическую целостность, проходящую сквозь почти неразличимые фазы изменений и оттенков. В таком звуке нет «становления»; он никогда не бывает завершённым, но всегда находится «в пути» и совершенен в каждый момент своего существования. Он поистине живёт, предлагая слушателю прожить его

<стр. 61>

жизнь от рождения до исчезновения, а не наблюдать, анализировать и оценивать. Индусы называют это качество музыкального звука «гамака»; Курт Закс описывает стилистику традиционной индийской музыки:

Бессчётные оттенки, мелизмы, скольжения, тремоло, подъёмы и падения смягчают мелодическую линию индийской музыки. Они составляют «жизнь и душу» индийской мелодики. Говоря словами Соманаты, "музыка без «гамаки» подобна безлунной ночи, высохшему руслу реки, лугу без цветов". [17]

Пытаясь зафиксировать эту ускользающую гибкость, западные теоретики используют более частую сетку микротоновых интервалов, но и это не помогает уловить её. Скольжения, еле заметные качания, плавные повышения и понижения тона нельзя зафиксировать и воспроизвести как ступенчатые последования тонов фиксированной

высоты: это — движение тона в высотном пространстве, координированное со строем и звукорядом, но свободное от их диктата.

Если неуловимость, размытость восточного звучания иногда смущает или даже отталкивает людей, воспитанных на западной музыке, то у жителей Востока есть свои претензии к музыке Запада. В лекции 1962 года Эдгар Варез говорил:

Любопытно отметить, что наша западная музыка задевает восточных музыкантов именно отсутствием текучести. На их слух, она не скользит, а дёргается, кажется составленной из угловатых интервалов и дырок, и, как выразился один из моих индийских учеников, "скачет, как птица, с ветки на ветку". [18]

Но именно те качества звучания восточной музыки, которые определяют богатство доставляемого ею чувственного опыта, делают его мало пригодным материалом для постройки сколько-нибудь сложных тоновых конструкций. Такого рода звук живёт слишком богатой собственной жизнью; он слишком непостоянен, чтобы служить надёжным строительным элементом, быть легко распознаваемым среди множества прочих элементов. Строить из таких звуков аккорды, гармонические последования или полифонические конструкции так же бессмысленно, как пытаться изобразить на клумбе точный чертёж при помощи множества различных цветов, свободно качающихся на ветру. Над некоторыми кампусами американских университетов разносятся звуки музыки Моцарта или Баха, исполняемой на карильонах. Они создают приятный звуковой фон, но для музыкального слуха это извра-

<стр. 62>

щённое соединение западной музыки с высотной неопределённостью, нестройными интервалами и «грязью» послезвучаний колокольных тембров это истинная пытка.

Звучание восточной музыки исключает установку на интеллектуальное восприятие фиксированных отношений и конструкций и, в силу этого, делает концепцию рационального квазипространственного операционного времени неприменимой и неуместной. Адекватный опыт такой музыки предполагает не истолкование, а созерцание: она предлагает слушателю быть во времени, а не **манипулировать** временем или **бороться** с ним.

\* \* \*

Для современной обожествляющей науку цивилизации стереотип пространственноподобного представления времени абсолютно необходим. Он господствует почти во всех сферах знания, включая философию. Отчаянную попытку разрушить эту рационалистическую фикцию, столь часто выдаваемую за самоё время, предпринял Анри Бергсон. Как поясняет один из его переводчиков,

Его главная философская тема — различение реального, проживаемого времени и времени, обращаемого в «пространство» предметов, событий и часов в обыденной жизни и научной деятельности. Как настаивает Бергсон, наше понятийное мышление и его отображение в языке исходят из мира «уже сотворенного». Но, представляя мир таким образом, наш интеллект лишь маскирует истинную реальность — «творимый» мир, иначе говоря, реально текущее время. При наличных целях и методах науки, физики, как и все мы, живём поэтому в мире, в котором наиболее конкретное — время и изменения — переживаются лишь поверхностно. [19]

Интересно, что, стараясь описать интуитивное переживание длящегося времени, Бергсон избирает в качестве примера музыку. Ещё примечательнее его рекомендации к предлагаемому мысленному эксперименту.

Нет сомнений в том, что для нас время изначально тождественно текучести нашей внутренней жизни... Мелодия, которую мы слушаем с закрытыми глазами, внимая только ей, почти совпадает с этой текучестью, но всё же она обладает слишком многими свойствами, она слишком определена, и мы должны сначала стереть различия между тонами, затем освободиться от специфических

<стр. 63>

свойств самого звука, сохранив его лишь как продолжение предшествующего в последующем — непрерывность перехода, множественность и последовательность без разделений, — чтобы в конце концов заново открыть для себя фундаментальное время. Таково непосредственно воспринимаемое дление, без которого у нас не было

бы никакого представления о времени. [20]

Музыка, живущая в фундаментальном времени «творимого» (а не «окончательно сотворенного») мира, даёт возможность пережить его текучесть. Чем сильнее она геометризована, тем труднее осуществить эту возможность. Но самое серьёзное препятствие заключено в нас самих — в социально усвоенном представлении о времени как о внешней протяженности и в привычке манипулировать им как объективным количеством.

Интуитивный опыт, часто ошибочно принимаемый за опыт, ничем не опосредованный, также культурно специфичен и обусловлен. Об этом говорят различия в понимании **активности** в различных культурах.

Жители северной Европы и те из нас, кто принадлежит к этой культуре, различают, вовлечён ли человек в какую-либо деятельность или нет... Просто сидеть, пытаясь коснуться своего «я», не значит для нас заниматься делом. ...Во множестве других культур, включая индейцев племени навахо, Восточное Средиземноморье, арабские культуры, японскую и многие культуры Индии, просто сидеть значит что-то делать. [21]

Корни этого различия уходят в глубокое прошлое. Его отражение мы находим в одном из изречений Лао-цзы, легендарного китайского мудреца, жившего в 4 веке до н.э. Проповедник Дао, Пути Жизни, выразил его кратким афоризмом —

Верный Путь — не делать ничего посредством делания;  
Верный Путь — делать всё посредством бытия.

Самая общая метафора музыки это, всё же, не архитектура, а река. Во многих культурах река служит архетипическим символом времени. Истокования этого символа зависят от предпосылок и установок конкретной культуры. Человек, принадлежащий к активно деятельной культуре, ставит себя в отстранённую позицию наблюдателя на берегу этой реки (не догадываясь, что у реки времени нет берегов, что не существует такой точки, которая была бы неподвижной по отношению к течению времени), тогда

<стр. 64>

как люди других культур, часто характеризуемых как пассивно созерцательные, ставящие бытие над существованием и активностью, погружаются в реку времени и отдаются её течению. Первый одерживает мнимую победу над временем, заслоняясь от его течения квазипространственными звуковыми структурами; второй, растворяясь в течении времени, субъективно освобождается от своей индивидуальной кармы и разобщённости с истинным Бытием. Личный опыт первого сознателен и рационален. Опыт второго бессознателен, интуитивен и внеличен.

Переживание музыки как вечно живого, бесконечно творимого мифа способно воссоединить человека с реальностью, дать ему ощущение его места во вселенной, тогда как исследователь мифа может лишь пополнить свои практические условные знания. Музыка может сделать Великое мифологическое время доступным чувствам человека и стать для него могучим символом времени, посредником между его миром — относительным, конечным, ограниченным — и миром абсолютным, бесконечным и иначе непостижимым. Этот опыт активизирует в психике человека области и процессы, описывать которые теоретически — дело чрезвычайно рискованное. Карл Юнг заметил по этому поводу:

У научного ума такие феномены, как символические идеи, вызывают раздражение, поскольку они не поддаются описанию, которое удовлетворило бы интеллект и логику... Неприятности начинаются с феномена аффекта или эмоции, который обрекает на поражение все попытки психолога дать ему окончательное определение. В обоих случаях источник трудностей один и тот же: вторжение бессознательного.

Я достаточно хорошо знаком с научным подходом, чтобы понять раздражение, вызываемое необходимостью иметь дело с фактами, которые не поддаются полному и адекватному описанию. Эти факты неопровержимы, но постигнуть их рационально значило бы постигнуть самую жизнь, потому что самой жизнью вызываются эмоции и рождаются символические идеи. [22]

Интеллектуальный и интуитивный опыт можно разделить только в теории. Практически, они не исключают, но дополняют друг друга. Сознательное и бессознательное, мысль и ощущение,

<стр. 65>

логика и инстинкт, чувственное восприятие и интуитивное прозрение сосуществуют и взаимодействуют в любом человеке, будь он членом примитивного племени или академии наук. Культура, к которой он принадлежит, определяет лишь «вес», относительную ценность, приписываемую этим соперничающим способностям, и, соответственно, степень их развития. Быть во времени, одновременно защищаясь от него, стараясь овладеть им и постигнуть то, что находится «за» ним — такова, по-видимому, универсальная формула человеческого существования. Т. С. Элиот коснулся этой темы в «Четырёх квартетах»:

Слова движутся, музыка движется  
Только во времени; но то, что обречено жить,  
Может только умереть. Слова произнесённые  
Тонут в тишине. Лишь строение и форма  
Могут дать словам и музыке  
Неподвижность — так неподвижен китайский сосуд,  
Вечно движущийся в своём покое.  
То не покой скрипки, пока длится звук,  
Не он один, но также сосуществование.  
Или скажем так: конец опережает начало,  
И конец, и начало всегда были там —  
Прежде начала и после конца.  
И всё всегда сейчас...

Пристли почти теми же словами описывает примитивный опыт мифологического времени: «*всё одновременно, а не одно, следующее за другим*, прошлое, настоящее и будущее сливаются воедино в вечном мгновении Великого Времени, которое качественно отлично от обыденного т.е. преходящего времени». [23]

Во всех частях света и во все периоды истории люди самых несхожих цивилизаций и культур, сясь разрешить загадку времени, освободиться от его плена и, таким образом, победить саму смерть, создавали мифы, религии и ритуалы, философские системы и произведения искусств. Их верования и идеи о времени настолько разнообразны, сложны, часто загадочны, что обнаружить в них какой-либо общий элемент непросто. И всё же одно кажется бесспорным: ни одно из верований не принимает преходящее время за реальность в последней инстанции. Культуры весьма несхожие по своим истокам на Западе и на Востоке, каждая по-своему, грезил о Вневременном.

<стр. 66>

Время, в котором всё существует, меняется, имеет начало и конец, должно быть проявлением чего-то другого. В таком времени индус видит высшую форму космической иллюзии, неведения — «авидью». Это — время мира, сотворенное вместе с ним, и, поскольку у него было начало, оно не может быть бесконечным. То, что послужило источником времени, не знает ни начала, ни конца. Индусы называют этот источник Брахманом, Не Знающим Времени, китайцы — Небесным Ткацким Станком, греки — Космосом Неизменного Существа, Библия — Богом, христианство — вечностью. Мирское время это божественная сила, изливающаяся из вневременного сосуда, исполнение космической справедливости и Провидения, Божественная импровизация в человеческой истории.

Несмотря на все различия, в способах понимания времени, между этими культурами нет существенных расхождений или не-совместимостей. Все они верят в возможность перешагнуть логически непреодолимую грань между мирским временем и трансцендентным Вневременным, ввести Вечность и причастность к предельной Реальности в сферу человеческого опыта. Такое мгновение просветления и освобождения именуется «сакрама» на санскрите, «дахр» по-арабски, «каирос» по-гречески, «сономама» по-японски; суфи называют его «вакхт», дзен-буддисты — «сатори», Мейстер Экхарт — «маленькая точка» и т.д. Для всех них вневременная Вечность так же безусловно реальна, как однородное, измеримое, обратимое время для людей современного Запада.

Эта оппозиция не абсолютна: способность рассуждения не вполне чужда примитивному человеку, а человек цивилизованный способен созерцать. И всё же между их установками есть примечательное различие. Знаток дзен-буддизма Сузуки объясняет:

Согласно Спинозе, видеть вещи так, как их видит Бог, значит воспринимать их под знаком вечности. Но все человеческие оценки относительно и обусловлены временем. Нам трудно "увидеть мир в песчинке и небо в диком цветке"... Мы живем в мире различий и испытываем энтузиазм, размышляя о частностях. Мы неспособны видеть их «равномерно» или «одинаково», как нам советуют Мейстер Экхарт, Спиноза, Блейк и другие мудрые люди Востока и Запада. Должно быть, в схожем состоянии духа находился Тенни-сон, когда, сорвав дикий цветок, выросший в трещине каменной стены, он держал его в руке и предавался созерцанию...

Но в этом моменте важно увидеть разницу между Востоком и Западом. Заметив цветок, Теннисон сорвал его и, созерцая, продолжал свои размышления о таких отвлечённых вещах, как Бог и

<стр. 67>

человек, великая совокупность вещей и непостижимость жизни. Это характерно для западного человека. Его ум работает аналитически. Его мысль направлена вовне, на вещи в их объективном существовании...

Сравните всё это с Басе и вы увидите, насколько иначе японский поэт относится к своему опыту. Он не срывает цветок, не калечит его, но оставляет его там, где нашёл. Он не отделяет цветок от всего, что его окружает, но созерцает его в состоянии, называемом «сономама» — в том состоянии, в каком находит его, — и не только сам цветок, но всю ситуацию, в которой он, поэт, оказался, — ситуацию в самом широком и глубоком смысле слова. [24]

Было бы опрометчиво предположить, что опыт обоих — Теннисона и Басе — связан с переживанием времени. Само слово «время» имеет разное значение в разных культурах, и время, в котором проходит жизнь человека Запада, отлично от времени, как его понимают в других культурах. Ф.Нортроп отмечает:

Для человека Запада образ времени это либо стрела, либо движение реки, текущей из отдалённого места и прошлого, которые не здесь и не сейчас, и уходящей в столь же отдалённое место и будущее, которые также не здесь и не сейчас, тогда как человек Востока представляет время как спокойный, молчаливый водоём, в котором рябь возникает и исчезает. [25]

Он также подчёркивает всеобъемлющий характер интуитивного опыта и знания на Востоке:

Гений Востока определяется тем, что он открыл особый тип знания и, в отличие от Запада, непрерывно концентрирует своё внимание на тех сторонах природы вещей, которые могут быть постигнуты только в опыте. Запад, разумеется, тоже начинает с опыта, но западный тип знания стремится выразить себя формально в доктринах, формулируемых в логически развиваемых научных и философских трактатах. [26]

Нортроп определяет первый как опыт «неограниченной образно и чувственно недифференцированной непосредственности», который, будучи «неопределимым и неопишным, принадлежит к числу наиболее богатых, глубоких и эстетически неисчерпаемых», тогда как содержание второго он характеризует как «последовательность... связанных дифференциаций, которая и является ощущаемой стрелой времени». [27]

<стр. 68>

Западному человеку трудно вообразить безграничный, недифференцированный континуум непосредственного чувственного опыта и то, что в таком опыте «сейчас» переживается не как вечно ускользающий миг между прошлым и будущим, а как устойчивое всеобъемлющее состояние, не оставляющее места для понятий прошлого и будущего. Ещё труднее постигнуть тот парадоксальный, но твёрдо установленный факт, что эта, по-видимому, вневременная установка ума обеспечивает гораздо более острое чувство текущего времени и более полный контроль над ним, чем оперирование объективированным временем. Это поразительное различие ярко отражается в двух основных типах ритма и предполагаемых ими музыкальных навыках. Мантл Худ делится следующим любопытным наблюдением:

Учащемуся, воспитанному на западной музыке, приходится преодолевать определённые глубоко коренящиеся ограничения — западноевропейское

предпочтение делимых ритмов... Делимые ритмы это ритмы, которые основаны на метре, получаемом посредством последовательного деления больших длительностей. Целая нота делится на две половинных, четыре четвертных, восемь восьмых, шестнадцать шестнадцатых и т.д.

Дополняемые ритмы, с другой стороны, основаны на метре, получаемом посредством прибавления групп длительностей. Начав с малой единицы вроде восьмой, мы прибавляем ещё одну, получая группу из двух, прибавляем ещё одну, получая три, складываем две группы — два плюс три — чтобы получить размер  $5/8$ . Сочетаться может любое число чётных и нечётных групп:  $7/8$  (3+4 или 2+3+2 и т.д.),  $8/8$  (2+3+3 или 3+2+3 или 2+1+3+2) и так далее. Мысленный, хотя и не обязательно присутствующий акцент на первой доле каждой группы часто бывает связан с отдельным танцевальным па.

Мой опыт говорит, что профессиональные музыканты, обученные в системе делимого ритма, обладают много- слабее развитым чувством времени, чем те, кто «вырос» в окружении дополняемых ритмов. Для первого почти невыполнимой задачей является точное исполнение дополняемого ритма, особенно если одновременно должны звучать несколько, как это бывает в африканской полиритмии или в индийских ритмических импровизациях на базе асимметричной тала, т.е. основного ритма. Очевидно, в традиции деления чего-либо большого на малые части точное время вытесняется релятивным временем... Что же касается музыкантов, воспитанных на дополняемом ритме, то исполнение делимых ритмов не представляет для них ни малейших трудностей. [27]

«Точное время», о котором говорит Мантл Худ, это и есть интуитивно переживаемая протяжённость времени, тогда как «ре-  
<стр. 69>

лятивное время» это плод интеллектуального осмысления времени как числовых отношений, пропорций и симметрии. Опытным путём доказано, что время как дление недоступно сознательной оценке, тогда как, по заключению Джералда Уитроу,

...пациенты в гипнотическом трансе, как оказалось, обладают гораздо более точным чувством времени, чем в нормальном, бодрствующем состоянии. [28]

Отражение той же дихотомии можно увидеть в коренном различии между европейскими и восточными языками. В первых фонетическое письмо отвечает принципу сериализованных взаимоотношений между отдельными фонемами — аналогично тому, как соотносятся события, размещаемые в стреловидном линейном времени. В иероглифах восточных языков, напротив, подчёркивается единовременность обозначаемых ими образов, ощущений и чувствований. Эти идеографические знаки в китайском языке, например, используются с тем, чтобы

...указать на аспекты в природе предмета, которые доступны только непосредственному опыту и длительному созерцанию... Как следствие, алфавит отсутствует. Это автоматически исключает логическое отношение части и целого между одним символом и другим, которое устанавливается лингвистической символикой Запада, где все слова производятся путём простого выбора и перестановок немногочисленных символов, составляющих алфавит. [29]

Характерно, что в китайской грамматике отсутствуют формальные средства для передачи времён: она знает только настоящее.

Формальное выражение настоящего времени включает понятие устойчивости — Тан. Соответствующий иероглиф обозначает стабильность как места, так и времени и, в известном смысле, некое обязательство — очевидно, в силу настоящего присутствия реальности момента, когда он воспринимается как таковой. Жизненная интенсивность и инстинктивный реализм характеризуют восприятие и поведение, которые сообщают настоящему столь насыщенную ценность. [30]

Похожая картина наблюдается в санскрите, где

предпочтение, отдаваемое глаголам в страдательном наклонении, указывает на предпочтение статичных отношений динамичным, определённое превосходство бытия над становлением и отражает тенденцию исключать действие так таковое. Следует отметить, что



<стр. 70>

большинство существительных, обозначающих статичные качества, обладает позитивным характером, тогда как существительные, обозначающие движение и изменения, имеют понижающий смысл.[31]

На Западе реальность вневременного становилась доступной в мистическом опыте, который Мейстер Экхарт называл «маленькой точкой» — точкой на стреле времени — Божественного Провидения. Согласно свидетельствам христианских мистиков, этот момент, достигнутый однажды, преображает все моменты времени. Поль Тиллих объясняет:

Когда Сам Бог появляется в моменте времени, когда Он Сам отдается потоку времени, течение времени побеждено. И если это происходит в один момент времени, то все моменты времени получают иное значение.... В этот момент вечное рядом. Момент минует, вечное остаётся. [32]

И всё же «момент минует»: «победа» над течением времени не останавливает его — освящённое, получившее новый смысл, оно продолжает свой бег.

Мусульмане придерживаются иного представления о времени. Для них оно тоже состоит из моментов, но моменты не образуют непрерывную последовательность. Каждый из них переживается и мыслится как законченное в себе устойчивое состояние. Луи Гарде пишет об этом опыте:

Во-первых, переживаемое время как длительность, протекающая мимо, значит гораздо меньше, чем разорванная последовательность разорванных моментов... "Для мусульманских теологов, — пишет Луи Массиньон, — время поэтому является не непрерывной «продолжительностью» а созвездием — «млечным путём» мгновений".

Во-вторых, этот «млечный путь мгновений» представляется множеством точек касания — точек контакта, а не пересечения — между человеческой жизнью и вечностью Всевышнего. ...По словам теолога XV века, *дахр* «это постоянное мгновение (аль-ан), в котором простирается Божественное Присутствие; такова тайна времени».

...Не следует ли ожидать, что интуиция современного мира изменит восприятие переживаемого времени, приблизив его к тому, которое характерно для технически развитого Запада? Такая вероятность, бесспорно, существует... Однако скорее всего это исчисляемое непрерывное время будет использоваться на фоне «млечного пути», который глубоко укоренился в мышлении. [33]

<стр. 71>

Аналогичным образом, в индуистской традиции, как пишет Раймундо Панникар,

...не существует «нейтрального» времени, предполагаемого технологией. Доминирующим является качественный аспект времени, его онтологическая «плотность». К состоянию созерцания нельзя даже приблизиться от временного аспекта, и оно не может представляться как противоположность действию, поскольку практически все философские школы индуизма утверждают, что созерцание (собственно, *самадхи*) по определению находится вне времени. [34]

Эти школы описывают созерцание как «прекращение умственных состояний», одним из которых является время: созерцается не время, а мгновение.

Короче говоря, времени, как такового, не существует. Тот, кто погружён в медитацию, не знает ни дня, ни ночи, и в конце концов знание себя, просветление охватывает всё будущее в одном мгновении; время не имеет реальности, но существует исключительно в уме как интеллектуальная или понятийная концепция. [35]

Даже в таинственной области ноуменального опыта — мистического опыта созерцания и медитации, который, как некоторым хотелось бы думать, переступает все культурные границы, — различия между Востоком и Западом сохраняются. Тиллих следующим образом объясняет природу и содержание созерцания в христианской практике:

Созерцание означает вхождение в храм, в сферу святого, в глубокие корни вещей, в творящую их почву. Мы видим тайные силы, которые называем красотой,

истиной и добром. Мы не в состоянии увидеть их самих по себе, мы можем видеть их только в вещах и событиях. Мы видим их в форме розы, в движении звёзд и сквозь них... В состоянии, которое мы называем верой, звучание и образ объединяются, и, возможно, по этой причине, «святое» предпочитает выражать себя в музыке более, чем какими-либо иными средствами. Видение даёт нам «мир» — порядок и единство множества вещей. [36]

Созерцание описывается здесь как особое состояние ума — не как прекращение умственных состояний; как переживание «порядка и единства множества» — не саморастворение в недифференцированном едином. Цель этого опыта — узреть недоступные чувствам трансцендентные сущности сквозь вещи и события, а не  
<стр. 72>

разделить своё бытие с мировой совокупностью вещей и событий, как они есть. По словам Юнга,

Запад постоянно силится взлететь, тогда как Восток ищет погружения или углубления. Внешняя реальность с её телесностью и весом, по-видимому, впечатляет европейца много сильнее и глубже, чем индийца. Европейец стремится подняться над этим миром, тогда как индеец влечётся назад, в материнские глубины Природы. [37]

Возвышение над этим миром не устраняет и не должно устранить текущее время, поскольку теперь оно наделено особым значением и необходимо для осуществления божественного Провидения и достижения личного спасения. Вхождение в сферу святого не приводит верующего к слиянию с красотой, истиной и добром, но даёт ему лишь видение этих вневременных сущностей. Дуалистичность имманентного, «посюстороннего» времени и трансцендентность вневременного — такова коренная предпосылка западного ума.

Здесь пропасть между временем и вневременным может быть преодолена только с «той» стороны — божественным актом. Библия говорит, что вечный Бог сотворил мир в течение шести последовательных дней и покоился на седьмой. Бог как Христос снизошёл в мир и «отдался потоку времени» — это событие описывается в Евангелии от Иоанна как воплощение божественного Слова: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог ...И Слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины» (I; 1,14).

Слово, установившее порядок в сотворенном мире, это Логос, Разум, Закон, которые человек тщится постигнуть и сформулировать посредством собственных слов; один из аспектов этого вселенского порядка — время, созданное вместе с миром. Стремление постигнуть его тайну, перебросить мост между временным, случайным, конечным и вечным, сущностным, бесконечным неотступно владело и продолжает владеть человеком Запада, будь он платоник, средневековый схоласт, христианин, философ Возрождения или современный учёный. Но разрыв остаётся непреодолимым. С наивной проницательностью и простодушным недоумением об этом писал Блаженный Августин:

...Но как же Ты говорил? Так ли было, что голос изошёл из облака, говоря: «Се, Сын Мой возлюбленный»? Но эти слова отзвучали и умолкли, начались и кончились... Ясно, что их выразило движение  
<стр. 73>

твари, также временной, послушной Твоей вечной воле. И слова эти, сложившиеся во времени, внешний слух передал разуму, чей внутренний слух внимает Твоему вечному слову. Но он сравнивает слова, звучащие во времени, с Твоим неслышим словом и говорит: «Они разные, очень разные. Те слова много ниже меня, и нет их, поскольку они прошли и исчезли; но Слово Господа моего останется надо мной навсегда». [38]

Подобно этим отзвучавшим словам, звучания музыки тоже производится «движением твари, также временной», послушным вечному порядку. Эти звучания, возникающие, проходящие и кончающиеся, «много ниже нас», тогда как явленный ими вневременной порядок «остаётся над нами навсегда».

\* \* \*

Нематериальный порядок, которому звук нужен только для того, чтобы через физическое ухо достигнуть разума, — самое драгоценное сокровище западной музыки.

Осознав это, мы поймём, почему символом трансцендентного на Западе стало число — это надёжнейшее основание порядка. Кёстлер подчёркивает безраздельную власть числа в западной мысли:

Пифагорейское видение мира до сих пор пронизывает наше мышление... Суть и могущество этого видения заключены в его всеохватном, объединяющем характере; оно объединяет религию и науку, математику и музыку, медицину и космологию, тело, ум и дух в одухотворённом сияющем синтезе... Числа были священны для них как чистые идеи — бесплотные и эфирные; поэтому брак музыки с числами мог только облагородить её. Религиозный и эмоциональный «экстаз», вызываемый музыкой, посвященные направили в русло интеллектуального «экстаза» — созерцания божественного танца чисел... Числа вечны, всё же остальное обречено на гибель; природа чисел не материальна, а идеальна; они допускают самые удивительные и восхитительные мысленные операции вне какого-либо отношения к грубому внешнему чувственному миру — должно быть именно так действует божественный разум. Поэтому экстатическое созерцание геометрических форм и математических законов является самым действенным путём очищения души от мирских страстей и главным связующим звеном между человеком и божеством. [39]

<стр. 74>

Музыканты Запада, как и учёные, видят в числовых отношениях неисчерпаемый источник откровений о сущности и единстве мира. Они обнаруживают одни и те же отношения в звуке и в движении небесных тел. Когда основатель современной астрономии Иоганнес Кеплер после ряда неудачных попыток открыл, что от ношения угловых скоростей планет совпадают с основными акустическими отношениями, он возликовал:

Солнце Гармонии во всём своём блеске прорезало облака... Небесные движения есть не что иное, как непрерывная песнь для нескольких голосов (воспринимаемая не слухом, а интеллектом); музыка, которая... движется к определённым предустановленным как бы шестиголосным кадансам и таким образом расставляет веки в неизмеримом течении времени. Не удивительно поэтому, что человек, в подражание своему Творцу, открыл, наконец, искусство развитой песни, неведомое древним. [40]

Ту же живую веру Генри Перселл выразил в тексте своей «Оды на день Св. Цецилии» (1692):

...Душа мира, Тобой вдохновлена,  
Рассеянные семена материи привела к согласию.  
Ты связал разбросанные атомы.  
Они, соединённые по законам истинных пропорций  
Из разных частей составили единую совершенную гармонию.  
Ты настраиваешь этот мир внизу и сферы наверху,  
Что в круговом небесном танце движутся под их музыку.

Начиная с Пифагора, числа и числовые отношения служат фундаментом всех музыкальных теорий Запада. Они определяют концепцию музыкального тона, принципы строя и темперации, интервалы и звукоряды. Тем или иным путём диктуют законы гармонии, контрапункта и формы и получили особое значение в современной двенадцатитоновой, серийной, стохастической и компьютерной техниках композиции. Мистические коннотации чисел почти выветрились, но музыканты по-прежнему верят в то, что в них скрыты тайны мироздания и бессознательно обожествляют их — как Николай Кузанский, видевший в них символ божественного творчества, или платоники, для которых они были формой вечных Идей, как каббалисты, пифагорейцы и вавилонские жрецы, извлекавшие из чисел эзотерическое знание.

Воспринимаемый в таком свете, звук музыки это всего только овеществление Идеи, материализация нематериального, вре-

<стр. 75>

менная конечная «тварь», послушная вневременному порядку, которая делает его доступным для наших несовершенных чувств. Порядок это сущность, тогда как звук — всего лишь явление, более или менее случайное. Это «плоть», которая нужна как передаточное средство, но может быть затем отброшена как не имеющая собственной ценности. Более того, как всякая плоть, она не только смертна, но и греховна в своей чувственной

соблазнительности — отсюда проблема уместности музыки в храме, веками тревожившая отцов церкви.

\* \* \*

За пределами западной цивилизации мы находим совершенно иную картину.

В отличие от главного течения западной мысли, индуизм не-дуалистичен. Объект не противопоставлен субъекту; познающий и познаваемое — одно; Бог един и не знает второго; в мире нет ничего, что не было бы Богом. [41]

Музыка включена в это единство. Здесь она также имеет имманентный и трансцендентный аспекты, но отношение между ними иное, чем отношение между идеей и её выражением. Оба аспекта есть звук — первый неявленный, второй явленный. Автор санскритского трактата XVIII века Сарнгадева писал: «Мудрые почитают неявленный звук, следуя наставлениям учителей, — звук, предназначенный для освобождения, а не для удовольствия. Однако этот звук, явленный миру, приносит удовольствие, но также помогает разбить круговорот существования». Приведя эти слова, Арнолд Блэйк комментирует:

В этом контексте разрыв цикла существований означает слияние индивидуального «я» (Self) с творящими началами вселенной. Нетрудно понять, почему музыка считалась средством достижения этого конечного блаженства. Звук в своём неявленном аспекте тождествен божественным творческим началам — не только в своей трансцендентной форме, но и в той форме в которой он обитает в сердце. Задача человека — найти и реализовать связь между неявленным и явленным звуком. [42]

<стр. 76>

В Китае музыка также почитается как звук, через который человек может войти в соприкосновение с непосредственно недоступной трансцендентной силой.

Музыка семиструнной цитры постоянно тяготеет к воображаемым звучаниям: вибрато продолжается когда звучание уже перестало быть слышимым, струна, без щипка приводимая в движение быстрым и внезапно останавливающимся скольжением пальца по ней, издаёт звук, едва слышный даже для самого исполнителя. В руках музыкантов прежних поколений этот инструмент использовался чтобы не столько производить, сколько внушать звучания. [43]

В древнеегипетском языке слово *хёрв* означало звук, а также голос и наделялось эзотерическими ритуальными и мифологическими коннотациями: это был голос богов.

Человеческий голос это наилучшее орудие жреца и заклинателя. Именно голос взывает и призывает Невидимости издали и придаёт им реальность. Каждый звук, издаваемый этим голосом, обладает особой, неведомой простым смертным властью, с которой знакомы посвященные, умеющие ею пользоваться. [44]

Вся музыка в Египте — как храмовая, дворцовая, так и уличная — называлась словом *хай*, означающим «радость» — эффект власти «голоса».

Подобно суфитам средневекового ислама и дервишам братства Мавлави в сегодняшнем Каире, древние египтяне слышали не «музыку», но только «звуки», которые были для них всего лишь символом чего-то иного. [45]

Бесспорно, западная музыка тоже символична, но символично в ней не звучание, а форма, которая мыслится как интеллектуально постижимый символ некоего сверхчувственного порядка и создаёт иллюзию исключения времени. В отличие от формы, символическое могущество звука состоит в том, что он вводит слушающего в мир чувственно неисчерпаемой реальности, переживаемой не только интеллектом, но всем человеком. Звук не претендует на победу над временем. Вместо этого он отдаёт слушающего течению времени, освобождает его от гнетущего напора невозвратимых мгновений. Течение времени становится неощутимым и испытывается как нескончаемое изменение внутри Неизменного.

<стр. 77>

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Robert Ornstein. *On the Experience Of Time*. Penguin Books, 1970, с 101
- 2 Arthur Koestler. *The Act of Creation*. Hutchinson & Co, Ltd (London, 1969), сс. 174-176. Цитата из: Seelig, K. *Albert Einstein*, Europa Verlag, 1954, с 71
- 3 Pierre Teilhard de Chardin. *The Future of Man*. Harper and Row (New York, 1969), сс. 86-87, 88
- 4 Gregory Bateson. *Steps to An Ecology of Mind*. Ballantine Books (New York, 1972), с 39
- 5 Boethius. *The Consolation of Philosophy* (пер. Richard Green). The Bobbs-Merril Co, Inc. (Indianapolis, 1976), сс. xi, xvii
- 6 Arnold Schoenberg, "Composition With Twelve Tones," *Style and Idea* (New York, 1950), с 114
- 7 Jean Piaget. *The Child's Conception of Time*. Ballantine Books (New York, 1971), сс. 283-284 (пер. с французского *La Development de la Notion de Temps chez l'Infant*, 1927)
- 8 Ibidem, сс. 1,2
- 9 Ibidem, с ix
- 10 Aaron Copland. *Copland On Music*. Doubleday & Co (New York, 1960) сс. 27-28
- 11 J. B. Priestley. *Man and Time*. Dell Publishing Co (New York, 1968) с 123

<стр. 78>

- 12 Gisele Brelet. "Music and Silence," *La Revue Musicale* XXII (1946). Цит. по кн.: *Reflections on Art*, (под ред. Сюзанн Лангер) (Baltimore, 1960), сс. 124-125
- 13 Leo Beranek. *Music, Acoustics, and Architecture* (New York, London, 1962), сс. 53,54. Цитата из письма Пауэра Бригга автору
- 14 Fritz Winkel. *Music, Sound, and Sensation* (New York, 1967), сс. 123,162
- 15 Arthur Koestler. *The Sleepwalkers*. Pelican Books (1972), с 41
- 16 См. прим. 13, сс. 2-3
- 17 Curt Sachs. *The History of Musical Instruments*. J. M. Dent & Sons, Ltd (London, 1942), с 221
- 18 Edgard Vaiè se, "The Liberation of Sound," *Perspectives of New Music*, Vol. 5, No. 1 (Fall-Winter 1966), с 18
- 19 Henri Bergson. *Duration and Simultaneity* (пер. Leon Jacobson), The Bobbs-Merril Co, Inc., 1965, с ix
- 20 Ibidem, с. 44-45
- 21 Edward Hall. *The Silent Language*. Anchor Books (New York, 1973), сс. 153-154
- 22 Carl G. Jung, "Approaching the Unconscious." *Man and His Symbols* (под ред. Карла Юнга). Doubleday & Co, Inc., (New York, 1964), с. 91
- 23 J. B. Priestley. *Man and Time* (см. прим. 10), с. 121
- 24 D.T.Suzuki. *Mysticism: Christian and Buddliist*. Perrenial Library, Harper & Row (New York, 1971), сс. 112-114. Сузуки приводит строки известного стихотворения Уильяма Блейка из цикла «Прорицания невинности» (1803):

В одном мгновенье видеть вечность,  
Огромный мир — в зерне песка,  
В единой горсти бесконечность  
И небо — в чашечке цветка.  
Если птица в клетке тесной —  
Меркнет в гневе свод небесный.

(перевод С. Маршака)

- 25 F. S. C. Northrop. *The Meeting of East and West*. Collier-Macmillan, Ltd. (1972), с 343

<стр. 79>

- 26 Ibidem, с. 315
- 27 Mantle Hood. *The Ethnomusicologist*. McGraw-Hill Inc. (1971), сс. 35-36
- 28 Gerald J. Whitrow. *The Natural Philosophy of Time*. Thomas Nelson and Sons, Ltd (London and Edinburgh, 1961), с 75

- 29 F. S. C. Northrop. *The Meeting of East and West*. (см. прим. 24). с. 316
- 30 Claude Larre, "The Empirical Apperception of Time and the Concept of History in Chinese Thought." *Cultures and Time*. The UNESCO Press (Paris, 1976), с 46. Древняя идея об ущербности движущегося времени продолжает жить и в современном Китае, где считается, что часы, полученные в подарок, предвещают смерть.
- 31 Raimundo Panikkar, "Time and History in the Tradition of India: Kala and Karma." *Cultures and Time*, с 79
- 32 Paul Tillich. *The New Being*. Charles Scribner's Sons (New York, 1955), сс. 167-168
- 33 Louis Gardet, "Moslem Views of Time and History," *Cultures and Time*, сс. 203-204, 208
- 34 См. прим. 31, с. 82
- 35 Там же, с. 72
- 36 Paul Tillich. *The New Being* {см. прим. 32), сс. 130-131
- 37 Carl G. Jung, "The Psychology of Eastern Meditation," *Collected Works*, Vol. 11: *Psychology and Religion: West and East* (1958, 1969), параграф 936
- 38 St. Augustine. *Confessions*, xi: vi
- 39 Arthur Koestler. *The Sleepwalkers* (см. прим. 14) сс. 27-28
- 40 Johannes Kepler, *Harmonice Mundi*, кн. V (1619)<sup>7</sup> Цит. по: Arthur Koestler. *The Sleepwalkers*, с 398
- 41 F. C. Happold. *Mysticism: A Study and An Anthology*. Penguin Books (1973), с 107
- 42 Arnold Bake, "The Music of India." *The New Oxford History of Music*, vol. 1, сс. 198-199. Автор подчёркивает, что, в отличие от западной музыки, давно ставшей автономным искусством — светским и развлекательным, в Индии музыка по-прежнему «непосредственно и неразрывно связана с философией и религией и <стр. 80> наделена космическим значением. Правильный род музыки — другими словами, единственный род музыки, заслуживающий внимания, — тот, который достоин называться «вимуктида» (приносящая освобождение)»
- 43 Laurence Picken, "The Music of Far Eastern Asia," *The New Oxford History of Music*, vol. 1, сс. 86-87.
- 44 Melanges Maspero. *Etudes de mythologie* I, с. 106. Цит. по статье: Henry George Fanner, "The Music of Ancient Egypt," *The New Oxford History of Music*, vol. 1, с 259
- 45 Henry George Farmer, "The Music of Ancient Egypt," *The New Oxford History of Music*, vol. 1, с 274

*Людам Запада наша музыка кажется странной и бесформенной. Нам же приходится прилагать большие усилия и призывать на помощь всю нашу симпатию, чтобы оценить их музыку. Западный контрапункт и гармония создают, на наш взгляд, чрезмерную избыточность сложных форм. Структура кажется непомерной по сравнению с тем, что в ней заключено... В отличие от этого, наша музыка естественна и эмоциональна. Это музыка народа, близкого к природе. Каждая её фраза связана с определённым, явлением природы, с выражением момента, места и времени года.*

Машараф Муланна Хан, «Страницы из жизни суфита»

### *Облики порядка*

Среди существующих определений музыки нелегко отыскать такое, которое было бы свободно от культурной предвзятости. Само представление о музыке как виде искусства характерно только для западной культуры последних столетий: за её пределами многим культурам «искусство» как особый род человеческой деятельности незнакомо, и музыка пользуется в них иным статусом. Пожалуй, самым универсальным определением следует признать афористическую формулу Вареза: «Музыка это организованный звук».

Звук (вместе со своей средой — молчанием) и порядок составляют два минимальных условия любой музыки. Неорганизованный звук остаётся шумом; порядок, не выявленный посредством

<стр. 82>

звука, недоступен восприятию. Их судьбы несхожи: звук эфемерен, он возникает и исчезает и каждый раз производится заново, тогда как порядок существует невидимо, ожидая своей звуковой реализации, в которой мы узнаём знакомую музыку. Это касается уже одиночного музыкального звука: каким бы спонтанным ни казался музыкальный звук, он никогда не бывает произвольным. Внутренняя организация даёт ему значимость, выразительность и коммуникативную силу.

Организация, порядок это не более как абстрактные понятия. Мы сталкиваемся с бесчисленными конкретными порядками, связанными с определёнными аспектами реальности, областями знания и мысленными моделями. Однако эти аспекты, области и модели не изолированы друг от друга. Строго говоря, различаются не сами порядки, а их конкретные проявления: один и тот же феномен может получить несколько разных описаний, а порядок, обнаруженный в одном из них, может оказаться ключом к пониманию совершенно иной группы феноменов.

Не существует чисто и исключительно «музыкального порядка», как не существует и самодостаточного, ни с чем не связанного «музыкального микрокосма». То, что иногда именуется так, это лишь частная, специфически музыкальная реализация одного из аспектов много более обширного универсального порядка, выходящего за пределы данного сочинения, музыки и искусства вообще. Само слово «пьеса» («рiесе», то есть «часть, кусок») вызывает представление или предощущение целого.

Организации в западной музыке уделялось и уделяется достаточно внимания, но теоретики редко задумываются о предпосылках и критериях своего подхода к этой проблеме. Располагая необходимыми инструментами, моделями и схемами, они мало интересуются их

происхождением. Но первый же шаг за пределы этой хорошо освоенной области заставляет задаться вопросом о предпосылках и критериях порядка.

Природа человеческого восприятия такова, что в обычных условиях мы не воспринимаем вещи в их уникальной неповторимости: вместо этого мы ассоциируем их с другими вещами, сравниваем, даём названия, формируем отвлечённые понятия и обобщаем. Наши органы восприятия и ум определённым образом подготовлены и настроены нашей культурой. Это она позволяет нам видеть, распознавать и оценивать определённые феномены, но она же делает нас в полном смысле слова слепыми и глухими к другим феноменам и способам восприятия. Невидимые «контактные линзы» культуры составляют обширный набор. Нередко бла-

<стр. 83>

годаря какой-либо резкой перемене хорошо знакомое явление или лицо предстают «в новом свете», мы видим его «новыми глазами»: обстоятельства заставили нас переменить «линзу». Как показывает гештальтпсихология, доступные человеку модусы восприятия обладают большой гибкостью, способностью обмениваться информацией, сотрудничать, объединяться и активизировать друг друга. Эти модусы действуют избирательно, но все они готовы в нужный момент вступить в действие.

Те, кому эти утверждения покажутся абстрактными, поймут их смысл на простом примере. Когда мы слышим незнакомое звучание и пытаемся понять, что это такое, мы задаёмся рядом вопросов: каков его возможный источник? случайно ли оно или целенаправлено? шум это или сигнал? можно ли назвать его музыкальным? какого рода впечатление оно производит? наблюдается ли в нём какая-либо логика? к какой части света, культуре, социальной среде оно может принадлежать? каков его смысл или назначение? и так далее. Каждый из этих вопросов активизирует определённый опыт, контекст и мысленную перспективу и находит соответствующий ответ в форме эмоционального отклика, концептуальных умозаключений и словесных определений. Эти или подобные вопросы задаются в мнимой последовательности, на самом же деле — параллельно, а ответы — гипотетические, не-откристаллизовавшиеся, текучие — сочетаются, перекрывают и дополняют друг друга. Этот процесс не мог бы даже начаться, если бы не предощущение некоего целого — огромной неведомой мозаики, частицы которой оказались в наших руках.

Мозаика порядка, отражённая в отдельном музыкальном сочинении, это не рисунок расположения кусочков на плоскости. Она имеет третье, глубинное измерение, которое простирается от воспринимаемого конкретного феномена к породившему его онтологическому началу. Это измерение можно описать как коническое пространство между участком поверхности сферы, населённой наблюдаемыми феноменами, и её центром — изначальной реальностью, точкой схождения всех частных перспектив. По мере удаления от поверхности в направлении центра наиболее явные, единичные, специфичные черты уступают место чертам более существенным и общим. Отсюда должно быть ясно, что порядок в музыкальном сочинении неопределим одним единственным путём: он многолик, и облик его меняется в зависимости от уровня, на котором мы определяем его. Хотя бы смутно, слушатель не может не чувствовать, что данное сочинение в одно и то

<стр. 84>

же время меньше и значительно больше самого себя: оно больше, чем его звуковой облик и меньше заложенного в нём сообщения. В описанном ранее метафорическом пространстве между феноменальной поверхностью и онтологическим центром можно следующим образом условно выделить пять зон — обликов порядка:

(1) **феноменальный** порядок, наблюдаемый в звуковом обликах единичного музыкального акта — например, в живом исполнении Исааком Стерном баховской Партиты №1, или в одной из импровизаций Оскара Питерсона, или в народной песне, однажды услышанной где-нибудь в деревне. В каждом из таких случаев порядок звучаний уникален и неповторим;

(2) **формальный** порядок, который закреплён в нотной записи и сохраняется при различных исполнительских интерпретациях. Он очевидно присутствует в партитуре и неочевиден в массе популярных произведений, будь то народный танец, гимн или ритуальный напев;

(3) **родовой** порядок — тот, который данное сочинение разделяет со множеством других сочинений родственной формы, стиля и назначения, следующих традиционным принципам музыкального поведения. На этом уровне мы находим принципы организации фуги, сонаты, раги, мугама и т.п.;

(4) **культурно детерминированный** порядок почти немедленно распознаётся в



специфических свойствах звучания музыки, но коренится он значительно глубже — в характерных для данного народа и культуры ментальных и чувственных склонностях и установках. Этот уровень организации диктуется включённостью музыки в ткань социальной действительности и существует поверх различий её типов, жанров и функций. Он может указывать на интимные и таинственные связи с характером, строем и звучанием местного языка, с этнически характерным духовным строем, складом ума и даже типом обыденного поведения; и, наконец,

(5) **архетипический** порядок, отражающий наиболее глубокие и общие из культурно усвоенных моделей опыта — в частности, способы понимания и переживания времени, о которых говорилось в предыдущей главе.

На каждом из этих уровней порядок может проявляться во всех свойствах и измерениях звучания, важных в данной музыкальной культуре. Он может управлять отношениями между точно установленными высотами и еле уловимыми качаниями одного тона, простыми повторяющимися и невообразимо сложными

<стр. 85>

ритмами, горсткой тонов и мощными звуковыми массами; действовать в тесных пределах мелодической фразы и в масштабах многочасовой раги. Длительность, громкость и тембр, склад фактуры, способ вокального или инструментального звукоизвлечения, артикуляция — всё это и многое другое может служить измерениями порядка.

В противоположность ходячему представлению, порядок в музыке устанавливается и обнаруживается не интеллектом: последнему принадлежит лишь честь его рационалистического описания. О наличии музыкального порядка нам говорят не анализ и логическое рассуждение, а опыт и интуиция. Контакт с поверхностью звукового феномена музыки не мог бы служить отправной точкой в поисках неуловимого порядка, если бы мы не ощущали в самом движении музыки мощное влияние глубинных архетипических структур. Это влияние сказывается в том измерении, без которого музыка не может обойтись, к какой бы культуре она ни принадлежала. Это измерение — время, и самый общий феномен порядка — ритм.

Гансу фон Бюлову приписывают знаменитое изречение: «В начале был ритм». Перефразировав первые слова Евангелия от Иоанна, музыкант подчеркнул кардинальное значение ритма, по важности сравнимое с иоанновым Словом. Слово стало плотью, но эта плоть не должна приниматься за Слово. Одно дело порядок, другое — упорядоченная материя. Это различие прослеживается во многих мифах о происхождении мира. Например, сравнивая миф народа Иатмул, обитающего на Новой Гвинее, с библейской Книгой Бытия, Грегори Бейтсон замечает:

Обе культуры сходным образом признают различие между проблемой материального творения и проблемой порядка и дифференциации. [1]

Порядок в дифференциации не зависит от конкретности материала, в котором он реализуется. В то же время, порядок необнаружим, если он не присутствует в уме наблюдателя, среди усвоенных им моделей восприятия.

Наиболее фундаментальная модель формируется в сознании человека самими условиями его существования. Он живёт среди бесчисленных ритмических процессов. С незапамятных времён он наблюдает смены дня и ночи, приливы и отливы, прислушивается к шагам, дыханию и биению сердца. Первое, что внушают подобные явления, это дифференциация моментов времени — регуляр-

<стр. 86>

ные чередования появлений и исчезновений, присутствий и отсутствий, подъёмов и спадов.

Этот универсальный первоэлемент порядка, не зависящий от культуры, символизируется рисунком волны — архетипическим ядром всех существующих и мыслимых форм возвращения и периодичности — плавных и внезапных, простых и сложных, правильных и неправильных, непрерывных и прерывистых.

Рисунок волны бесконечен; его конечный эквивалент — циклическое круговое движение. Наряду со своими производными формами — окружностью, кругом, сферой, спиралью — оно издревле служит символическим выражением постоянства и неизменности в непостоянном мире. Символы этой тесно связанной группы играют одинаково важную роль во многих мифологиях и религиях, магических действиях и ритуалах на Востоке и на Западе. Их можно видеть в ведическом «колесе перевоплощений», в пророчестве Иезекииля, увидевшего «будто колесо находилось в колесе... и ободья у всех четырех вокруг полны

были глаз» (I; 16, 18), в средневековом мотиве Колеса Фортуны, в бесконечно разнообразных параферналиях солнечных культов, в тибетских мандалах и, наконец, в бессознательных символах «цельности мира и эго, просветленности и совершенства». [2]

Вера в круговое время господствовала в античности.

Мысль о том, что годы «возвращаются», есть уже у Гомера. У Софокла круг времён понимается как колебания фортуны. Главной идеей Гераклита представляется цикл возрождения, а до него пифагорова идея переселения душ предполагает повторяющийся переход от жизни к смерти и обратно к жизни. В дополнение к этим идеям следует упомянуть ещё две — учение о Великом Годе и веру в повторяемость событий. Великий Год это период времени, в конце которого Солнце, Луна и планеты возвращаются в исходное положение относительно друг друга... Вера в точную повторяемость конкретных событий также связывается с пифагорейством. [3]

Убеждение, что сам Космос вовлечен в упорядоченный круговой танец, укрепляло веру древних в круг как ключ к эзотерическому знанию. Ритмы «космического танца» были известны халдейским жрецам почти шестьдесят веков назад настолько хорошо, что их астрономические предсказания по точности сравнимы с прогнозами астрономов прошлого столетия. Не случайно круг и сфера служили совершенной моделью вселенной для астрономов от Птолемея до Коперника и Кеплера, которые цеплялись за неё до последней возможности, несмотря на очевидные несоответствия данным их собственных наблюдений.

<стр. 87>

Сфера доминировала в ренессансной космогонии. Девять небесных сфер и зеркально отражающие их девять сфер преисподней, уходящих в коническую полость Земли, образуют пространство «Божественной комедии» Данте.

Музыка, подобно мифу, динамична и неизменна. Она течёт, и своим течением обрисовывает устойчивую структуру взаимоотношений. Звуковые события, всегда новые и неповторимые, проходят чередой, но их порядок остаётся неизменным. Устойчивостью и обновляемостью она превосходит все остальные средства символического выражения. От неё исходит неиссякаемый поток вечно новых чувственных впечатлений, максимально приближающих слушателя к опыту пребывания во времени и в единстве с его течением. Она пользуется сравнительно грубым и малоподвижным орудием — звуком, который своей информационной ёмкостью сильно уступает свету и визуальным образам. Но звук обращен к слуху — «органу, исключительно чувствительному в восприятии времени,.. быстротой и точностью значительно превосходящему зрение», [4] а воспринимаемый слухом бесплотный временной порядок приводит слушателя в соприкосновение с невидимым, которое ассоциируется с трансцендентной сферой духовного.

Модель волны-цикла присутствует в музыке во множестве облиций. Мы говорим о ней, рассуждая о *волнообразности* григорианских напевов, о сонатно-симфоническом *цикле*, различных видах *рондо*, *подъёмах* и *спадах* симфонического развития, *квинтовом круге*, *ротации* в серийной технике и многих других порождениях этого древнего символа, которые в западной музыке сплошь и рядом считаются специфичными для музыки, не связанными ни с чем за пределами «музыкального микрокосма».

Этот метакультурный архетип, истоки которого на Западе почти забыты, легче прослеживается в культурах древней традиции. Музыка яванского гамелана, например, заимствует свою ритмическую организацию у яванского календаря и принятого способа ориентации во времени.

Организация времени посредством циклических единств, движущихся внутри более крупных циклов, при которой точки совпадения между циклами отмечают наиболее важные моменты времени, составляет также основу организации этой музыкальной системы...

*Бинарность* — свойство яванского пространства, а также принцип организации вещей, больших и малых...

*Цикличность* — качество яванского времени. Оба эти принципа объединяются, порождая циклы, подразделяемые бинарно. [5]

<стр. 88>

Иерархия бинарно подразделяемых циклических единств здесь осуществляется несколькими группами инструментов — от самого низкого и медленного (большой гонг) до самого высокого и подвижного (гамбанг), ритмические пульсации которых строго пропорциональны.

Полиритмика ансамблей барабанов Западной Африки также возникает в результате взаимоналожения нескольких асимметричных циклических ритмов, которые образуют сложный узор так называемого «пояса ритма». В индийской *raga* цикличность создаётся возвращениями сложных, иногда чрезвычайно длинных серий ритмических групп *талы*.

Сама «материя» музыки—звук, колебания воздушной среды, — в физическом смысле представляет собой волну определённой конфигурации и периодичности, которая является суммой частичных тонов (обертонов, гармоник) — звуковых волн с частотами в два, три, четыре и т.д. раза превосходящими частоту слышимого тона. Первоэлемент музыки — одиночный тон, — в свою очередь, демонстрирует тот же цикл существования: он возникает, длится, и исчезает. Волны существования одиночных тонов объединяются в большего масштаба структурные единства — мотив, период, законченную мелодию, гармоническую последовательность, двух- или трехчастную форму или же просто повторяющуюся ритмическую формулу. Волны различных масштабов, «вписывающиеся» друг в друга, и есть структурная иерархия музыкального произведения в динамике развёртывания: его живая организмическая система.

Однако наш взгляд не должен останавливаться на этом: любое произведение это всего лишь «пьеса»: «часть». Кёстлер пишет:

«Целые» и «части» в абсолютном смысле не существуют... Все эти члены иерархии, подобно римскому богу Янусу, обладают двумя лицами, обращенными в противоположных направлениях: лицо, обращенное к подчинённым уровням, это лицо самодостаточного целого; лицо, обращенное вверх, к вершине, это лицо зависимой части. [6]

Любое композиционное «целое» это зависимая часть в иерархии индивидуального стиля, композиторской и национальной школы, исторического стиля и т.д. В то же время оно входит (частые) в систему данного вида музыки и в систему социальной жизни, в функционировании которой ему принадлежит определённая роль. Точно так же музыка представляет собой неотъемлемый элемент

<стр. 89>

системы искусств, которая, в свою очередь, неотделима от системы данной культуры. Всё это и многое другое принадлежит к единому бесконечно ветвящемуся целому, которое мы часто теряем из виду, поскольку наш горизонт ограничен необходимостью концентрироваться на его отдельных участках. В одном из своих шуточных «Металогов» между Отцом и Дочерью Бейтсон замечает:

О.: Мы не можем перемешивать мысли, мы можем только сочетать их. В конце концов, это значит, что мы не можем пересчитывать их. Потому что пересчитывать значит только складывать вещи в одну кучу, а этого делать не следует.

Д.: Тогда, значит, на самом деле есть только одна большая мысль, у которой много-много ветвей?

О.: Да, я думаю, это так.[7]

Эта «одна большая мысль» бесконечна и непостижима. То, о чём идёт речь здесь, это одна из её «ветвей» — одна необъятная система музыки, которая живёт, развивается и меняется на протяжении долгих исторических периодов, реагирует на воздействия окружающей её среды и сама влияет на неё, постоянно поддерживая с ней гибкое равновесие, и через все перемены, усилия бесчисленных индивидуальных волей и свершений следует собственной телеологии — выполняет своё жизненное предназначение.

\* \* \*

Единства, входящие в систему музыки, подобно клеткам живого организма, сильно различаются продолжительностью существования. Некоторые из них исключительно эфемерны, другие живут десятилетиями или веками. «Механизмы», которые обеспечивают жизнеспособность этой системы, поддерживают её метаболические процессы, динамичны и изменчивы в одних музыкальных подсистемах и поразительно стабильны в других. Но в любом случае они определяют преимущество её эволюции и её «лицо». Каждая такая подсистема обладает долгой исторической «памятью». В каждый момент её существования в ней присутствует всё её прошлое. Опыт поколений, глубоко усвоенный, ставший «второй натурой», инстинктом наследников данной культуры, служит неосознанной основой их музыкального поведения.

<стр. 90>

Предложенную ранее пятислойную стратиграфию порядка в музыке можно видеть по-разному. Её можно рассматривать как «геологический календарь» музыкальной системы, позволяющий «датировать» структуры и модели разного возраста — от древнейших и наиболее устойчивых до новейших, наиболее эфемерных. Её можно воспринимать и как разрез через иерархию моделей, действие и взаимодействие которых управляет музыкальной активностью. Наконец, она может служить «географической картой», помогающей локализовать уровни, к которым принадлежат типы порядка, характерные для той или иной культуры. Последнее с наибольшей ясностью обнажает глубокие различия между музыкальными культурами.

Существует одна группа культур, в которой звукозапись служит главным, если не единственным источником музыки и средством её распространения. Конкретная и электронная музыка существует в основном на магнитных плёнках, грамзаписях и компактных дисках. Но посредством той же техники современный человек Запада получает преобладающую массу впечатлений от музыки древней, экзотической, авангардной, джазовой и популярной. В таких обстоятельствах «сочинение» неизбежно отождествляется со звучанием. В большой мере это справедливо и по отношению к традиционным произведениям, распространяемым в тысячах записей. Чуть ли не у каждого ценителя музыки есть свои «любимые записи», которые он проигрывает без счёта, слыша каждый раз одну и ту же звуковую картину. Такая запись — фиксация единичного исполнения — получает статус особого музыкального объекта. Во всех этих случаях восприятие порядка фокусируется на **феноменальной** поверхности.

В культурах, основанных на живом исполнении (каковой была западная музыкальная культура ещё в начале этого столетия) наблюдается иная картина. В отсутствие возможности фиксировать и воспроизводить единичное исполнение каждое сочинение существует во множестве неповторимых бесконечно варьируемых интерпретаций и не может отождествляться ни с одной из них. Здесь статус пьесы принадлежит общей основе частных интерпретаций — композиторскому замыслу, закреплённому в нотах: порядок сохраняется и воспринимается в отношениях не между звуками, а между нотами, главная ценность приписывается **формальной** структуре.

Само собой разумеется, что замысел композитора не может быть оценён по-настоящему, если слушатель не воспринимает его как интерпретатора одной из предсуществующих музыкальных

<стр. 91>

форм (жанров), название которой, как правило, включается в наименование конкретного произведения. Мы слушаем *симфонию* Моцарта, *сонату* Бетховена, *квартет* Гайдна, *песню* Шуберта и т.д. Таков **родовой** аспект сочинения — третий из пяти слоев предложенной стратиграфии — наиболее глубокий из тех, что присутствуют в западном музыкальном сознании. Однако этот слой затрагивается лишь по касательной: конкретный композиторский замысел представляется западному слушателю много более интересным и важным, чем родовые свойства сочинения.

В отличие от западной профессиональной музыки последних нескольких столетий, во множестве субкультур народной музыки в западном мире и во многих незападных культурах принципы порядка действуют и осознаются на более глубоких уровнях — как это было характерно и для раннеевропейской музыки. В этих огромных, чрезвычайно разных ареалах ни звуковой облик сочинения, ни его формальный, предписанный композитором порядок не обладают самостоятельной ценностью и не имеют собственного имени.

Слышимая музыка воспринимается здесь скорее как побочный продукт ритуализованного музыкального акта, самого по себе важного и многозначительного. Местный музыкант меньше всего старается запомнить своё даже наиболее успешное выступление с тем, чтобы повторить его: механичность, рутинность в таких культурах порицаются. Поэтому он не только не испытывает никакой потребности в нотации, но склонен относиться к ней с подозрением, как к средству, которое подменяет ухо глазом и подрывает самую основу устно-слуховой традиции, к которой он принадлежит. Рудиментарные нотационные средства, используемые в некоторых нишах таких культур, загадочны и практически не поддаются расшифровке: их назначение чисто мнемоническое.

Звуковой продукт каждого музыкального акта всегда уникален и неповторим, потому что он формируется по мере того, как музыкант поёт или играет. «Вещью», особым объектом, который может всесторонне и детально анализироваться, он становится только будучи зафиксирован средствами звукозаписи, расшифрован и йотирован. Но такой способ

существования — изолированного и неподвижного — в принципе чужд культурам устной традиции и несовместим с их верованиями и моралью.

Такой продукт нельзя назвать композицией в западном смысле этого слова: его структуры возникают в процессе единичного музыкального акта и перестают существовать одновременно с его окончанием. Чтобы идентифицировать их природу, необходимо

<стр. 92>

спуститься на уровень родового порядка, содержащего наборы правил и средств музыкального поведения. В западной культуре наиболее близким аналогом такого рода творчества была бы импровизация на основе принципов сонаты или сюиты.

В нашем музыкальном лексиконе нет необходимого для этого понятия. Называть спонтанный акт «исполнением» значит стирать различие между ним и практикой западного музыканта, воспроизводящего детальный композиторский замысел. Чаще всего используется слово «импровизация»; но его отрицательная приставка «im-» внушает мысль о неподготовленности, отсутствии запасённого материала или плана, произвольности, что вдвойне ошибочно, поскольку это негативное определение не говорит ни о том, чем является этот акт, ни о предполагаемой им строгой дисциплине.

Авторитетный Harvard Dictionary of Music называет импровизатором «исполнителя, который создаёт и производит музыку спонтанно, без помощи записи, эскизов или памяти, или вводит импровизированные детали в записанные композиции». В основе здесь лежит чисто западное различие между писанной и неписанной композицией. Однако композиция «в голове» не слишком далека от композиции на бумаге, и сочинение за инструментом не всегда принципиально отличается от сочинения с пером в руке. В 1747 году Бах импровизировал по заданию Фридриха Великого, и эта импровизация существует уже третье столетие в составе его «Музыкального приношения». Бесчисленные «фантазии», «экспромты» и т.п., создававшиеся с начала XVI века, могли быть как записанными импровизациями, так и письменными композициями в свободной форме.

Тип музыкального поведения, о котором идёт речь, неизвестен западной культуре последних столетий. Его нельзя определить как сочинение в процессе исполнения или как деятельность композитора и исполнителя, соединившихся в одном лице. Суть в том, что даже в скрытом виде здесь нет привычного разделения функций. Звуковой результат такого поведения в одно и то же время непредсказуем и предопределён, безгранично свободен и строжайшим образом дисциплинирован. Неповторимо индивидуальную, личную, «сиюминутную» реализацию в нём получает то, что превосходит все личные склонности и требования момента. Мимолётный и неповторимый, каждый акт такого музыкального поведения поддерживает и продолжает незыблемую вневременную традицию, охраняющую дух и лицо данного народа.

<стр. 93>

Такого рода музыкальные традиции вездесущи и всепроникающи. Они определяют уже само качество звучания, во многих случаях позволяющее за несколько секунд безошибочно распознать ту или иную культуру — будь то начальные звуки индийской раги, индонезийского гамелана, африканского ансамбля барабанов или шотландской волынки. Но постижение порядка, скрытого «позади» этого звучания, оказывается бесконечно сложной задачей.

Бесчисленные структуры и модели различных типов и масштабов определяют свойства того «поля», в границах которого музыканту предоставляется неограниченная свобода: порядок в единичном музыкальном акте это одно из тысяч возможных сочетаний этих структур и моделей, одна из тысяч возможностей пересечь это «поле». В старых трактатах можно найти множество технических описаний и инструкций верного следования той или иной классической традиции, но технические описания мало что могут сказать непосвящённому. Только человек, проникшийся духом этой традиции и культуры, усвоивший их на формальном и неформальном уровнях, живущий одной жизнью с их хранителем — народом, имеет доступ к духовному значению и могуществу этих структур и моделей — к их **архетипической** основе.

Африканцы называют ритмы своих барабанов «биением сердца племени». Нужно быть африканцем, чтобы так воспринимать их — слиться с ними, «потерять» в них своё «я», полностью отождествляясь со своим племенем и с духами его предков. Архетипическое, согласно Юнгу, принадлежит коллективному бессознательному и, как таковое, не может быть обнаружено или описано. Его можно распознать лишь как скрытое значение символа, символического образа, символической модели. Объективно наблюдаемые выражения символических смыслов всегда культурно специфичны.

Символ приобретает значение только в системе его отношений с другими символами. Контекст дает им смысл. ...Межкультурная, общечеловеческая система символов, по-видимому, невозможна. Каждая символическая система автономна и в своем развитии следует собственной логике. Культурная среда вносит в этот процесс свои поправки, а социальные структуры добавляют свой спектр вариаций. [8]

Культурные и социальные вариации могут показаться второстепенными по сравнению с потенциальными символами, связанными с самим человеком и с общеприродными условиями его су-  
<стр. 94>

ществования. Известно, что само человеческое тело служило богатым источником естественного символизма. Все люди делятся на мужчин и женщин. Где бы они ни обитали, они имеют дело со стихиями воды, земли, огня и воздуха, живут среди камней, растений, животных и птиц; все повторяют цикл рождения, роста, старения и смерти. Казалось бы, эти и подобные им естественные символы должны составлять некий «инфракультурный», общечеловеческий уровень мышления и выражения.

К сожалению, такого уровня не существует. Самые различные культуры черпают свои символические формы из общего природного источника, но в каждой они получают особый смысл. Антропологам известно, как несхожи бывают смысловые различия родственных или даже тождественных символов в разных культурах, и как рискованы выводы, делаемые на базе их сравнения. Но если рассматривать культуры не как коллекции свойств и форм, а как системы, то открывается возможность обсуждать их способы существования, *modi vivendi* — фундаментальные принципы и установки, которые определяют их органичность, единство и специфичность и находят своё выражение в тысячах наблюдаемых частных проявлений.

Подход «снизу» — обобщение наблюдаемых фактов не помогает реконструировать порождающие их принципы и установки. Более продуктивным представляется подход «сверху» — сопоставление культур на базе их исторических судеб и психологических характеристик. Именно в этом направлении указывают типологические подразделения культур на «архаические и современные» (Элиаде), «антропологические и исторические» (Берталанфи), «созерцательные и деятельные» (Холл), характеризующие «интуитивным, качественным или рациональным, количественным» опытом времени (Пьяже).

Глубинная дихотомия типов культуры должна, очевидно, соответствующим образом поляризовать принципы, управляющие системой поведения музыканта. Как заметил Джон Дьюи,

Чтобы понять смысл художественных продуктов, мы должны временно забыть о них и обратиться к общим силам и условиям опыта, который обычно не рассматривается как эстетический. Мы должны прибыть к желаемой теории обходным путём.[9]

<стр. 95>

### *Форма*

Описывать возникновение и развёртывание музыкального организма на языке нашего музыковедения значит изучать принципы его формирования и формативные силы, управляющие процессом композиции. *Форма* — таково центральное понятие и концепция, служащие здесь ключом к постижению порядка во всех вещах.

Музыка воспринимается и анализируется в понятиях её мотивных, ритмических и гармонических форм, форм разработки и развития; она сохраняется в форме нотации и оживает в форме исполнения; она сама именуется формой выражения и опыта. За пределами искусства мы говорим о формах восприятия, познания, поведения, материи, энергии, государственного правления и т.д. Столь разнородное произвольное пользование понятием обречено породить путаницу.

Во всех этих сферах и в особенности в музыкальной практике есть не всегда сознаваемая необходимость проводить различие между формами *порождающими* и *порождёнными* — руководящими процессом создания и характеризующими конкретные объекты. Музыкант-исполнитель и теоретик обычно имеют дело с конкретной

«порождённой» формой отдельного сочинения. Если их интересует, чем определяется индивидуальность данного сочинения, то они не только сравнивают его со множеством других сочинений того же типа, но и стремятся определить общие для них все творческие предпосылки — «порождающую» форму. Первое — форма конкретной сонаты, фуги и т.д.; второе — форма сонаты или фуги в их общих очертаниях, как они описываются в учебниках.

Форма, как таковая, это интеллектуальная абстракция; её можно помыслить, но нельзя воспринять. Чтобы обрести реальность она нуждается в содержании, материале. Само существование формы недоказуемо, пока она не облечена плотью. Именно этим занимаются композитор, поэт, учёный, экспериментатор: все они воплощают формальную концепцию в том или ином материале, чтобы сделать её доступной другим, информировать о своей идее, увидеть её со стороны, убедиться в её действительности или справедливости. Но будучи воплощена, форма перестаёт быть идеальной: теперь она обременена материей, индивидуализирована, утратила универсальность, стала достоянием этого мира.

<стр. 96>

Современный человек не рассуждает о платоновом идеальном мире предсуществующих вечных Идей, но на протяжении веков лучшие умы Запада верили в существование универсальной, объективной неизменной истины, которую нужно постоянными усилиями вырывать из её трансцендентального бытия. Они знали, что эта истина непосредственно недоступна, что человеку дано лишь видеть её проявления в материальном мире и, пользуясь могуществом своего интеллекта, по крупицам добывать драгоценное знание. «В уме нет ничего, что не появилось бы ранее в ощущениях» — таков был главный лейтмотив западной философии на протяжении двух с половиной тысяч лет. По словам Аристотеля, человеческая душа неспособна понять что-либо без помощи фантомов. Только доверяя обманчивым чувствам, наблюдая изменчивые поверхности, вереницы событий в брэнном телесном мире в случайных условиях места и времени, человек может надеяться постигнуть истину — универсальную, вечную, не зависящую от времени, места и обстоятельств.

В бесчисленных преломлениях этот фундаментальный дуализм пропитывает западную философскую, религиозную и научную мысль, определяя общую жизненную ситуацию западного человека. Как субъект, он отделён непреодолимой пропастью от объективной истины. В случайных обстоятельствах своего существования он тщится постигнуть бытие. Отягощённый брэнной плотью, он хочет приобщиться к духу, дающему жизни, порядок и смысл всему в мире. Конечный, он тоскует по бесконечному. Сознывая свою сотворённость, он жаждет постигнуть Творца.

Ученик, анализирующий заданную ему сонату в свете того, что ему известно о сонате вообще, не догадывается о том, что действует в соответствии со столь долгой и почтенной традицией. Если сказать ему об этом, он будет польщён, но не слишком удивится, поскольку именно так принято подходить к изучению любого явления. Нелепо сомневаться в предпосылках такого подхода. Однако позволительно задаться вопросом, действительно ли мир разделён непреодолимой пропастью на трансцендентное имманентное, вечное и преходящее, идеальное и материальное — на светлое царство законов и форм и тёмный хаос материи? В самом ли деле мир таков, каким он представляется западному человеку в течение двадцати пяти веков? Чтобы задаться этим еретическим вопросом, требуется немало мужество, но ещё больше мужества нужно, чтобы ответить на него честно: мы не знаем, каков мир сам по себе. Юнг писал об этом:

<стр. 97>

Если мы не создаём для себя какую-либо картину мира, мы не можем увидеть и самих себя—верное отражение этой картины. Мы можем увидеть себя только отражёнными в нашей картине мира. [10]

Мир существует не только сам по себе, но и таким, каким он представляется мне. Поистине, на самой глубине у нас нет абсолютно никакого критерия, который помог бы нам судить о мире, не усвоенном субъектом. ...Переоценивая свою способность объективного мышления, мы пренебрегаем важностью субъективного фактора, а это просто означает отрицание субъекта. Но что же такое этот субъект? Субъект это сам человек — мы это и есть субъект. Только больной ум способен забыть, что мышление предполагает наличие субъекта, и что не может быть никакого знания и никакого понятия о мире, пока не произнесено «я знаю», хотя в этом утверждении уже выражена субъективная ограниченность всякого знания. [11]

Единственное, что можно утверждать с уверенностью, это то, что дуализм

характеризует наш, западный способ восприятия мира и мышления. Такова картина мира, рисуемая чистым интеллектом, который видит себя в ней обособленным и противостоящим своему материальному окружению, включая своё обиталище — мозг и тело.

Освободившись таким образом от бремени и всех ограничений телесности, чувственности и субъективности, интеллект встал на путь неукротимо динамичной и поистине ничем не ограниченной активности. Его достижения в сфере западной науки, техники, социальной проблематики — поразительные и утрашающие — хорошо известны.

Но субъект — не бесстрастный робот, способный только мыслить, создавать теории и воплощать их. Он также ощущает, чувствует, проходит через различные эмоциональные состояния и конфликты, испытывает внезапные прозрения и вспышки интуиции, вынужден считаться со своими инстинктами и влечениями. В попытке набросать «карту» человеческого психе, Юнг выделил четыре основные функции, стоящие попарно в оппозиции друг к другу. Одну пару образуют «мышление» и «чувствование», другую — «ощущение» и «интуиция». Любая из этих четырёх функций может взять на себя доминирующую роль, подавляя противостоящую ей и беря себе в союзники ту или иную из второй пары функций. Если бы мыслительная функция не развивалась в западном мире столь односторонне и не узурпировала место высшего авторитета, наша картина мира была бы совсем другой. Разум это истинное божество западной цивилизации, чья история про-

<стр. 98>

должительнее, убеждения твёрже, основания глубже, пределы шире, чем у любой великой религии.

Мы не знаем и едва ли когда-либо узнаем, как и почему западный мир встал на такой путь развития. Серьёзные учёные и мыслители мало интересуются подобными вопросами. Кёстлер — попытался проследить главные повороты этого долгого пути, на котором интеллект стал сначала главным инструментом веры, затем сам был обожествлён и, наконец, стал её главным противником. Этот путь отмечают метаморфозы, давшие нам слово «теория».

Это слово происходит от «theorio» — «внимать, созерцать» (thea: зрелище, theoris: зритель, аудитория). Но в орфическом культе theoria обозначала состояние страстного религиозного созерцания, в котором зритель отождествляется со страдающим богом, умирает его смертью и возрождается вместе с ним. Когда пифагорейцы преобразили религиозный пыл в пыл интеллектуальный, а экстаз ритуала в экстаз открытия, theoria постепенно приобрела современный смысл. Но хотя ритуальные вопли уступили место возгласам «эврика!» новых теоретиков, они ещё отдавали себе отчет в том, что их источник один и тот же. Они понимали, что символы мифологии и символы математики это лишь разные аспекты одной и той же неделимой Реальности. Они еще не обитали в разделенном доме веры и разума... Это состояние ума очень трудно вообразить человеку двадцатого века, ему трудно даже поверить, что оно было возможно... Так продолжалось недолго. В пределах немногих столетий сознание этого единства померкло, и пути религиозной и рациональной мысли разошлись. [12]

Однако задолго до того, как «дом веры и разума» раскололся, если не на заре западной цивилизации, было установлено превосходство интеллекта и абстрактного мышления над восприятием и чувственным опытом. Музыка, наряду с астрономией и математикой, считалась источником эзотерического знания и духовной силы, проявлением Гармонии Сфер, откровением о сущности Реального.

Было бы, однако, ошибкой полагать, что музыка понималась тогда так же, как она понимается теперь. Истина заключалась не в звуке, а в гармонии — в числах и числовых отношениях, отражающих универсальные законы и контролирующих звук, необходимый только для того, чтобы сделать вечную гармонию доступной грубым чувствам простых смертных. Но даже так понимаемая она помещалась, как свидетельствует Бёэций, в низшей области Musica Instrumentalis, тогда как среднюю область зани-

<стр. 99>

мала Musica Humana — управлявшая гармонией тела и души, а высшую — Musica Mundana — сама Вселенская Гармония. Первая именовалась instrumentalis не потому, что предназначалась для исполнения музыкальными инструментами, а потому, что в ней видели инструмент воздействия на общественную мораль в соответствии с античным учением об этосе музыкальных ладов. Но сущность всех трёх родов музыки оставалась недоступной слуху: она была обращена к интеллекту и постижима только им.



Нетрудно понять, почему законы, порядок и формы западной музыки оказались в такой сильной зависимости от священных чисел и отношений, которые, в свою очередь, должны были выражаться точными дискретными величинами, говоря конкретнее, — целыми числами и их отношениями, на которых основана вся пифагорейская математика. Здесь не обошлось без притворства и диктатуры: пифагорейцы знали о существовании иррациональных чисел, но их существование, бросавшее тень на совершенство их математически точного универсума, было объявлено тайной, разглашение которой грозило отступнику смертью. Пифагорейские исследования природы звука и выявленные на этом пути закона акустики подтверждали истины, добытые путём интеллектуального созерцания чисел. На долгие века арифметика была сделана высшим авторитетом в установлении точных интервалов, звукорядов, строя и темперации. Со временем её власть распространилась на длительности и их отношения, а затем и на другие аспекты музыкальной формы. Многообразные формы, выведенные на основе принципов математики и геометрии, стали определять ритм, фразировку, организацию частей внутри частей и целого, дали начало понятиям периодичности, повторности, пропорций и симметрии.

«Форма» — древнее понятие с абстрактными и универсальными коннотациями. Применительно к музыке и в специфически музыкальном смысле оно стало употребляться сравнительно поздно. Мы находим его не ранее XIII века в так называемых *formes fixes* — «твёрдых формах», предписывавших определённый порядок в стихах и музыке французских баллад, виреле и рондо. Особенно примечателен в этом новшестве упор на «фиксированность»: принципы, которые ранее поддерживали порядок в музыке, не вмешиваясь в её свободное течение, начали твердеть, кристаллизоваться, превращаться в каркас, определяющий контуры конкретных музыкальных сочинений.

В период расцвета великого контрапунктического искусства одни формальные принципы порождали другие, размножались и

<стр. 100>

кристаллизовались в изощёренных, невообразимо сложных структурах, которые, однако, были уникальными и пока ещё далёкими от стандартизации. Именно это делает постижение форм средневековой и ренессансной полифонии столь трудным делом. Композиторы предпочитали скрывать секреты своей техники, и нынешние теоретики не всегда точно знают, что именно следует искать в их сочинениях, и как их анализировать. Можно принять на веру слова Курта Закса, утверждающего, что

готическая музыка рассчитывалась и конструировалась в самом высоком смысле этого слова — точно так же, как рассчитывались готические соборы, формы которых должны были сделать явной их конструкцию — от фундамента до кончика шпиля. [13]

Мистический танец чисел и числовых отношений никогда не прекращался в умах западных музыкантов. С самого начала это было нечто неизмеримо более важное и существенное, чем «бессознательные упражнения души в математике», как Лейбниц определил музыку. Число было символом веры, культом, источником благоговения — даже если его практическое приложение сводилось к контролю над интервалами.

С рождением самой ранней полифонической формы, органума, и введением мензуральности (*mensurabilis musica*) в начале XIII века власть священной математики стала круто возрастать. Рассчитывая свои полифонические «соборы», композиторы XIV-XVI веков утилизировали все математические познания, какими только обладали. Наряду с отношениями целых чисел, они использовали гармонические, арифметические и геометрические прогрессии, пропорции всевозможных видов, ряды Фибоначчи и их производные, числовые коды букв, входящих в священные имена или фразы. Извлечь структурные принципы из таких композиций намного труднее, чем основные серии из какого-либо тотально сериализованного сочинения Булеза.

Одна из попыток такого рода показала, в частности, что в группе месс Гийома Дюфаи пропорции между числом семибревисов в канонических секциях в точности совпадают с пифагорейскими отношениями, и что по меньшей мере в одной мессе тот же набор отношений определяет интервалы между тонами кантуса фирмуса. «Это наводит нас на мысль, — пишет теоретик, что композитор, возможно, вывел весь план сочинения из высот начального кантуса фирмуса», и продолжает:

<стр. 101>

Этот пример заставляет предположить, что процесс композиции начался с

установления общей формы и её частей на основе пифагорейских отношений — ещё до того, как дело дошло до высот и ритмов... Такой общий рисунок музыкальной композиции, совершенно независимо от его внешнего слоя высот и ритмов, вероятно, составлял органическую часть его смысла. [14]

Развитию композиционной техники математически выведенных структур способствовало введение в конце XII века системы модалного ритма, о котором Вилли Апель пишет следующее:

Длинные цепи нот дуплума, певшиеся в период школы Сен-Марциала в свободном текучем ритме, теперь были подчинены в высшей степени жёсткому ритму, который характеризовался правильным чередованием долгих и коротких нот. Если раньше согласование партий (дуплума и тенора) по вертикали достигалось на основе взаимопонимания между певцами и координации, то теперь оно основывалось на строгом метре. [15]

Чередование долгих (лонга-L) и коротких (бревис-B) нот в ритмической группе определялось одним из шести ритмических модусов, образуя сетку повторяющейся ритмической формулы — микроформу, которая впервые в истории налагалась на независимые голоса как внешний дисциплинирующий фактор. Действие его не умерялось, но лишь усложнялось тем обстоятельством, что каждый из модусов мог использоваться как в совершенной (тернарной, *perfectio*), так и в несовершенной (бинарной, *imperfectio*) форме. Совершенная форма, предполагавшая обязательную троичность музыкальной стопы, обосновывалась ссылкой на святую Троицу. В результате несовершенная лонга (2) оказывалась иногда той же длительности, что и бревис-*altera*, который, в свою очередь, был вдвое длиннее бревиса-*recta*. Шесть основных (несовершенных) ритмических модусов дополнялись, таким образом, шестью производными (совершенными) —

- |        |           |       |        |        |           |
|--------|-----------|-------|--------|--------|-----------|
| 1. LB  | — 2, 1    | 2. BL | — 2, 3 | 3. LBB | — 3, 1, 2 |
| 4. BBL | — 1, 2, 3 | 5. LL | — 3, 3 | 6. BBB | — 1, 1, 1 |

Дальнейшие новшества, связанные со стилем XIV века *Ars Nova*, сделали ритмическую организацию ещё более изощрённой и строгой. Несовершенным бинарным ритмам, ранее державшимся в тени, были дарованы равные права с совершенными. Идея неограниченной делимости длительностей получила широкое рас-

<стр. 102>

пространение. Движение полифонических голосов обрело беспримерную живость, но вместе с тем стало более механическим. Церковь, видевшая в этих новшествах угрозу духовной музыке, безуспешно пыталась ограничить их канонами, установленными Вторым Лионским собором (1274), но и полвека спустя папа Иоанн XXII был вынужден издать гневный эдикт, в котором обличал музыкантов *Ars Nova* в том, что они «рубят мелодии гокетами... так что голоса беспорядочно бегают вверх и вниз, отравляя слух, вместо того, чтобы утишать его, искажают выразительность и смущают благочестивое настроение вместо того, чтобы внушать его». [16]

Немыслимо сложная система *modus-tempus-prolatio*, введённая в XV веке, позволяла сочетать бревисы и семибревисы как в совершенной, так и в несовершенной форме, результатом чего явилась своеобразная полифония ритмических модусов. Широкое применение синкоп, уменьшений и увеличений, мелизматике, гокетов, канонов и других приёмов, характерных для периода расцвета контрапунктического искусства, делало структурный остов сочинения нераспознаваемым. И всё же временная организация музыки была ещё достаточно «мягкой» и гибкой. «Наша нотация основана на механическом счёте, мензуральное письмо было функциональным», подчёркивает Курт Закс. [17]

Его замечание касается также могущественного фактора, роль которого в утверждении принципа формы в музыкальном мышлении часто недооценивается, — музыкальной нотации. Музыка, опекаемая Римской Католической церковью, должна была обладать сильным иммунитетом против возможных отступлений от канона и искажений, опасность которых возрастала по мере распространения власти Церкви в странах Европы. Фиксирование её в письменной форме стало насущной необходимостью. Как описывает Вилли Апель,

На всём протяжении двенадцатого; тринадцатого и четырнадцатого веков техника

нотации находилась в текучем состоянии и быстрые изменения в ней отражали и стимулировали развитие музыкального стиля, которое происходило в основном в области ритма. Этот процесс, который вел от абсолютно свободного, не знавшего размеров ритма органума XII века через жёсткое единообразие модальных метров XIII века к невообразимым ритмическим сложностям конца XIV века, создавал непрерывную череду нотационных проблем. Как только одна разрешалась, возникала другая, и развитие вступало в новую фазу. С должными оговорками читателю предлагается следующая классификация:

<стр. 103>

1. Примитивная нотация (IX—XIII вв.)
2. Квадратная нотация (конец XII - начало XIII вв.)
3. До-франконская нотация (середина XIII в.)
4. Франконская нотация (2-я половина XIII в.)
5. Французская нотация (примерно 1300-1450)
6. Итальянская нотация (середина XIV в.)
7. Смешанная нотация (конец XIV в.)
8. Маньеристская нотация (конец XIV и начала XV вв.). [18]

Так называемая «примитивная», то есть невматическая нотация, призванная лишь напоминать певцам хорошо усвоенное, уступила место нотациям, которые могли использоваться для обучения, композиции и исполнения. Вскоре, однако, и эта практическая цель осталась позади:

К концу XIV столетия эволюция нотации вступила в стадию беспримерной усложнённости и изощрённости. Более не довольствовавшиеся ритмическими тонкостями *Ars Nova*, музыканты начали измышлять головоломные ритмические трюки и запутанные способы их записи. В этот период музыкальная нотация вышла из своих естественных границ и из служанки музыки превратилась в её госпожу, став самоцелью и ареной утончённо интеллектуальных упражнений. [19]

Начиная с того времени, нотация служила эффективным средством конструирования музыкальной формы, развиваясь в направлении всё большей детальности, точности и однозначности исполнительских инструкций. В процессе этого непрерывного совершенствования нотная графика приобретала всё более важную роль в качестве посредника между интеллектом и глазом, которые диктовали свою волю звучанию и заставляли слух принимать плоды их совместной деятельности.

В так называемой *Augenmusik*, «музыке для глаз» XV-XVI веков, например, печальное настроение слов выражалось посредством использования чёрных нот вместо белых, что — соответственно нотационным правилам времени — влекло за собой смену бинарного ритма троичным. Несколько позже, с развитием музыкальной символики, композиторы увлеклись поисками звуковых эквивалентов абстрактных понятий: восходящее или нисходящее движение голосов при появлении слов «вверх» или «вниз» находило своё оправдание в визуальном образе йотированного ряда нот, апеллировавшем не столько к слуху, сколько к интеллекту.

Порой графически привлекательный и интригующий нотный текст ценился как таковой, а его исполнение считалось всего лишь

<стр. 104>

дополнительной, хотя и необязательной возможностью. Как во времена Платона, идея музыки ценилась выше её звучания. Одна из вершин творческого духа Запада — баховское «Искусство фуги», не содержащее никаких указаний на исполнительские средства, — демонстрирует торжество интеллектуальной конструкции при безразличии к свойствам звукового материала.

В наше время музыка считается искусством и преподается в университетских Школах искусств. Однако в средневековых и ренессансных университетах она входила не в *Trivium* искусств, а в *Quadrivium* математических наук — наряду с астрономией, арифметикой и геометрией. Она представляла *scientia* — знание, а не *art* — искусственность в мастерстве и его демонстрации. Её определяли как «искусство или науку исчисленных звуков, понимаемых в свете гармонии» (Иоганнес Грохео, ок.1300), «науку исследования и различения реальностей соответственно их гармоническим пропорциям» (Энгельберт Адмонтский, 1250-1331), «науку совершенствования души посредством знания гармонического упорядочивания любых реальностей» (Якобус Льежский, ок.1330) и так

далее.

Музыка как наука принадлежала к вечному, и заботы временного характера её не тревожили. Этот взгляд и вызвал размежевание в профессии музыканта, которое объяснял теоретик XV века Франкинус Гафуриус:

Назначение чисел... — иметь дело со звуками соответственно их последованию во времени... — во-первых, с размещением звуков в консонантных интервалах — что является делом теоретика; во-вторых, с временным качеством этих звуков, соответственно исчисленным длительностям нот, — что является делом активной или практической дисциплины. [20]

Непереходимая грань пролегла между музыкальными учёными и практическими музыкантами; первые именовались «музикусами», вторые — «канторами». Так называемый Аноним XI сетовал в XV веке:

Увы, мало музикусов можно найти в наше время, но множество канторов. Музикус получает свое имя от музыки. Того, кто поет выученное, правильное называть кантором, потому что музикус всегда идет правильным путем, исходя из знания, тогда как кантор иногда оказывается на правильном пути только в силу привычки. Кантора лучше всего уподобить пьяному, сумевшему как-то найти путь домой, но не ведающему, какими улицами он шел. Даже мельничный жернов иногда издает музыкальный звук, но он не ведает, что творит. [20]

<стр. 105>

### *Модель*

Оставив музыкальную традицию, так высоко ценящую учёных музикусов и так низко практиков-канторов, мы оказываемся в совершенно ином мире. Вот, например, как описывается происхождение барабанов и ритмов в «Натяшастрас» — собрании инструкций для индийских мастеров танца, пантомимы, пения и драматического действия:

Прервав свои размышления в сезон дождей, Свати однажды отправился к озеру, чтобы набрать воды. Когда же он был там, Пакашасана [Индра], наслав великие ливни, стал превращать мир в один огромный океан. Тогда на этом озере потоки воды, подгоняемые ветром, с силой ударили по листьям лотоса, производя отчётливые звуки. Услышав внезапно эти звуки, мудрец подивился им и внимательно вслушался. Обнаружив, что высокие, средние и низкие звуки, издаваемые листьями лотоса, глубоки, сладостны и восхитительны, он вернулся в свою хижину. И, вернувшись туда, он построил мрданги, а затем пускары, панавы и дардуры. [21]

Это описание вводит нас в центр совершенно иного музыкального универсума. Здесь музыка рождается не из абстрактной идеи, а из конкретного звучания. К звуку здесь относятся не как к необходимому, но интеллектуально малоценному материалу, но как к источнику «глубоких, сладостных и восхитительных» переживаний. Он выступает не как проводник трансцендентальных истин, а как голос самой Природы, подслушанный у неё и воспроизводимый посредством имитации. С самого начала он неотделим от ритма, который не выводится из чисел, но тайно присущ природе вещей, ожидая пока человек чутким слухом обнаружит его и включится в него в радостном изумлении и восхищении. Открыв для себя этот природный звук и ритм, человек стремится подражать им, и создание музыкальных инструментов предшествует собственно музыке, а не предпринимается в ответ на потребность в звуковых средствах, которые позволили бы материализовать чистую идею и донести её до других людей. Это голос самой Реальности, услышанный и воспроизводимый человеком, а не «перевод» вечной Гармонии на язык, доступный физическому слуху. И когда Свати впервые извлёк голос из созданных им барабанов, он, вероятно, так же не ведал, что творил, как бедные «канторы» на Западе.

<стр. 106>

Он *воссоздавал модель*, а не *воплощал форму*. Индийский музыкант-суфит так объясняет разницу между западным и восточным взглядами на форму и порядок в музыке:

Ум западного человека обучен быть прежде всего критическим. Критически настроенный ум должен располагать набором знакомых ему форм. Если этого нет, он не в состоянии найти мерку, посредством которой он мог бы вынести критическое суждение и воспринимать, и теряется в разверзающейся перед ним пустоте...

Мы, суфиты, верим, что всё творение есть звук, и что всё в мире создаётся тоном и ритмом. Каждый материальный предмет не только издаёт звук, но и сам создан тоном и ритмом...

Каждое действие обладает собственным звучанием — звучанием подтверждается его существование. «Звук есть жизнь жизни». Звучание слов остаётся в пространстве долгое время после их произнесения и может быть уловлено утончёнными чувствами. Невысказанные мысли и чувства тоже звучат, и звучания сказанных слов и невысказанных мыслей и чувств окружают человека, создают атмосферу и воссоздаются в мысли, чувствовании и речи. Все эти звуки доступны чуткому уху и даже слышатся как те звуки, на которых обычно останавливается внимание человека. Поэтому через знание и восприятие звука мы можем проникнуть в тайну наших собственных мыслей и чувств. [22]

Человек Запада скорее всего сочтёт такой строй мысли странным, фантастичным продуктом чуждой системы верований, если не суеверий. Этот строй мысли коренится в культуре, решительно отличающейся от западной, — в культуре, основанной на не-дуалистическом восприятии мира. Мир, как его видят и в котором живут носители такой культуры, не прячет свои сокровенные тайны в непостижимых трансцендентальных сущностях, но постоянно открывает перед человеком возможность непосредственного приобщения к этим тайнам и их постижения. В этом мире идеи не существуют отдельно от феноменов, а субъект неотделим от объекта, потому что всё заключённое в великом Единстве может быть постигнуто посредством бесконечно утончаемой чуткости и восприимчивости чувств. Чувства обращены как вовне, так и вовнутрь, и их совершенствование ведёт человека по пути самопознания, неотличимого от познания окружающего мира.

Знание и могущество такого человека могут стать необъятными, потому что он постепенно отождествляется с живыми предметами вокруг себя. ...Это отождествление с предметом рождает всепроникающую симпатию, которая единственная делает естественный порядок жизни доступным восприятию и даёт знание естественных законов...

<стр. 107>

Всё скрытое раскрывается перед ним, и в конце концов он испытывает одномоментное слияние с внутренней и внешней жизнью... Существует знание, помимо того, которое коллекционирует наш человеческий разум. Позади имён и форм вещей есть многое, что нам ещё надлежит узнать. [23]

Для западного разума имена это незаменимые инструменты познания. Согласно общему поверию, имена принадлежат отдельным реальностям, и средневековые номиналисты пытались, манипулируя именами, познавать более сложные аспекты реальности. На деле же имя указывает не на реальность, а на соответствующее ей понятие — идею, абстрактное обозначение определённого класса явлений. Имена дробят воспринимаемый мир на тысячи абстракций, которые могут вступать в осмысленные сочетания лишь в рамках ещё более высоких абстракций — теорий, концепций, форм, каждая из которых внушает свою картину мира. Этими концептуализованными мирами можно манипулировать весьма эффективно. Воплощённые концепции становятся силой, способной формировать условия существования человека и прежде всего его ум и восприятие.

Возможность постижения мира в абстрактных понятиях издавна была хорошо известна восточным мыслителям, однако сколько-нибудь существенной практической реализации она не получила: на своём пути постижения реальности они полагались на идеи в гораздо меньшей степени, чем на неповторимость прямого личного опыта. Лао-цзы учил в V веке до н.э.:

Существование превышает способность слов определять: понятия могут применяться, но ни одно из них не абсолютно. В начале неба и земли слов не было... Ядро и поверхность, в сущности, одинаковы, слова заставляют видеть их по-

разному, отражая лишь впечатление... Существование безгранично и неопределимо; и хотя оно может казаться лишь куском дерева, из которого можно вырезать всё, что пожелаешь, с ним нельзя поиграть бездумно и отбросить. Когда правители следовали Пути Жизни, природа помогала им: небо и земля объединились и плодоносили, Жизнь была свежестью дождя, не подвластная ничему, свободная для всего. Но пришли люди культуры со своими градациями и различиями, и как только различия начали проводиться, никто не знал, где положить им конец. Разумен только тот, кто знает, где кончатся все различия. Существование можно уподобить множеству рек, впадающих в одно море. [24]

Здравый человек — тот, кто видит призрачность слов и реальность куска дерева, стремится к предельному Единству, а не к гармонии в многообразии различного. Для него природа это обра-

<стр. 108>

зец, которому он следует путём имитации и в котором путём отождествления обретает цельность, присущую всему живому. Наши далёкие предки с готовностью приняли бы эту веру в неделимый мир, тайны которого доступны чутким чувствам: библейский Моисей слышал голос Бога, исходивший из горящего куста, пифагорейцы утверждали, что посвященный способен услышать гул гармонического Космоса, а древние греки считали целью искусства *mimesis* — имитацию природы (идея, которая впоследствии подверглась грубому искажению).

Культуры, столь разные в своём видении мира, должны обладать столь же несхожими музыкальными системами и историческими судьбами. Многогранность и богатство каждой из них исключают простые и однозначные характеристики. Общий критерий можно обнаружить только на достаточно высоком уровне абстракции, и таким критерием нам послужит понятие модели.

Устойчивость, долговечность древних музыкальных и иных традиций объясняется тем, что их хранители и продолжатели не стремились вводить новшества, но напротив, видели своё предназначение в том, чтобы следовать лучшим образцам, существующим «от века». В отличие от формы, принципиально отличной и от содержания, и от чувственного материала, в котором она воплощается, модель и её имитация одной природы и принадлежат одному и тому же единому миру. Эту мысль проводит Курт Закс:

В китайской музыке материя — нечто много большее, чем средство производства звука. Подобно телу и душе, материал и его звучание это манифестации единого феномена. [25]

Феномен, явленный материалом и звучанием, это та сила, которая правит миром и поддерживает в нём равновесие. Как рассказывает Джудит Беккер,

Гонги и их создатели обладают в юго-восточной Азии сверхъестественным значением. Звук гонга это не акустическое явление, объяснимое колебаниями частиц воздуха, но голос. Незримые силы говорят голосами гонгов более, чем какими-либо другими звучаниями. Все силы, действующие позади видимого мира, находят способы обращаться к человеку, и гонги это их излюбленный способ. В силу этого особого назначения, гонги внушают высокое почтение и страх. Оскорбление гонга чревато опасностью. [26]

Сверхъестественное не выходит за пределы природы: это лишь её невидимый аспект. Но невидимое и неслышное может стать

<стр. 109>

видимым и слышимым: опыт, который называется *theophany* («богоявление») и на Западе считается редкостным, исключительным явлением, широко известен в странах Востока, хотя и не становится от этого меньшим чудом.

Восточный музыкант не думает, что это он производит звуки и исполняет музыку с помощью своего инструмента или голоса. И звучание, и музыка обитают в самом инструменте и голосе в не-ком дремлющем неслышном состоянии, и музыкант лишь пробуждает их и делает слышимыми. Неслышное и слышимое разделены призрачной границей, и момент её пересечения почти неуловим. При игре на персидской флейте *нэй*, не имеющей свисткового устройства, струя воздуха рассекается краем цилиндрической трубки, производя характерный шипящий фон; музыкальный звук возникает из него, смешивается с

ним и снова тонет в нём. Музыка китайской цитры *цин* продолжается даже в отсутствие звучания:

Это инструмент философов и мудрецов. В тишине своего дома, в одиночестве или в присутствии немногих избранных друзей, внимающих молча и благоговейно, нематериальные звучания циня являют слушателям тайные истины жизни и религии. [27]

Мудрец предпочитает играть на цине в полном уединении, тихой ночью, поблизости от ручья, при полной луне, иногда даже не прикасаясь к струнам: созерцание неслышимой музыки — так следовало бы описать его действия. Закс пишет

Госпожа Мари дю Буа Рэймон... пишет о цине, на котором и сегодня никогда не играют без чувства почтения и торжественности. Прежде чем сесть с цитрой, рассказывает она, музыкант моет руки и сжигает несколько благовонных свеч, потому что для просвещённого китайца игра на цине это не просто искусство в нашем понимании, но, скорее, мистический, священный акт, посредством которого он может призвать сверхъестественное существо.

Рассказывают о Чене, который после трёхлетних попыток отложил свою цитру, вздохнул и сказал: "Не то чтобы я не мог сыграть мелодию. То, что в моём уме, не относится к струнам, и не о звуках я думаю. Только когда это достигнет моего сердца, я смогу выразить это при помощи инструмента". [28]

Это — истинно китайское, но не только китайское. В другой части света, в Южной Африке, мальчик из племени баронга однажды играл на своём первобытном однострунном музыкальном луке. Вдруг он с задумчивым видом стал посасывать дерево смычка. "Зачем ты делаешь это", спросил у него миссионер. И мальчик ответил: "Чтобы позволить тому, что я говорю в своём сердце, проскользнуть в инструмент". [29]

<стр. 110>

Здесь проступает другая точка соединения. Звук, который таится в инструменте или голосовых связках — частицах материальной природы, — таится также в глубинах сердца; голос природы и голос сердца сливаются, потому что, в конечном счёте, это не два обособленные феномена, а один, который в звучании становится доступным чувствам. Этот взгляд полностью совпадает с пониманием звука на Яве, заимствованным веками ранее из Индии:

Есть то, что именуется «нада» — то, что доступно человеческому слуху. Есть «нада» которые явлены, и те, что неявлены... Неявленная «нада» называется «нада-анаката»: это — тон внутри сердца, звук в молчании. [30]

Рационально интерпретировать подобные воззрения не под силу ни западному интеллекту, ни западным языкам, концептуальные фильтры которых слишком узки и специфичны, а структуры слишком жестки и хрупки. Мы привыкли говорить о порядке как о чем-то абстрактном, отличном от вещей упорядоченных и, в некотором смысле, безразличном к ним. Под порядком мы понимаем структуру связей и взаимодействий между понятиями, каждое из которых может относиться к тысячам конкретных вещей и событий. Как же тогда можем мы понять ум, для которого порядок в неделимом Едином и порядок в каждой конкретной вещи и явлении тождественны? Как понимать порядок, единый в ядре и на поверхности, всеобщий и в то же время частный, постоянный и никогда не повторяющий себя? Такой порядок являет каждая мимолетная «нада», гибкость тона и его внутренний ритм. Он не навязывается звуку и не пользуется им как средством. Этот порядок есть душа звука; вместе со звуком он обнажает сущность конкретных материальных предметов и сердце музыканта, обитая в обоих.

В западной музыке порядок представляется вневременной одномоментной мысленной структурой, а время — неизбежным условием его «озвучивания». В отличие от этого, естественный порядок неотделим от времени: словами Лао-цзы, «варьирование тонов даёт голосу музыку». Мы описываем ритмические конструкции как количественные соотношения. Но системы *тала* в Индии, *икаат* в арабских странах, *усул* в Иране и Турции совершенно иной природы и значения. Там, где непосвящённому наблюдателю видятся голые, абсурдно сложные структуры, местному музыканту открываются неисчерпаемые жизненные реальности. Не случайно

<стр. 111>

и музыканты, и старинные трактаты редко упоминают о них: эти реальности, воспринимаемые ими как нечто само собой разумеющееся, священны и, помимо всего, недоступны словесным описаниям. Одним из редких исключений может служить следующий отрывок из турецкого трактата начала XVIII века, составленного музыкантом по имени Арутин Тамбурист:

Ханендэ или сазендэ [певец или инструменталист] пользуется уважением в той мере, в какой он проявляет пунктуальность к требованиям усулата... В 24 усулах обобщены опыт и знания всех искусных мастеров [музыки], мудрецов, изучавших характер всех сущих природы и приведших в систему различные [типы] движения, свойственные этим сущим — как одушевлённым, так и неодушевленным, как животным, так и людям, и даже биению [человеческого] сердца... Надо усвоить усулы так, чтобы ясное очертание каждого из них навсегда запечатлелось в сознании... 24 усула соответствуют 24 часам дня и ночи. Как учат наши мастера, они содержатся в человеческом теле, потому что пульсации сердца также меняются 24 раза — от первого до двадцать четвёртого часа... Когда человек лежит полуживой-полумёртвый, подобно языку пламени, которое то угасает из-за недостатка масла, то

вновь вспыхивает, его сердце пульсирует в движении усула Эфер -  $\cdot | \cdot \ll \cdot$ ; тогда как сердце здорового человека пульсирует в движении усула Софийят -

$I \cdot II \cdot$ ; а сердце больного лихорадкой — в усуле Эрджук-Семан —  $\sim I \cdot II \cdot$ .

...Можешь спросить, а нет ли людей, для [повадки, речи] которых не был бы свойствен усул вообще? Такие люди могут, конечно, найтись. Но они — не что иное, как обитатели домов для умалишённых, которые говорят нелепости. [3]

Говоря техническим языком, индийская система *тала* представляет собой набор числовых схем, определяющих разные способы членения музыкального времени. Семь таких основных схем музыки Южной Индии (в традиции, именуемой Carnatic) комбинируют три разных единицы времени, связанные с соответствующими им жестами руки. Один из сложных жестов (*laghu*) — счёт, при котором большой палец поочерёдно прикасается к остальным, — растяжим: он может включать 3, 4, 5, 7 или 9 единиц времени. Тала *Друва*, например, может приобретать формы 3+2+3+3 или 4+2+4+4 или 7+2+7+7 и т.д. Общее число ритмических схем вырастает, таким образом, до тридцати пяти. Группы временных единиц обычно несимметричны, и их общее число иногда измеряется десятками. Так тала *Симханандана* состоит из 17 неравных групп, содержащих в общей сложности 100 временных единиц. Ритмические циклы тала повторяются снова и снова в ходе импровизации.

<стр. 112>

Эти длинные периоды создают идеальную канву для диалога между барабаном и сольным инструментом, в ходе которого каждый предлагает свои вариации лежащей в основе ритмической схемы, а затем оба с триумфом соединяются на первой доле следующего периода, которая поэтому и называется *sam*, то есть «вместе». Искушённая аудитория, затаив дыхание, напряжённо следит за этим соперничеством и издаёт вздох облегчения, когда напряжение разряжается. Испытываемая ею радость предполагает чрезвычайно высоко развитое чувство ритма и страстную любовь к пересекающимся ритмам, которая кажется у них врождённой. Можно видеть совсем маленьких детей, отбивающих изощрённые ритмические узоры на пустой консервной банке или любом другом предмете, издающем при ударе звук. [32]

Овладевая той или иной талой, её ритмическими вариациями и пересекающимися ритмами, в особенности же в ходе самой импровизации, индийскому музыканту приходится непрестанно и мгновенно высчитывать дроби и оперировать множителями. Но арифметически получаемые подразделения временных единиц в его пении или игре имеют мало общего с метрами в западной музыке — с временными структурами вроде 3/4, 6/8 или даже 11/16. Искусство индийского ритма усваивается не столько умом, сколько телом. Но полностью усвоенные ритмы это менее всего моторный навык, мышечный автоматизм. Они становятся внутренними ритмами психофизического единства музыканта.

Особенно интересно то, что сама тала редко присутствует в звучании. Она различным образом обыгрывается участниками ансамбля и прячется в богато орнаментированной игре. Её почти неслышная волна несёт на себе звучание. Её прохождение



отмечает еле слышный ритмичный шелест рук слушателей в разных концах помещения — ладонь вниз, ладонь вверх и в сторону, большой палец по очереди касается других. Более заметен её рисунок в жестах руки того из музыкантов, который в данный момент ожидает своей очереди в состязании. Импровизация может приостановиться — музыкант прочищает горло или отпивает глоток воды, барабанщик подстраивает свой инструмент, — но тала продолжает неслышно пульсировать, и в тот момент, когда музыканты готовы продолжать, они «ныряют» в её подоспевшую волну. Голос, флейта и барабан то вступают в серию диалогов, то чередуют свои соло, то играют совместно; темп ускоряется или замедляется, но происходит это за счёт дробления или слияния временных единиц, потому что всё это время тала движется ровно и невозмутимо. Не только музыка и сами музыканты, но и слушатели и всё пространство вокруг кажутся пропитанными её

<стр. 113>

ритмическими волнами. Её ритм царит как само время — индивидуально окрашенное и очерченное, наполненное конкретным смыслом, — а не однородное нейтральное время западной музыки безразлично размеченное скандируемым стереотипным метром. Это и есть ритм природы — подслушанный у неё и выявляемый музыкой.

Способность теряться и жить в специфических конфигурациях общинного времени и ритма выходит за границы эстетического опыта и предполагает много большее, чем чисто профессиональное музыкальное обучение, хотя оно и требует упорного труда и долгого времени. Главным условием этой способности является безраздельное участие в повседневной жизни своей общины, неотъемлемый компонент которой составляет музыка. Не постигнув важность этого кардинального условия, мы не поймём природу и дух не только «примитивных» или высоко развитых древних музыкальных традиций, но и своей собственной музыкальной культуры.

Вот как Джон Блэкинг описывает *цикону* — общинную танцевальную церемонию африканского племени венда:

Ценность музыки, как я полагаю, определяется содержанием опыта людей, вовлечённых в её создание. Есть различие между музыкой случайной и той, что углубляет человеческое сознание, — музыкой для обладания и музыкой для бытия... Музыка цикона возникает только тогда, когда двадцать или более мужчин трубят в различно настроенные трубы с точностью, определяемой умением исполнять свою партию, сливая её с партиями остальных, и по меньшей мере четыре женщины играют на барабанах разных размеров, образуя полиритмическую гармонию. Более того, цикона только тогда оказывается полной, когда мужчины одновременно выступают в унисон с различными танцевальными па, следуя указаниям мастера.

Действенность цикона... это пример того, как максимум человеческой энергии генерируется в ситуации, которая наиболее полным образом реализует индивидуальность в наибольшем собрании индивидуальностей...

Жители Бали говорят об «ином уме» как о состоянии бытия, которого можно достигнуть посредством танца и музыки. Они ссылаются на состояния, в которых люди отчётливо осознают свою истинную природу — природу «иноя» в самих себе и в других и природу своих взаимоотношений с окружающим их миром. [33]

Большая полнота самосознания достигается посредством обучения и поведения, которые только очень поверхностный наблюдатель может счесть механическим и неосмысленным. Такое пове-

<стр. 114>

дение воспитывается методами обучения, которые предполагают и даже ожидают от учащегося способность «разучиваться» — действовать, держа свой ум открытым, активным, восприимчивым, отзывавшимся на мгновенные внешние воздействия, не позволяя привычке становиться на пути спонтанности.

Во многих незападных культурах процесс обучения основан не на указаниях и объяснениях, а на прямой имитации поведения учителя. Как сообщает Уолтер Кауфман, в Индии

...ученик, сидящий лицом к лицу с учителем, и сейчас должен, как это было всегда, повторять снова и снова то, что показывает ему учитель. [34]

МакФи так описывает типичный урок музыки на острове Бали:

Учитель пользуется странным методом. Он ничего не говорит и даже не смотрит на детей. Он сонно играет первую часть. Он играет её ещё раз. Затем он играет только первую фразу — с большим подчёркиванием. Потом он делает знак детям начинать. Двое или трое делают нерешительную попытку, следуя за ним, следя за каждым его движением. Фраза повторяется, и они делают новую попытку. К ним присоединяется ещё один... Мало-помалу, дети, осваивающие мелодию, переходят от фразы к фразе, забывая, вспоминая, обретая уверенность. Учитель молчит, разве что укажет на повторяющуюся ошибку; большую часть времени он просто глядит в пространство. ...Кажется, что он вовсе не учит, во всяком случае, с нашей точки зрения. Он — всего лишь передатчик; он просто представляет в конкретности музыкальную идею, которую должен передать ученикам, служит для них примером, в остальном предоставляя их самим себе... Он ничего не объясняет, потому что убеждён, что объяснять тут нечего. [35]

«Нет прямого преподавания или традиции объяснений: всё происходит спонтанно», — пишет Джоунс об африканском племени ив. «Детей никогда не обучают им [песням] систематично», рассказывает Блэкинг о племени венда. Ссылаясь на другие свидетельства, Мерриам заключает, что «все они подчеркивают важность обладания "хорошим ухом" и способности и у детей, и у взрослых — включая музыкантов — подхватывать песни на слух и посредством подражания».

На острове Ява, как свидетельствует Джудит Беккер,

По традиции обучение ведётся в абсолютно свободной манере. Учитель фактически не учит в западном понимании этого слова. Учащийся проводит часы, дни, недели и годы, наблюдая за учителем —

<стр. 115>

лем — это его образец, его модель, — и изо всех сил подражает ему. Это очень медленный процесс, но он формирует музыкантов с глубочайшим интуитивным ощущением своей музыкальной системы. [37]

Возвращаясь к мысли Холла о трёх уровнях передачи и усвоения культуры, можно сказать, что в традиционных и «примитивных» обществах технический уровень практически отсутствует. Названия, классификации, концепции, теории и словесно формулируемые правила не занимают почти никакого места в процессе обучения. Они сообщаются учащемуся, когда тот уже стал законченным музыкантом, как заключительные штрихи.

Это прямая противоположность тому, как музыке учат и обучаются на Западе. Здесь процесс начинается с объяснений, которые студент обязан понимать; он должен знать наперёд, что ему предстоит делать. Таковы требования, диктуемые самой природой западной музыки. Каждая пьеса представляет собой великое множество отдельных элементов — нот, — иерархически организованных формальными схемами и структурами от мельчайших (мотив) до наиболее масштабных (соната, симфония, месса и пр.). Ясно, что такое здание может быть построено только путём последовательной «сборки» частей, а эта задача выполнима только при помощи «чертежа», «технологической карты» — нотации, предоставляемой композитором.

Музыкальная нотация внушает нам, что части могут изолироваться от всего их окружения и расчленяться на ещё меньшие единства... Цельность опыта дробится на кусочки, которые выстраиваются в линейной последовательности... Практически это означает, что юный пианист, пытающийся разучить сонату Бетховена, будет трудиться над каждым куском отдельно и даже, разбивать его на меньшие части, работая над одной фразой. Только в итоге многих недель подобной детальной работы над каждой фразой он попытается собрать пьесу воедино. Для ученика, осваивающего западную классическую музыку, постижение композиции как целого может прийти в последнюю очередь.

Начальные этапы обучения и последующие установки музыканта гамелана принципиально иные. Целостность, единство пьесы осваиваются в первую очередь, и только затем, медленно и постепенно, он учится заполнять её общие контуры подчинёнными деталями. [38]

В отсутствие технических советов, письменных инструкций и словесно сформулированных заданий ученик может рассчитывать только на свою наблюдательность и способность следовать образцу, подражать своей модели — учителю и его музыке. На

<стр. 116>

посторонний взгляд, этот метод может показаться бездумной зубрежкой, натаскиванием. Но за этой обманчивой внешностью происходит нечто чрезвычайно существенное.

Ученик может не суметь в точности воспроизвести показанное ему учителем, но это и не требуется. Да и сам учитель не слишком озабочен точностью повторения того, что должны освоить его ученики. Цель здесь не в затверживании раз и навсегда установленного порядка нот, а в выработке поведения, порождающего музыку нужного типа. А поскольку каждый тип музыки (каждая «пьеса», в нашей терминологии) обладает вызвышенным индивидуальным смыслом, овладение им оказывает глубокое влияние на личность музыканта: «Верная координация ума и тела не только производит ясный, красивый тон, но и позволяет человеку найти соответствующее место в симфонии жизни». [39] Такое обучение представляет собой один из важнейших путей освоения культуры: овладевая искусством активного участия в создании различных типов музыки, ученик вращается в ткань духовной жизни своего народа, проникается его отношением к окружающему миру и природе. Это всеобъемлющее отношение к миру начинается с возникновения особой связи между учеником и учителем — первым «другим» в жизни будущего музыканта/ с которым тот стремится отождествиться:

Для нас на Востоке отношение между Муршидом [Учителем] и учеником таково, что оно не может быть нарушено; эта связь неразрушима и простирается в вечность. Фана-фи-шейк это мистический союз, который соединяет две души таким образом, что они живут и чувствуют почти как одна. [40]

Здесь наша способность логического рассуждения подвергается опасному испытанию. Западный человек привык к удобствам имён и названий, позволяющих обобщать и классифицировать. Опираясь на них, он изучает и развивает идеи, строит концепции и манипулирует формами. По эту сторону пропасти, рассекающей его дуалистический мир, он окружён интеллектуальными двойниками всех трансцендентных реальностей. В мастерской его ума есть все инструменты, необходимые для разрешения проблем, рождаемых в общении с внешним миром. Его главный инструмент — логика, которая эффективно формирует его опыт и охраняет ясность мысли от вторжений иррационального.

Но теперь нам надлежит постигнуть иное мировосприятие, в котором, по-видимому, всё, что мы узнаём, противоречит логике

<стр. 117>

и издевается над разумом, — мировосприятие, для которого явно разные вещи — учитель и ученик, модель и её имитация, мир внутренний и мир внешний, звук голоса или инструмента и «жизнь жизни», объект и субъект — оказываются идентичными, неразличимыми, тождественными. Как понимать часть, тождественную целому? подлинную спонтанность, основанную на строжайшей дисциплине? контролируруемую непредсказуемость? конкретность «пьесы», которая существует и может быть услышана только в тысячах различных, но одинаково аутентичных вариантов?

Свою книгу «Порядок вещей» антрополог-философ Мишель Фуко начинает с аналогичной ноты интеллектуальной растерянности:

Эта книга возникла из одного отрывка у Борхеса, из смеха, который сметал, пока я читал этот отрывок, все привычные вехи моего мышления — **нашего** мышления, отмеченного печатью нашего века и нашей географии, — дробил все упорядоченные поверхности и планы, посредством которых мы привыкли укрощать дикое многообразие существующих вещей, и ещё долго продолжался, тревожа и грозя разрушить наше вековечное различие между «Тем же самым» и «Другим». В этом отрывке цитируется «некая китайская энциклопедия», в которой сказано, что «животные подразделяются на: а) принадлежащих императору, б) забальзамированных, в) прирученных, г) сосущих пороссят, д) сирен, е) сказочных, ж) бродячих собак, з) включённых в данную классификацию, и) бешеных, к) бесчисленных, л) нарисованных тонкой кистью из верблюжьего волоса, м) и так далее, н) только что разбивших кувшин для воды, о) тех, что издали похожи на мух». Изумлённые этой таксономией, мы внезапно постигаем, что то, что в форме басни демонстрирует экзотическое очарование иной системы мысли, указывает на ограниченность нашей собственной, — на абсолютную невозможность мыслить так. [41]

Только безнадёжный педант может отмахнуться от такой классификации как

ребяческой и нелепой и попытаться противопоставить ей другую, более «разумную». Способ, которым вещи группируются и классифицируются, многое может сказать о работе классифицирующего ума и помочь в понимании других его продуктов. Джудит Беккер пробует предложить ключ к такому методу классификации, наблюдаемому также в суждениях яванцев о музыке гамелана. Её комментарии проясняют один из его парадоксов — сочетание исторической неизменности с беспрерывной вариантностью.

<стр. 118>

Если музыкальная система или классификация этой системы слишком жестка, то нововведения и творческие проявления становятся невозможными. Просторные правила выполняют важную и в сущности человеческую функцию. Они допускают вариации в практических приложениях, при истолкованиях и концептуализации. ...Патет (один из яванских ладов.—Г.О.) как приблизительно очерченная идея полезнее, легче в обращении и открывает больший простор для творчества, чем любая рациональная, логически точная категория.

Долгое время в истории западной мысли, от Аристотеля до структурализма XX века, западное научное мышление следовало определённому способу установления категорий. Оно исходило из того, что категория определяется элементами, присутствующими во всех объектах, входящих в неё. ...Теперь, однако, представляется, что это, возможно, не единственный путь концептуализации категорий. Мы можем, например, связать с данной категорией определённый стереотип, а затем сравнивать с ним различные явления. Если какое-либо явление более или менее соответствует стереотипу, то его относят к данной категории. Мы усваиваем категорию «птица» в связи с определённой птицей, например, малиновкой. С этого момента мы решаем, является ли существо птиц или нет, посредством метафоры, на основе его сходства или несходства с малиновкой. ...Существа крылатые, покрытые перьями, летающие, поедающие червей, с красной грудкой, певучие—все они могут называться птицами. Неизвестное нам существо может классифицироваться как птица, если оно обладает одной или несколькими из этих характеристик, но не обязательно всеми. Тогда вопрос уже не в том, «обладает ли оно общими признаками всех птиц?» (только орнитологам это известно), но в том, до какой степени оно «малиновко-подобно». ...Вопрос человека, слышащего незнакомую пьесу, не «это патет санга?», а «похоже ли это на патет санга?». Если следует утвердительный ответ, то пьеса может быть так и охарактеризована. Будучи похожей на патет санга в одном отношении, она может не походить на него в других.

Как представляется, хорошо описанные категории полезнее в учебниках, чем в приложениях к бесконечностям опыта в феноменальном мире. [42]

Идею «плохо определенных», расплывчатых категорий удобно перефразировать на языке теории множеств. Категория это набор определенных свойств-характеристик [a, b, c, d, e, . . .], из которого лишь некоторых или даже одной достаточно, чтобы отнести определяемое явление к данной категории. Для этого подхода [a, e], [b, c], и [d] принадлежат к одной и той же категории, а значит тождественны. Каждый набор открыт и, если в обществе признанных черт-характеристик оказывается чуждая, скажем, [a, c, x, e], она может быть принята в данный набор, хотя в дей-

<стр. 119>

ствительности принадлежит к совершенно другому набору, скажем, [v, w, x, y, g]. Такой метод «классификации по преимуществу или преобладанию» чужд западной логике, но, бесспорно, больше соответствует системам мысли и творческой деятельности в культурах устной традиции. Теоретик, который видит в музыкальном произведении самостоятельный объект и пытается выделить формальные свойства, определяющие его внутреннюю логику и специфичность, скорее всего сочтет этот метод бесполезным.

Суть дела, однако, в том, что музыканты, художники и философы, принадлежащие к иным культурам, не склонны мыслить теоретически, и феномены конкретного опыта для них неизмеримо важнее абстрактных категорий. Не следует ли и нам всерьёз прислушаться к словам китайского мастера Чена и поверить, что его действительно заботили не струны и не тона — не то, что он слышал или думал, — а то, что он чувствовал; что его решения принимались не разумом, а сердцем? *Отключённость* — так точнее всего было бы определить состояние ума такого музыканта во время игры или пения. Он отключается от всего, кроме таинственного начала, руководящего его действиями, — от всего, что окружает его, что он знает и к чему привык, даже от звучания своей собственной музыки, которую он

меньше всего стремится запомнить и не сможет в точности повторить. Его действия это результат интуитивного спонтанного самоосуществления, а не контролируемое разумом выполнение запланированного задания.

### *Великая Антиномия*

«Музыка схожа с мифом; подобно мифу, она преодолевает антиномию исторического, преходящего времени и постоянства структуры», пишет Леви-Стросс. [43] «Структура» здесь, пожалуй, слишком жёсткое и специфически западное понятие, но отмеченное подобие несомненно существует. И музыка, и миф развёртываются во временной последовательности, но существуют и воспринимаются вне обыденного времени. Они живут и меняются и всё же сохраняют своё безошибочно узнаваемое лицо — лицо не вещи, всегда тождественной самой себе, а динамического процесса, внушающего сильные эмоции, таящего глубокий смысл.

Музыку и миф роднит нечто большее, чем просто сходство. Они соединены интимными связями и переплетаются многими пу-

<стр. 120>

тями. Музыка издавна служила излюбленной темой самых разных мифологий, в которых она предстаёт магической силой, способной укрощать диких зверей, исцелять болезни, рождать огонь, вызывать дождь, освобождать человека от рабства времени; божественным даром, подражанием музыке Сфер или ангельскому концерту; силой, от употребления которой зависит поддержание или разрушение мировой гармонии и социального порядка.

Музыка и сама живёт в мифическом мире. На Западе она веками почиталась как носительница мудрости, истины и красоты, приближающая человека к вечной сущности мира и жизни. За пределами Запада с ней связаны изначальные элементы мира. Почти всё в ней — отдельные тона и интервалы, звучания инструментов, их материал, форма и цвет, способы игры на них, ритмические и мелодические формулы — наделяются многообразными космогоническими коннотациями. Они связываются с четырьмя природными стихиями, мужским или женским полом, с определёнными часами дня или ночи, днями недели и временами года, с небесными телами, материальными субстанциями, с семейными и социальными статусами и т.д.. Эти связи опираются не на условности конвенций, а на безусловность веры и переживаются как нечто гораздо более реальное, чем всё, что человек может потрогать, увидеть или услышать. В этом смысле музыка и есть миф — не в словесном пересказе и не в ритуальной драматизации, а в его конкретно воплощённой сущности и динамике. Свобода от концептуальной отвлечённости слов даёт музыке тем большую силу непосредственно вовлекать человека в свой мир. Подобно мифу, она реализует опыт — не эмпирический и личный, а коллективный и архетипический.

В виду этого онтологического и психологического подобия, представляется целесообразным взглянуть на музыку с точки зрения того, что нам известно о мифе, — постараться понять её в свете мифологических исследований, которые неизмеримо шире, глубже и систематичнее музыковедческих, и вдобавок опираются на более отчётливые и последовательные теоретические установки и методы.

На обоих путях исследователи испытывают трудности в определении объектов изучения, мучаются в поисках продуктивных подходов к ним. И музыка, и миф обсуждаются в понятиях структуры и функции, толкуются рационально или интуитивно, апеллируют то к пониманию, то к опыту. Выросшее на почве и в атмосфере западной музыки музыковедение не могло не стать про-

<стр. 121>

западным в своих предпосылках и критериях, тогда как мифологические исследования в силу своей тематики имеют дело с широким спектром мировых культур и потому принуждены хотя бы по частям избавляться от западных предубеждений.

Ни один обзор мифологических исследований не обходится без упоминания о монументальном 12-томном собрании Джеймса Фрейзера «Золотая ветвь», — доньше непревзойдённо богатом собрании описаний мифов и магических ритуалов многих народов и племён, обитающих в самых удалённых уголках земного шара. В данном контексте этот труд, опубликованный в 1890 году, может послужить красноречивой иллюстрацией тех взглядов и установок, с которых началось развитие современной антропологии.

Как это ни удивительно, этот автор, всю свою жизнь посвятивший собиранию и изучению магических культов и ритуалов, уделяет минимальное внимание теоретическому

осмыслению самого феномена мифа, дающего им содержание и служащего их основой. Уже в этом можно заметить оттенок пренебрежительно снисходительного отношения, которое то и дело открыто проскальзывает в его пояснениях. Так магию он называет «ложной наукой и несостоявшимся искусством», «неуместным приложением ассоциации идей», [44] «незаконнорожденной сестрой науки» и заключает:

Поэтому будет тавтологией, почти тавтологией, сказать, что всякая магия неизбежно ложна и бесплодна: потому что, если бы она была истинна и плодотворна, она была бы не магией, а наукой. С древнейших времён человек занимался поисками общих правил, посредством которых он мог бы обратить порядок естественных явлений себе на пользу, и в результате долгих исканий он накопил великую массу подобных мудростей, среди которых одни — золото, другие же просто мусор. Истинные или золотые правила составляют тело прикладной науки, которую мы называем искусством; ложные являются магией. [45]

Примитивный маг знает магию только с практической стороны; он никогда не анализирует мыслительные процессы, на которых основана эта практика, никогда не размышляет об абстрактных принципах, направляющих его действия... сама идея науки отсутствует в его неразвитом уме. Дело философа проследить ход мысли позади магических действий, изолировать те немногие нити, из которых состоит этот спутанный клубок, отделить абстрактные принципы от их конкретных приложений, разглядеть зачаточную-науку позади убудочного искусства. [46]

Таким образом выходит, что миф и всё с ним связанное это всего лишь путаница ложных идей, основанных на примитивной

<стр. 122>

ошибочной логике, в которой способен разобраться только учёный, а умственно недоразвитый маг в изображении Фрейзера выглядит почти что родным братом презируемого «кантора» — практического музыканта раннего Возрождения, — который тоже не ведал, что творил. Здесь нетрудно разглядеть европоцентристскую предубеждённость, которая и теперь, сто лет спустя далеко ещё не изжита.

Однако в исследованиях мифов, магии и ритуалов этот взгляд был обречён на исчезновение. Спустя сорок лет после появления труда Фрейзера один из основателей современной антропологии Бронислав Малиновский видел их в совершенно ином свете.

Ошибочно полагать, что в ранние периоды развития человек жил в спутанном мире, где реальное смешивалось с нереальным, а мистика и разум так же свободно обменивались, как настоящие и фальшивые монеты в дезорганизованном государстве. Для нас самое существенное в магии и религиозном ритуале это то, что к ним прибегают только там, где разум оказывается бессильным... Посредством магического или религиозного ритуала человек пытается творить чудеса — не потому, что не догадывается об ограниченной силе своего ума, но, напротив, потому, что отдаёт себе в этом полный отчёт. Если сделать ещё один шаг, то признание этого обстоятельства, как мне представляется, абсолютно необходимо для того, чтобы раз и навсегда установить ту истину, что у религии есть свои собственные функции и своя законная сфера развития.[47]

Таков был первый крупный шаг к пониманию мифа как жизненно важного и удивительно живучего продукта коллективного родового опыта, который, очевидно, оправдывал своё существование в глазах бесчисленных поколений. Последующие шаги в области мифологических исследований исходят из признания этого факта.

В них приходится иметь дело с трудными вопросами. В чем важность мифа, магии и ритуала? Что предлагают они, занимая место бессильного разума? Если, вопреки доводам разума, человек пытается совершать чудеса, то какого рода логику, внутреннюю связь, порядок можно надеяться обнаружить в его действиях? Наконец, как следует подходить к изучению мифов и ритуалов, и какого результата следует при этом ожидать? Последний вопрос является, по существу, центральным, и, стараясь ответить на него, Эрнст Кассирер предупреждает о наиболее вероятной опасности:

<стр. 123>

Можно с уверенностью утверждать, что все попытки интеллектуализировать миф — толковать его как аллегорическое выражение теоретических или моральных истин — терпят поражение. В них игнорируются фундаментальные факты мифического опыта. Настоящая сфера мифа это сфера не мысли, а чувства. Миф и

примитивная религия отнюдь не бессвязны и не лишены присутствия разума. Но их связность гораздо больше зависит от единства чувствований, чем от правил логики... Научная мысль, пытаясь описать и объяснить реальность, вынуждена прибегать к своему общему методу, т.е. к классификации и систематизации. Жизнь дробится на отдельные области, резко различаемые друг от друга. ...Но примитивный ум пренебрегает такими различиями и отвергает их. Его видение жизни синтетично, а не аналитично. Жизнь не делится на классы и подклассы: она переживается как неделимое связанное целое. [48]

Связность мышления предполагает наличие формальной организации; связность чувствований не считается с ней. Реальный опыт жизни это не размышления над связью идей, а безраздельное погружение в неё. Самоотождествление с реальностью в мифе и ритуале освобождает человека от отчуждённости, создаваемой словами и концепциями. Понять миф значит прожить его.

Кассирер проводит резкую разграничительную черту между мифическим миром ритуала и его отражением в мысли:

Миф двулик. С одной стороны, он выявляет концептуальную структуру, а с другой, структуру восприятия... Наше эмпирическое мышление интересуется устойчивыми чертами нашего чувственного опыта. Здесь мы всегда проводим различия между существенным и маловажным, необходимым и случайным, неизменным и преходящим. Эти различия приводят нас к идее мира, состоящего из физических объектов с определёнными и определяемыми свойствами. Но всё это включает аналитический процесс, который противоположен фундаментальной структуре мифического восприятия и мышления... Мир мифа драматичен: это мир действия, сил, конфликтующих могучих начал. Мифическое восприятие всегда насыщено эмоциями. Всё видимое и ощущаемое окружено особой атмосферой — атмосферой радости или горя, отчаяния или волнения, подъёма или депрессии... Все предметы оказываются добрыми или злыми, дружественными или враждебными, знакомыми или неведомыми, манящими или отталкивающими, пленительными или угрожающими. Едва ли возможен более резкий контраст, чем контраст между этой первоначальной направленностью нашего опыта и идеалом истины, созданным наукой... Миф это не система догматических верований... Даже если бы нам удалось посредством анализа разложить миф на его концептуальные элементы, мы не постигли бы его жизненный принцип, который динамичен, а не статичен и определим только через действие. [49]

<стр. 124>

Похоже на то, что миф ставит нас перед выбором — активно жить и участвовать в нём, отказавшись от попыток понять его разумом, или же заняться его изучением, не надеясь проникнуть в его суть. Непосредственная качественность мифического опыта непередаваема словами, а его связность необъяснима рационально, потому что она диктуется не логикой, а действиями людей, захваченных мифом, живущих в нём.

Перед аналогичным выбором нас ставит и музыка. Аналитический подход, которому полагается быть строго объективным, заставляет относиться к ней как к вещи, существующей независимо от исследователя и его методов, и отвлекаться от личных впечатлений и оценок — «субъективных» и потому неуместных. Но для тех, кто находит в музыке источник бесценного личного опыта, результаты подобного научно объективного анализа представляют, самое большее, условную ценность дополнительной информации фактического характера.

При более близком рассмотрении, однако, дилемма двух, якобы несовместимых, подходов оказывается мнимой. Теоретик может сколько угодно притворяться бесстрастным анализирующим устройством, которое не интерпретирует, а просто регистрирует объективные свойства музыкального сочинения. Он может старательно закрывать глаза на тот непреложный факт, что он является субъектом, что все его реакции, впечатления и суждения подсказаны его опытом и потому безусловно субъективны, хотя они и формулируются в нарочито безличной форме. Слепой догматизм мешает понять, что вне восприятия реальным человеком музыки нет, а есть лишь более или менее продолжительное и сильное сотрясение воздуха или листы бумаги, покрытые затейливыми графическими символами; что то, что называется музыкой возникает благодаря взаимодействию человека с этим акустическим феноменом, которое стирает грань между объектом и субъектом и делает эти понятия бессмысленными.

Теоретики искусства, которые столь страстно жаждут научности, недостаточно

внимательно следят за развитием научного мировоззрения и методологии. Есть некая ирония в том, что неизбежность включённости субъекта в любой научный эксперимент и его влияния на результаты наблюдений была впервые признана не там, где она выступает с наибольшей очевидностью — в области искусства, создаваемого человеком и для человека, — а в физических науках, где она формулируется как принцип дополнительности. Вернер Гейзенберг объясняет его следующим образом:

<стр. 125>

Мы с самого начала вовлечены в диалог между природой и человеком, в котором наука играет только одну из ролей, и потому привычное разделение мира на субъект и объект, внутренний мир и внешний мир, тело и душу более неприемлемо и приводит нас к трудностям. Даже в науке объектом изучения является теперь *не сама природа, а человеческое исследование природы*. ...Наука более не противостоит природе как объективный наблюдатель, но видит в себе участника игры между человеком и природой. Научный метод анализа, истолкования и классификации осознал свою ограниченность в силу того факта, что своим вмешательством наука изменяет и переформирует изучаемый объект. Другими словами, метод и объект более не могут разделяться. *Научное мировоззрение перестало быть научным в настоящем смысле этого слова* [50]

Иллюзорная дилемма знания и опыта имеет глубокие корни, уходящие, в конечном счёте, в два весьма разных миропредставления о вселенском порядке и о путях его постижения. Нортроп определяет их как пути Запада и Востока:

Восток преимущественно исследует вещи с их эстетической стороны; Запад исследует их с точки зрения их теоретического содержания. Вследствие этого каждый может внести уникальный вклад в истинную философию... Восток и Запад, рассматриваемые в аспекте их фундаментальных научных и философских представлений, оказывается, говорят не одно и то же, как полагает Ананда Кумарасвами, и не вещи, которые несовместимы, как утверждал Киплинг, но вещи взаимодополняемые, хотя и разные. [51]

В данном контексте слово «эстетический» не относится к собственно искусству; оно употреблено здесь в своём корневом смысле и указывает на восприятие посредством чувств с его непосредственностью, нерасчленённой непрерывностью и сильным эмоциональным компонентом, тогда как за словом «теоретический» очевидно кроются аналитико-операционные установки, основанные на абстрагировании и логике.

К этой паре понятий, отражающей фундаментальную антиномию опыта и знания, восприятия и концептуализации, можно добавить ещё одну — предложенную Юнгом антиномию *чувствования* и *мышления*. Эти, утверждает он, две важнейшие и, как можно предположить, универсальные психические функции человека находятся в оппозиции друг к другу и соперничают за власть над психикой как каждого отдельного человека, так и обществ и культур, определяя их психические установки, структуры и типы поведения.

<стр. 126>

Интеллект это только одна из нескольких фундаментальных психических функций, и потому его недостаточно для получения полной картины мира. Для этого необходимо также участие другой функции — *чувствования*. Чувствование часто рождает убеждения, отличные от убеждений, к которым приходит интеллект, и мы не всегда можем доказать, что убеждения первого рода обязательно ложны. [52]

Эти конфликтующие начала известны с незапамятных времён — от античного противопоставления Аполлона и Диониса до романтического противоречия между разумом и чувством. Юнг называет эти функции рациональными, поскольку реальности оцениваются человеком и культурой на основе «доводов» одной из них. Эти оценки нередко настолько несовместимы, что сознание, неспособное примирить их, принимает одну систему убеждений и избавляется от противоположной, вытесняя её в сферу бессознательного.

Вторая, иррациональная пара противостоящих друг другу функций — *ощущение* и *интуиция*, — грубо говоря, поставляют «сырьё» для суждений и оценок; первая руководствуется непосредственными данными внешних восприятий, тогда как вторая — визуализациями источников и причин этих восприятий.

Деятельность всех четырёх функций происходит вне сознания: сознаётся лишь конечный исход их соперничества и борьбы, формирующий эго, его убеждения, установки, ценности и поведение. По мысли Юнга, только через развитие всех четырёх функций, через



сознательную интеграцию и ассимиляцию их противоречивых показаний достижимо более полное знание и самопознание и более полное самоосуществление. Процесс преодоления непримиримых противоречий Юнг называл «индивидуацией».

Один из его комментаторов объясняет:

Юнг... всегда знал, что предельное Одно, у которого не может быть имени, проявляется во многих формах, образующих пары противоположностей: тот, кто фиксирует свой взгляд на одном, открывает свою незащищенную спину другому, и искусство заключается в том, чтобы знать обе... не заглушать или подавлять, но узнать свою обратную сторону и таким образом овладеть всеми своими способностями: познать самого себя. [83]

Это случается крайне редко: соперничающие функции почти никогда не развиваются в гармонии, и различия, часто глубокие, между миропредставлениями отдельных людей и целых культур зависят от того, находится ли индивидуальное или коллективное

<стр. 127>

это под властью мышления или чувствования, и питается ли доминирующая функция ощущениями или интуициями.

**Мир как он видится** человеку или обществу, — мир «вовне» и мир «внутри» — это всего лишь часть **мира как он есть**, интерпретируемая в условиях конкретной, культурно специфичной психической структуры. Значительно большая часть мира — невидимая, неведомая, недифференцированная — скрыта в бессознательном, этом хранилище несознаваемого коллективного опыта, унаследованных родовых предрасположений и свойств.

Тейяр де Шарден ввёл понятие «ноосферы» — сферы разума, охватывающей весь земной шар подобно геосфере, гидросфере, атмосфере и стратосфере. Но ещё раньше Юнг выдвинул гипотезу коллективного бессознательного — обширного резервуара наследуемых каждым человеком динамичных психических структур, сформированных опытом сотен поколений в процессе их адаптации к универсальным условиям человеческого существования.

Эта гипотеза заведомо исключает экспериментальную проверку, поскольку коллективное бессознательное по определению недоступно для наблюдения и изучения. Тем не менее она косвенно подтверждается наличием определённых моделей поведения, имеющих общечеловеческий характер и не объяснимых воспитанием в культурной среде. Инстинкты и архетипические формы поведения наряду с более специфичными расово обусловленными психическими потенциями и склонностями невидимо направляют мышление, окрашивают чувствования, определяют установки восприятия, врождённые предрасположения и способности. Едва ли нужно доказывать, что так называемое «сознательное» поведение человека не может целиком приписываться его свободной воле.

Непосредственно недоступное, коллективное бессознательное общается с сознанием на языке символов. Их видимые формы, заимствованные у знакомых предметов, событий и впечатлений окружающей среды, служат «мостом» к скрытой общей почве бытия, к мифическому опыту единения с миром и жизненными началами.

Принять и усвоить столь новую и дерзкую концепцию непросто. Значение её можно оценить лишь при внимательном знакомстве с трудами самого Юнга и его последователей. Его идеи позволяют реконструировать схематичную модель человеческого ума, которая позволяет увидеть разные психологические типы, установки и процессы в динамике их взаимодополняющих отно-

<стр. 128>

шений. Такая «карта» ума как единой динамической системы помогает выявлять отклонения, односторонние тенденции, доминирующие и подчинённые функции, соотносить их и указывает на нереализованные потенции, стоящие на пути к более полному самоосуществлению.

В стремлении понять человеческую психику в её цельности, Юнг изучал целый ряд мировых культур — их системы ценностей, верования, характерные черты поведения. Его наблюдения и выводы представляют для нас особый интерес, поскольку они проливают дополнительный свет на проблему формы и модели, в частности, Запада и Востока, вообще. В разных местах он писал:

Можно с уверенностью принять, что на Востоке понятие «ум» имеет гораздо больше общего с тем, что мы называем «бессознательное», чем с умом в нашем понимании, который более или менее тождествен сознанию. Для нас сознание не мыслится без эго... Но восточный ум не испытывает никаких трудностей при мысли о сознании без эго; считается, что сознание способно преодолеть его детерминирующее влияние, и при его более высоких формах эго исчезает полностью. [54]

В то время как западный ум тщательно просеивает, взвешивает, отбирает, классифицирует и изолирует, китайская картина данного момента включает всё, вплоть до мельчайших маловажных подробностей, потому что характер этого момента определяется всеми его слагаемыми. [55]

У меня нет ни малейшего намерения принижать значение потрясающей дифференциации западного интеллекта; в сравнении с ним восточный интеллект следует назвать ребяческим. (Разумеется, это не имеет ничего общего с умственными способностями.) Если бы нам удалось поднять вторую, а возможно и третью психическую функцию до почетного положения, отводимого интеллекту, мы могли бы надеяться далеко превзойти Восток. [56]

Наше растущее знакомство с духом Востока следует понимать как признак того, что мы начали вступать в отношения с незнакомыми элементами в нас самих. Глупо отрицать наши исторические корни; это наиболее верный путь к дальнейшему отрыву сознания от его почвы. [57]

«Индивидуацией» Юнг называл процесс самоосуществления, то есть реализации скрытых психических потенциалов человека. Этот процесс именуется также духовной регенерацией, которая должна совершаться снова и снова, потому что совершенный ум, достигший полного самоосознания, мыслим только в идеале. Этот бесконечный процесс, направленный к достижению целостности, разви-

<стр. 129>

вается не по прямой линии: он блуждает, кружит, чередует подъёмы и спады — и на протяжении жизни отдельных людей, и в историческом времени целых культур.

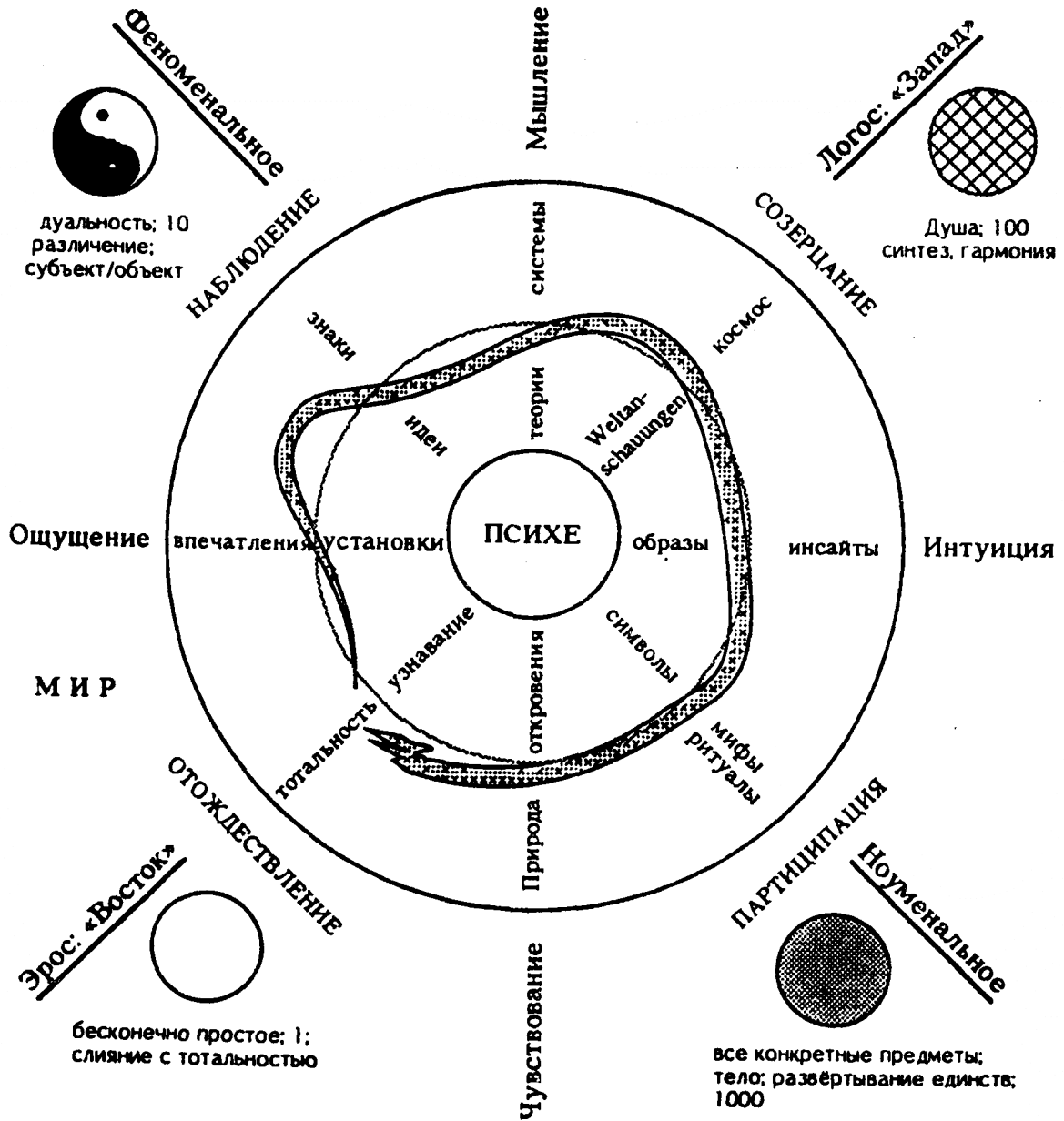
Алхимики, которые по-своему знали о природе индивидуации больше, чем мы, современные люди, выражали её парадокс через символ уробороса — змеи, кусающей себя за хвост. [58]

Направленный к целостности процесс должен затронуть все четыре главные психические функции в их отношениях как к внутреннему "я", так и к "внешнему" миру. Естественно, этот процесс не может быть гладким и равномерным. Его "траектория" у отдельных людей и у целых цивилизаций искривляется, выдвигая на передний план ту или иную доминирующую психическую функцию, которая подчиняет своей власти все остальные. Этим можно объяснить различия установок, предрасположенностей и реализуемых возможностей, сильных и слабых сторон индивидуальной и коллективной психики.

Циклический характер процесса индивидуации предполагает, хотя бы теоретически, определённую последовательность фаз в его движении к целостности, даже если в действительности он затрагивает лишь некоторые из этих фаз или даже обращается вспять. Уроборосу не всегда удаётся дотянуться до своего хвоста: процесс индивидуации может остановиться на том или ином этапе в силу гипертрофированного развития доминирующей функции; в этом случае цикл остаётся незавершённым, развитие останавливается и сменяется застоём.

Эту гипотезу можно в крайне схематичном виде суммировать посредством диаграммы — «карты» сознания, окружённого тёмной областью неизвестного — в самом человеке и вне его. Эта карта позволяет увидеть пути, которыми неизвестное проникает в сознание, и типические формы, в которых оно является сознанию. В углах диаграммы помещены наименования психических установок, обозначающие их символы даоизма, и некоторые описания четырёх ступеней трансформации (opus alchemicum), принадлежащие алхимике середины XVII века Атанасиусу Кирхеру. [59]

<стр. 130>



<стр. 131>

Однобокое поклонение западной культурной традиции перед Логосом вело и продолжает вести его по пути головокружительных интеллектуальных побед и достижений, но оно же тормозит развитие других его психических потенций, задерживая их на пути к единству и предельной простоте, которые проповедовал Христос: «...истинно говорю вам,

если не обратитесь и не будете как дети, не войдёте в Царство Небесное» (Матф: 18;3).

У Запада... развилась... болезнь: конфликт между наукой и религией. Материя это всего лишь гипотеза. Когда мы говорим "материя", мы фактически создаём символ для чего-то неизвестного, которое можно было бы назвать "духом" или как-нибудь ещё. Это может быть даже Бог. Религиозная вера, с другой стороны, не хочет расстаться со своим некритически усвоенным взглядом на мир (Weltanschauung). Вступая в противоречие с проповедью Христа, верующие стараются остаться детьми вместо того, чтобы стать как дети. [60]

Подобная критика может показаться несправедливой и преувеличенно суровой по отношению к столь богатой и могущественной западной цивилизации, но она оказывается насущной горькой необходимостью, если оценивать достижения этой цивилизации в более широком контексте — с точки зрения необъятных, по большей части неразвитых и не используемых возможностей человеческого ума и психики. Только через признание своих исторических упущений Запад сможет освободиться от плена собственной односторонности и связанных с ней противоречий, конфликтов и смертельных опасностей, которые угрожают самому его существованию.

### *Модальное и Тональное*

Из предшествующих рассуждений могло сложиться впечатление, что две системы творческого поведения, опирающиеся, соответственно, на форму и на модель, психологически и в других отношениях так же далеки друг от друга, как Запад и Восток. В действительности же эти системы и их продукты нередко существуют бок о бок и могут сравниваться в близком соседстве.

Синхронистический типологический анализ — одна из возможностей уяснения различий между ними. Другую возможность даёт

<стр. 132>

диахронический, эволюционный подход, поскольку два типа поведения связаны с определёнными историческими обстоятельствами и процессами и, вообще говоря, представляют собой последовательные стадии социокультурного развития. Ясно, что в «исторической» музыкальной культуре Запада мы скорее обнаружим «стыки» между этими стадиями, чем в какой-либо из «антропологических» статичных музыкальных культур, которые не менялись на протяжении веков или менялись незначительно.

Дихотомия формы и модели вездесуща, и примеры её можно без труда найти чуть ли не в любом периоде истории западной музыки — от времён глубокомысленных музыкантов и умелых канторов до нашего времени — времени сосуществования музыки профессиональной, народной и импровизационной.

Переходные процессы и напряжение между старым и новым типами музыкального поведения достигли высокой точки в XVIII веке, и нашли свое выражение у Баха. Два образца его музыки, выбранные для параллельного анализа, помогут нам рассмотреть эту дихотомию в различных перспективах и установить кардинальные черты двух типов музыкального поведения в непосредственном сравнении. Один из них — *Andante* из Бранденбургского концерта №4, другой — ария *Ich will dir mein Herze schenken* (№19) из «Страстей по Матфею».

Последующий анализ будет проводиться поступенно, и его выводы будут формулироваться в понятиях, принадлежащих разным рядам, но их не следует воспринимать как набор разобщённых, несоотносимых наблюдений. Он непосредственно связан с аспектами порядка, обсуждавшимися в первом разделе этой главы (за исключением первого — феноменального, то есть интерпретационного) и должен рассматриваться как процесс последовательного углубления в остальные четыре слоя — в расширяющееся коническое пространство единой иерархии — или как движение через концентрические круги от периферии непосредственно данного и конкретного ко всё более общему и гипотетическому.

Анализ двух примеров как самостоятельных музыкальных текстов я начну с формального уровня; на родовом уровне они будут рассмотрены в контексте музыкальных традиций и контрастных типов музыкального творчества; рассмотренные в культурной перспективе, они будут связаны с социально признанными ценностями, определявшими отношение композитора к его предшественникам и место его музыки в искусстве вообще; и,

наконец, на этой основе мы сможем оценить избранные образцы как символизации определённых архетипических структур.

<стр. 133>

<стр. 134>

<стр. 135>

<стр. 136>

<стр. 137>

Timeline (ТАКТЫ): 6, 12, 18, 24, 30, 36, 42, 48, 54, 60, 66, 72

Score measures: 1, 5, 9, 18, 21, 45, 48, 55, 68

Harmonic diagram (Tональные центры / функции):

e	(a)	G	(a)	G	(e)	h	D	e	(a)	(e)
I		III				V	VII	I		V/e

Andante

Ария

## ФОРМАЛЬНЫЙ УРОВЕНЬ

### ОБЩАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

Открытая сквозная форма со слабым намёком на симметрию и периодичность; ни один раздел не повторяется в точности: часть кончается не на тонике, а на доминанте (V/e), которая, однако, разрешается в G-dur Финала.

Тонально замкнутая форма da capo (ABA) с точной репризой, каждый раздел которой также трёхчастен и строго симметричен.

В контексте всего сочинения — блуждающая импровизация-интерлюдия между "твёрдыми" и целеустремлёнными крайними частями.

Суммирующий итог-отклик на рассказ о Тайной Вечере и причастии Христа (№№13-19): концентрированное выражение идеи и вызываемых ею чувств, запечатлённых в тексте.

Метафорически, это течение, непредсказуемо прокладывающее и меняющее своё русло.

Реализация Gestalt-формы, заполнение геометрически правильного чёткого плана.

### РИТМ И СТРОЕНИЕ

Последовательность структурных единств разной длины. Потактовое строение (тематически родственные разделы расположены друг под другом) таково:

(4+4)+(2+2+5)+  
+(3+[2+1]+4)+  
+2+2+3+2+2+4+2)+  
+(2+3+5)+  
+([4+2]+[4+2])+4.

Структурные группы единообразны и правильны на ряде иерархических уровней:

A 30	B 18	A 30
6 + 6 + 12 + 6. 2+2+2 4+4+4 и т. д.	7 + 4 + 7	и т. д.
1+1 и т. д.		

Явно дополнительный ритм отвечает свободной жестовой природе диалога между голосами. "Слабая" блуждающая гармония выглядит как побочный продукт текучего полифонического движения и не влияет на формообразование.

Последовательно делимый ритм в сочетании с простыми энергичными гармониями организует форму в целом и её подразделения.

### ТОНАЛЬНЫЕ СООТНОШЕНИЯ

e G h D e  
I III V VII V/e

G D G e h G D G  
I V I VI III I V I

Постепенный органичный рост во времени, артикулируемый локальными условиями и чувством меры. Тональная разомкнутость.

Реализация вневременной конструкции, управляемая общим чувством направленности и пропорций целого.

### МЕЛОДИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В схеме на стр. 137 сгруппированы

Ария прочно покоится на кристаллизованной

важнейшие мелодические фрагменты Andante (цифрами обозначены номера тактов). Их последовательность выглядит как ряд "вариаций без темы". Подобно народной песне или импровизации на основе рати, здесь варианты не предполагают наличие "твёрдого" инварианта. Они объединяются на основе лада, выявляя его мелодические и выразительные потенции. Строго говоря, эти варианты атематичны.

мелодической идее, изложенной в первых шести тактах; затем она возвращается — целиком или частично, — служа легко узнаваемым источником производных мелодических идей (см. нижнюю группу примеров на стр.136). Тематическое единство композиции, структурная и формообразующая роль мелодики предвещают классико-романтическую концепцию формы конца XVIII — начала XIX вв.

## РОДОВОЙ УРОВЕНЬ

Шесть Бранденбургских концертов Баха написаны в 1721 году; Страсти по Матфею (в третьей редакции) были закончены к 1739 году. Хотя наши два примера принадлежат одному и тому же композитору и разделены всего 18 годами, они представляют разные музыкальные эпохи, демонстрируют контрастные типы творческого поведения и отражают несхожие типы отношения к музыке со стороны как музыкантов, так и слушателей.

Нам не поможет (скорее введёт в заблуждение) то обстоятельство, что Концерты были написаны для двора князя Анхальт Кёттенского, а Страсти для лютеранской церкви. Понять интересующее нас различие не помогает и жанровая хронология: обращение Баха от традиции Concerto Grosso к Страстям — от светской

<стр. 140>

музыки к религиозной — вовсе не было переходом от старой традиции к более новой. Напротив, в баховские времена концерт был ещё молод, тогда как Страсти, как известно, существовали в музыкальном изложении с X века, а в стиле псалмодии — с IV века.

Родовые контексты наших образцов, способные объяснить поразительные различия между ними, не в первую очередь определяются жанрами, формами или их генезисом. Они включают также традиции и порождающие принципы творческого поведения, которые кристаллизуются и догматизируются в жанрах и формах, но остаются при этом активным живым началом, постоянно стимулирующим их пересмотр и обновление. С этой точки зрения различие видится следующим образом.

Concerto (изначально то же, что consort), в широком смысле, это «соглашение двух или более человек или групп, участвующих в осуществлении какого-либо плана, замысла или предприятия; единство, согласованность» (Oxford English Dictionary). В музыке этот термин означает уверенность в совместной игре или пении; ансамбль, члены которого взаимодействуют и соперничают как равные, предлагая альтернативные толкования одной музыкальной идеи, или «обсуждают» её, обмениваясь утверждениями и ответами. Это свободная диалогическая игра спонтанных музыкальных «жестов» с сильным элементом импровизации — подлинной, исходящей от музыкантов, или имитированной композитором и закреплённой в нотном тексте. Неспешное движение, характерное для средней части Концерта, обеспечивает максимум индивидуальной свободы в варьировании мелодического материала и «исследовании» скрытых в нём выразительных возможностей.

Страсти же, как литургическая форма, напротив, строго следуют тексту Евангелия и ходу описываемых в нём драматических событий. Слова Евангелия, последовательность событий и порядок повествования о них священны и так же неизменны, как сама история страданий и смерти Христа. Всё это, естественно, резко ограничивает личную свободу выразительности и инициативу как композитора, так и музыкантов и делает импровизационность особенно неуместной. Более того, в отличие от мессы, церковной оратории и кантаты, позволявших композитору устанавливать гибкое равновесие между словами и музыкой, повествовательная природа Страстей отводила музыке скромную подчинённую роль. Бах революционизировал эту форму, погрузив традиционно доминирующие речитативы в эмоционально насыщенную среду и создав сеть опорных музыкальных пунктов в виде хоралов, хоров, арий и ансамблей, в которых обобщается и подчёркивается смысл

<стр. 141>

последовательных фаз повествования. Все эти вставные номера написаны на «посторонние», не-евангельские тексты. Каждый из них образует замкнутое чисто музыкальное пространство и концентрируется на одной определённой идее, ситуации или

чувстве. Каждый на время останавливает ход повествования, которое затем возобновляется до следующего музыкального номера.

Это решение явно говорит о влиянии оперной манеры изложения — метода чередования речитативов,двигающих действие и сюжет, и замкнутых музыкальных номеров (что в сочетании с насыщенной экспрессией арий, хоралов и хоров в Страстях помогает понять знаменитое восклицание почтенной матроны после их первого исполнения: 'Боже упаси нас, дети мои! Мы как будто пришли в комическую оперу!").

Чтобы выполнить возложенную на них функцию, музыкальные номера требовали замкнутой, хорошо уравновешенной, кристаллизованной формы, ярким примером которой может служить обсуждаемая нами Ария

Различия между ней и Andante из Бранденбургского концерта на уровне их организации можно суммировать следующим образом:

Andante

Ария

### ЦЕЛОЕ

Разомкнутая цепь непрерывных изменений.

Замкнутая кристаллоподобная система симметрии и пропорций.

Импровизационное развитие, направляемое местным контекстом.

Композиционная структура на основе статичной идеи.

Движение в ладовом пространстве.

Автономная геометрия целого.

### ПОВЕДЕНИЕ

Исследование чисто музыкальных возможностей

Утверждение внемusical тезиса.

индивидуализированное гибкое красноречие.

внеличная предустановленная логика.

<стр. 142>

### УСТАНОВКА НА...

наблюдение за ходом развития, мелодическими вариантами и тональными колебаниями:

схватывание целостной формы, мелодических структур и тональных отношений;

диалог-«собеседование» участвующих голосов —

разработку мелодического тезиса —

с опорой на предсуществующую модель.

с ориентацией на стереотип **формы**.

### КУЛЬТУРНЫЙ УРОВЕНЬ

Уже теперь должно быть ясно, что различия, выявленные в ходе сравнительного анализа, не сводимы к различиям между разными сторонами баховского стиля, что они коренятся много глубже и не могут быть исчерпывающе объяснены особенностями использованных жанров. По мере расширения контекста анализа, избранные образцы начинают восприниматься как «фокальные точки» двух расходящихся исторических перспектив. Глубина различий между ними становится очевидной, если задаться вопросами о мысленной ситуации композитора, его побуждениях и движущих мотивах, отношении к самому себе, своей музыке и искусству вообще. Эти перспективы так же несхожи, как ландшафты, которые можно наблюдать с горной гряды, разделяющей резко несхожие северную и южную климатические зоны, природные среды и условия жизни.

В мелодическом процессе, наблюдаемом в Andante, можно видеть миниатюрное подобие того процесса, из которого выросли эта часть в целом и сам Концерт. Имя обоим — каноническая имитация. Разумеется, этот термин употребляется здесь не в техническом, а в



свободном метафорическом смысле. В Andante следует говорить об имитации в широком смысле — в смысле подражания, копирования, повторения и даже подделки (который, как будет видно далее, в данном случае не предполагает ни малейшего оттенка предосудительности). Голоса чередуются, и их мелодическое содержание постоянно меняется, как в диалоге, где собеседники повторяют с невольными вариациями или намеренно перефразируют друг друга, тем временем продвигая течение беседы и ход обсуждения.

<стр. 143>

Историческая перспектива, простирающаяся от этой точки в прошлое, также видится как многовековой захватывающий диалог музыкальных утверждений и ответов. Он тоже развивался путём имитации и следования канонам — незыблемым правилам музыкального поведения, которые, подобно любым иным правилам поведения, не поддаются сколько-нибудь полному теоретическому описанию и существуют только в виде примеров для подражания. Следование таким примерам, имитирование моделей почиталось высшей добродетелью художника и служило высшим оправданием его искусства.

*Канон* это собственное наименование определённой формы византийской церковной музыки VIII века, в описании которой Эгон Веллес подчёркивает её сущностное отличие от позднейшего типично западного понимания формы.

Канон является воплощением принципа... важного для всего восточного искусства, а именно, принципа повторения и варьирования—мысли, изображения или музыкальной идеи. ...Европеец создаёт произведение искусства, ориентируясь на уникальный краткий эмоционально насыщенный момент эстетического восприятия; восточный художник повторяет образ или снабжает его почти неуловимыми вариациями, так что восприятие его становится своего рода медитацией. ...Когда оды канона заняли место кантиков, они воспринимались как земные символы небесных гимнов—точно так же, как певцы символизировали ангелов. ...О свободном индивидуализированном обращении с темой не могло быть и речи. ...Композитор не должен был сочинять оригинальную тему для нового канона: его задача была скорее задачей скромного ремесленника, стремящегося прибавить к почитаемому образцу-модели нечто приемлемое ради того, чтобы сделать его ещё ярче, прекраснее или чтобы добавить к нему небольшие вариации. Мелодии, которые пелись в церкви, и для композитора, и для конгрегации были имитацией вдохновенных гимнов святых и великомучеников во славу Божию; а те, в свою очередь, имитировали неумолкающие божественные песнопения ангелов на небесах. [61]

Вера в то, что человеческая музыка имеет божественное происхождение, а музыкант это всего лишь её «опекун», наделённый особым талантом и несущий особую ответственность, характерна для многих мировых культур и до сравнительно недавнего времени господствовала и в западной культуре. Музыкант, разделяющий эту веру, меньше всего считал продукты своего таланта и труда собственными творениями или собственностью. Сокровищница музыки, из которой он черпал своё вдохновение и в которую вносил свою посильную лепту, принадлежала обществу в

<стр. 144>

целом как часть общей духовной среды и общий духовный источник. Эта музыка священна, даже если это игра гамелана на брачной или иной церемонии, сочетающаяся с пением и танцами, благовыми курениями, цветами, утончёнными блюдами и оживлёнными разговорами, — музыка, которую мы определили бы как прикладную, фоновую. Участие в священном акте не оставляет места для личных прихотей, собственности или чувства гордости достигнутым. Впрочем, смирение не обязательно выражается в благочестивой позе: оно может лежать в основе и абсолютно естественного, даже шаловливого поведения и не нуждается во внешних признаках определённой религиозной принадлежности в мире, который сам почитается священным. Как отмечает Мирсиа Элиаде,

В архаических обществах человек старается насколько это возможно жить в священном или в тесной близости к священным объектам. Это стремление понять нетрудно: для людей первобытных и всех досовременных обществ **священное** равнозначно **могуществу** и, в конечном счете, **реальности**. Священное насыщено **бытием**. ...Следует сразу же сказать, что **полностью** светский мир, совершенно десакрализованный космос — сравнительно недавнее явление в истории человеческого духа, что десакрализацией отмечен весь опыт нерелигиозного человека современного общества, и что поэтому ему всё труднее заново открывать

для себя экзистенциальные измерения религиозного человека архаических обществ.  
[62]

В наше время, после долгого пути, пройденного музыкой за последние три-четыре столетия, трудно заново ощутить дух, живущий в Концертах и некоторых других образцах баховской музыки. Он, как и его предшественники, едва ли поняли бы Малера, заявлявшего, что сочинить симфонию значит для него всеми доступными средствами композиционной техники построить мир. У них не было потребности строить свои, индивидуальные миры, потому что они находили себя в готовом мире — священном или освящённом не только и не обязательно в догматически религиозном смысле, но уже в силу того, что в этом мире жили, что его разделяли и культивировали их предки на протяжении многих поколений. Они видели этот мир, искусство и самих себя не индивидуальным, а коллективным оком. Они не притязали на создание оригинальных, беспрецедентных идей и художественных концепций, но благоговейно следовали почитаемым образцам и моделям. Их смиренный труд нередко бывал вдохновенным, а его плоды отмечены печатью их индивидуальных талантов и мастерства.

<стр. 145>

На этой общей почве музыканты — молодые и старые — составляли единую общину, трудились сообща и сотрудничали.

Известно, что огромная масса сочинений Баха появилась как подражание манерам других мастеров — его предшественников и старших современников, немецких, итальянских и французских. В клавирных сюитах он следует примерам Свелинка, Фробергера и Куперена; органнне фуги восходят к образцам Букстехуде, Фрескобальди и Пахельбеля; некоторые баховские фуги представляют собой не что иное, как транскрипции частей трио-сонат Легренци, Корелли и Альбини; а в Концертах он идёт по стопам виваль-диевских *concerti grossi*.

В этом отношении Бах отнюдь не был исключением. Заимствования мелодического и контрапунктического материала, длинных отрывков или целых частей чужих сочинений, парафразы и пародии (в первоначальном, не предосудительном смысле этого слова), обмен музыкальными изобретениями, использование одних и тех же идей, преподнесение их друг другу в качестве подарка — всё это было неотделимой частью той общинной атмосферы, в которой жили и творили музыканты вплоть до конца XVIII века, включая Гайдна. Один из хоров оратории Генделя «Израиль в Египте», например, представляет собой точную, нота в ноту, транскрипцию инструментальной канцоны композитора середины XVII века Якоба Кёрля. По этому поводу Харман и Милнер замечают: «В первой половине восемнадцатого века никто не стал бы возражать против метода компиляции (*pasticcio-making*)». [63]

Когда в 1920 году Стравинский начал развивать собственную разновидность неоклассицизма, основанную, как он сам объяснял, на «переделке» старых моделей, он пытался восстановить творческую атмосферу, давно утраченную, глубоко чуждую художественной практике прошлого и нынешнего столетий. Есть нечто символичное в том, что ему пришлось разделить свои доходы от «Петрушки» с неким мистером Спенсером, заявившим авторские права на одну из мелодий, использованных в этом балете, которую Стравинский услышал от уличного шарманщика в небольшом французском городке и счёл анонимной народной песней.

Ушло в далёкое прошлое время, когда под словом «пародия» понимался широко распространённый метод композиции, связанный с заимствованиями из сочинений других авторов; с конца XVI до начала XVII века этим методом нередко пользовались в своих пародийных мессах Окегем, Обрехт, Палестрина, Орландо ди Лассо и другие великие мастера.

<стр. 146>

Атмосфера окончательно переменялась к концу XVIII века. Это можно объяснить влиянием новых коммерческих отношений, складывавшихся в почти полностью секуляризованных буржуазных обществах, — торжеством эгоистического индивидуализма, отчуждённости, накопительства и превращением частной собственности в моральный принцип. То, что некогда считалось достойным, теперь воспринимается как признак творческой слабости: пародией стала называться карикатура, в имитации видится эпигонство, заимствование осуждается как плагиат, а этику общинного владения духовными ценностями заменил копирайт.

Утратив традиции этой цельной, монолитной среды, композиторы сосредоточили свои усилия на выработке и сохранении своего личного стиля, на изобретении новых

неслыханных приёмов и средств, стараясь попеть за быстро меняющимися идеологическими условиями времени и капризными вкусами публики, стремясь любой ценой быть особыми и прогрессивными.

В этой «разбегающейся вселенной» диапазон общедоступных и общеупотребительных средств непрерывно сокращался. Поскольку сам музыкальный язык стал ареной соперничества и ревниво охраняемой принадлежностью личного стиля, то последним, что оставалось от быстро исчезавшего общего достояния, была грамматика этого языка: абстрактная внеличная логика тональности, утвердившихся форм и жанров заняли место сокровищницы некогда общего музыкального языка, сверхличных моделей, переходивших из поколения в поколение, и почти внеисторических канонов, коренившихся в освящённом мире.

Баховская Ария была внятным симптомом близости новой эры в западной музыкальной культуре, которой предстояло сочетать чрезвычайно интенсивные эмоции и личный характер экспрессии с внеличной геометрической логикой музыкальной организации.

### АРХЕТИПИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ

В заключение нашего анализа осталось прибавить немного. Признать, что избранные образцы баховской музыки представляют две весьма разные системы музыкальных ценностей и музыкального поведения, значит всего на шаг отстоять от понимания их как продуктов двух хронологически последовательных перио-

<стр. 147>

дов в истории западной музыки. Эту характеристику можно расширить, сказав, что Andante 4-го Бранденбургского концерта и Ария из Страстей по Матфею противоположны в своей ориентации: первое демонстрирует ценности и тип творческого поведения, характерные для «досовременных» (Элиаде), незападных, так называемых «примитивных» и традиционных культур, вторая же принадлежит к культуре, которая обычно именуется западной.

«Модальное и тональное» в заголовке этого раздела — эти стандартные понятия теории музыки — используются здесь в расширенном смысле, который требует краткого пояснения. Термин «модальность» происходит от латинского корня *mode*, распространённого в западных языках, но не имеющего русского эквивалента. В музыковедении он весьма неточно переводится словом «лад», имеющим существенно иной смысл. (Замечу попутно, что слово «лад» также не имеет точного перевода на европейские языки.) Представление о семантическом спектре понятия *mode* позволяют составить его производные — такие, как *modus*, *modus vivendi*, *model*, *modal*, — из которых многие вошли в русский язык, породив отдельную семантическую группу: мода (манера, фасон), модель (образец, пример), модельер, моделирование и т.д. В более широком значении образа действия, образа поведения, следования образцу, реализации модели понятие «модальность» и будет использоваться здесь.

Концепция модального и тонального поможет, во-первых, конкретизировать и выразить в музыкальных понятиях широкую дихотомию модели и формы, суммировав то, что было сказано ранее о различиях между двумя избранными музыкальными образцами, и, во-вторых, воссоздать общую картину двух «музыкально-экологических систем» и соответствующих им психологических установок музыканта, типов его поведения и опыта.

Удобнее и нагляднее всего это сделать посредством сравнения сопоставимых определений.

#### МОДАЛЬНОЕ Mode+Модель

#### ТОНАЛЬНОЕ Тон

Условия, направляющие музыкальное поведение.

Дискретный элемент, соответствующий одиночному звуку.

Интернализированное, качественно индивидуальное пространство.

Точечный, конечный, количественно делимый объект.

<стр. 148>

Воспринимается как динамическое поле

Воспринимается в его отношении к другим

определенной конфигурации.	тонам.
Объединяющий фактор выразительности.	Структурная единица.
Предполагает множественность линейных планов.	Образует фиксированные структуры, «созвездия», очертания.
Способствует спонтанным действиям на основе свободно обусловленной последовательности.	Способствует формулированию заранее продуманных идей, связанных общим планом.

#### Модальная система

#### Тональная система

Непрерывное связанное единство, опирающееся на мелодику.	Единство многих частей, организуемое гармонией.
Средство выражения состояния.	Средство утверждения логики.
Архетипическая среда, определяющая и окрашивающая интерпретацию выбранной модели.	Стереотипизирующий организатор музыкальной целостности.
Открытый неопределимый телеологический процесс, зависящий от конкретности локального контекста.	Замкнутый, функционально контролируемый процесс в границах самодостаточного целого.
Метаболизм («пламя»).	Гештальт («кристалл»).
Опыт причастности к единству мира, отождествления с ним.	Опыт созерцания умопостижимого единства.
Направлена на чувство.	Направлена на мысль.
Авторитет инстинкта.	Авторитет интеллекта.

Две баховские пьесы это лишь крошечная, почти наугад выбранная иллюстрация контраста между двумя могущественными системами, которые сосуществуют и соперничают за власть над психологической ситуацией и творческим поведением музыканта. Их сосуществование отнюдь не ограничивается переходным периодом баховского времени и необъяснимо только синтезирующим

<стр. 149>

характером его творчества. Подобный контраст можно обнаружить в том или ином виде во многих участках истории западной музыки. Не ограничивается он и западной музыкой: найдя в ней «восточное» начало, мы без сомнения смогли бы найти «западное» начало в музыкальных культурах Востока и других частей света.

Этот контраст наблюдается повсюду, где существует различие между логикой чувствований и логикой мысли, между бытием и действием, существованием во времени и борьбой с временем, между причастностью к единому ноуменальному миру и оперированием объектами в мире феноменов.

То, которая из двух систем становится доминирующей, зависит в конечном счёте от характера преобладающих психологических архетипов — от перипетий процесса индивидуации в отдельных людях, группах и целых культурах. Круговая диаграмма в предыдущем разделе этой главы может дать ключ к более тонким и разнообразным вариациям психологических систем, которые получили здесь неизбежно схематичное описание.

<стр. 150>

ПРИМЕЧАНИЯ

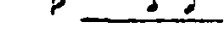
- 1 Gregory Bateson. "Introduction: The Science of Mind and Order," *Steps to An Ecology of Mind*, Ballantine Books (New York, 1977), pp. xxiv-xxv; "Double Bind, 1969", *Ibidem*, с.272.
- 2 Aniela Jaffe. "Symbols in the Visual Arts," *Man and His Symbols*, C Jung, ed. A Windfall Books, Doubleday & Co, Inc. (New York, 1964), сс.240-249. Взаимообратимость волны и крута получила отражение в гностических символах и мифологических образах змеи и рыбы. Как показывает Юнг, и змей, и рыбы представляются вышедшими из глубины и тьмы, aqua doctrinae—«воды жизни», которая «совершенствует любую природу в её индивидуальности и таким образом даёт цельность и человеку».  
C. G. Jung. *Aion. Researches into the Phenomenology of the Self*. The Collected Works of C G. Jung, vol.9, part II, Bollingen Series XX (Princeton, 1979), с.185.
- 3 G. E. R. Lloyd. "Views of Time in Greek Thought," *Cultures and Time*, The UNESCO Press (Paris, 1976), с.130;  
Arthur Koestler. *The Sleepwalkers*. Pelican Books (1972), с 99.
- 4 Roger Reynolds. *Mind Models. New Forms of Musical Experience* (New York, 1975), с.80.
- 5 Judith Becker. "Time and Tune in Java." Доклад, прочитанный на Международной конференции по семиотике искусства в Мичиганском университете, 1978 (рукопись)
- 6 Arthur Koestler. *The Ghost in the Machine*. Gateway (Chicago, 1967), сс.47-48.
- 7 Gregory Bateson. "Metalogue: How Much Do You Know?" *Steps to An Ecology of Mind*, цит. изд., сс.25-26.
- 8 Mary Douglas. *Natural Symbols. Explorations in Cosmology*. Vintage Books (New York, 1973), с. 11.
- 9 John Dewey. *Art as Experience*. Capricorn Books (New York, 1958), с.4.  
<стр. 151>
- 10 Carl G. Jung. "The Structure and Dynamics of the Psyche," The Collected Works, vol.8, par.737.
- 11 Carl G. Jung. "Psychological Types," The Collected Works, vol.6, par.621.
- 12 Arthur Koestler. *The Sleepwalkers*, цит. изд., сс.38-39.
- 13 Curt Sachs. *Our Musical Heritage* (New York, 1948), сс.13-14
- 14 Margaret Vardell Sandersky. "The Continuing Concept of the Platonic-Pythagorean System and its Application to the Analysis of Fifteenth-Century Music," *Music Theory Spectrum*, vol.1, 1977, сс.114,112,109.
- 15 Willi Apel. *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*. The Mediaeval Academy of America (Cambridge, Mass., 1953), с.218.
- 16 Paul Henry Lang. *Music in Western Civilization* (W.W.Norton & Co, Inc., New York, 1941), сс.139-140.
- 17 Curt Sachs. *Rhythm and Tempo. A Study in Music History*. (New York, 1953), C.168.
- 18 Willi Apel. *The Notation of Polyphonic Music*, цит. изд.. с. 199.
- 19 Там же, с. 404.
- 20 Все цитаты из: Richard J. Wingell, "Anonymous XI and Questions of Terminology in Theoretical Writings of the Middle Ages and Renaissance," *Music Theory Spectrum*, vol.1,1979, сс.125-127.
- 21 *The Natyasastra, ascribed to Bharata-Muni*. Biblioteca Indica, A Collection of Original Works, The Asiatic Society, Calcutta. Work No272, сс.161-162.
- 22 Musharaff Moulanna Khan. *Pages in the Life of A Sufi*. Sufi Publishing Co., 1971, сс.118-119, 129-130.
- 23 Там же. сс. 129. 64.
- 24 *The Way of Life According to Lao-Tzu*. Capricorn Books (New York, 1944), vers, 1, 32.
- 25 Curt Sachs. *The History of Musical Instruments*. J. M. Dent & Sons, Ltd (London, 1942), с.164.
- 26 Judith Becker. *Traditional Music in Modern Java*. The University of Michigan, Ph. D., 1972, с.2.
- 27 Curt Sachs. *The History of Musical Instruments*, цит. изд., с. 188.  
<стр. 152>
- 28 Curt Sachs. *The Wellsprings of Music*. A Da Capo Paperback (New York, 1962), с.220.

29 Там же.



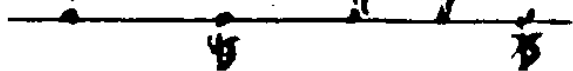
30 Цит. по: Judith Becker. *Traditional Music in Modern Java*, с.31.

31 Арутин Тамбурист. Руководство по восточной музыке. Ереван. 1968 (пер. с турецкого).

Знаки ритмической нотации указывают как на расположение, так и на тембровое качество удара. Они читаются следующим образом:

· (дюм) -  | (тек) -   
< (теке) -  « (теке-теке) -   
~ удваивает длительность двух первых ударов.

Усулы, упоминаемые в тексте, расшифровываются следующим образом:

Эфер:   
Софият:   
Эрджук-Семан: 

32 Arnold Baker. "The Music of India," *The New Oxford History of Music*. Oxford University Press (London, New York; Toronto, 1969), vol.1, с.218.

33 John Blacking. *How Musical Is Man?* University of Washington Press (Seattle and London, 1974), с.50-52.

34 Walter Kaufmann. *Musical Notation of the Orient*. Indiana University Press (Bloomington-London, 1967), с.4.

35 Colin McPhee. "Children and Music in Bali." Цит. по: Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964, с.152.

36 Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, цит. изд., сс. 148,149-150.

37 Judith Becker. *Traditional Music in Modern Java*, цит. изд., с.54.

38 Там же, сс.50-51.

39 Musharaff Moulanna Khan. *Pages in the Life of A Sufi*, цит. изд., с .123.

40 Там же. С.61.

41 Michel Foucault. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Vintage Books (New York, 1973), cxv.

<стр. 153>

42 Judith Becker. "Some Thoughts About Patet; Javanese Musical Classification System," рукопись. 1977.

43 Claude Levi-Strauss. *Mythologiques I, Le cru et le cuit* (Paris, 1964), с.28.

44 James Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, vol.1. Macmillan Publishing Company (New York), с.13.

45 Там же. с.57.

46 Там же, с.13.

47 Bronislaw Malinowsky. *The Foundations of Faith and Morals*. Oxford University Press (London, 1936), с34.

48 Ernst Cassirer. *An Essay On Man*. Yale University Press (New Haven and London, 1944), с.81.

49 Там же. с.76-77. 79.

50 Werner Heisenberg. *The Physicist's Conception of Nature*. Harcourt, Brace and Company (New York, 1958), сс.20-21.

51 F. S. C. Northrop. *The Meeting of East and West*. Collier Books (New York, 1972), сс.375-376.

52 Carl G. Jung. "The Structure and Dynamics of the Psyche." *The Collected Works* (Bollingen Series XX, Princeton, 1960), vol.8, par.600.

53 Joseph Campbell. "Editor's Introduction" to *The Portable Jung*. Penguin Books (1977), с.xxvii.

54 Carl G. Jung. "The Difference Between Eastern and Western Thinking," *The Portable Jung*, цит. изд., с.491.

55 Carl G. Jung. Предисловие к: *I Ching, or Book of Changes* (пер. Wilhelm Richard). *The Collected Works*, vol.11, pars.969-970.

56 Carl G. Jung. Комментарий к: *The Secret of the Golden Flower* (пер. Wilhelm Richard). *The Collected Works*, vol.13, par.8.

57 Там же, par.72.

58 Carl G. Jung. *Aion. Researches into the Phenomenology of the Self*. *The Collected Works of C.G. Jung*, vol.9, part II, Bollingen Series XX (Princeton, 1979), С.190.

<стр. 154>

59 Athanasius Kircher. *Arithmologia, sive De abditis numerorum mysteriis* (1665). Приведено в: Carl G. Jung. *Aion*, с 262 и далее. Кирхер пишет:

«Всё, воспринимаемое чувствами, должно поэтому быть возвышено до разума или до ума или до абсолютного единства. Когда мы таким образом приведём абсолютное единство назад к бесконечно простому — от множественности всего ощущаемого, рационального, интеллектуального, — тогда говорить больше будет не о чем... Вы можете видеть из этих единств, как воспринимаемое чувствами возвращается обратно к разуму, разум к уму, а ум к Богу, где в совершенном круге обнаруживается начало и свершение».

Этим единствам-ступеням он даёт следующие характеристики:

I. Одно - Первая монада - Бог - Корень всех вещей – Простейшее понимание - Божественная сущность - Божественный образец;

II. 10 - (1+2+3+4) - Вторая монада - одна десятая - дуальность - духовный мир - ум ангелов - построение из одного и другого - т.е. из оппозиций-противоположностей;

III. 10<sup>2</sup> - 100 - Третья монада - одна сотая - душа - интеллект;

IV. 10<sup>3</sup> - 1000 - Четвёртая монада - одна тысячная - все конкретные вещи - тело - окончательное и конкретное развёртывание единств.

60 Carl G. Jung. "The Difference Between Eastern and Western Thinking," *The Portable Jung*, цит. изд., с.482.

61 Egon Wellesz. "Byzantine Music," *Proceedings of the Musical Association*, 1932, 1. Цит. по: Gustav Reese, *Music in the Middle Ages*, W.W.Norton & Company (New York, 1940), с.81.

62 Mircea Eliade. *The Sacred and the Profane*. A Harvest Book, Harcourt, Brace & World, Inc. (New York, 1959), cc.12-13.

63 Alec Harman, Anthony Milner. *Man and His Music*. Part II. Barrie and Rockliff (London, 1962), с.281.

*Партиципация это не просто таинственное и необъяснимое слияние вещей, при котором они одновременно сохраняют и теряют свои обличия. Она включена в самую природу этих вещей. Без партиципации они были бы недоступны для опыта: они бы не существовали. ...Партиципация составляет условие их существования, возможно, самое важное, основное условие. Можно сказать: существовать значит быть причастным к некоей мистической силе, сущности и реальности.*

Люсьен Леви-Брюль, «Заметки о первобытной ментальности»

### *Партиципация*

«Партиципация», в отличие от более привычных и близких по смыслу понятий — «соучастие, причастность» и т.д. (которыми я также буду пользоваться), — задерживает на себе внимание и резервирует место для незнакомых новых значений.

Сказать, что поведение члена какой-нибудь группы или общества определяется общей для них культурой, неписанными кодами её «безмолвного языка», значит сделать первый шаг к пониманию партиципации. Но под поведением обычно понимаются наблюдаемые действия, которые, в лучшем случае, представляют собой внешние проявления партиципации. Нас же в первую очередь должны интересовать внутренние, субъективные аспекты поведения. Только приблизившись к их общему пониманию, мы сможем кос-

<стр. 156>

нуться тайных механизмов музыкального поведения, а тем самым — природы и источников бесконечного многообразия музыкального опыта в различных культурах.

Необходимо уяснить отличие партиципации от того, что обычно понимается под «участием». Можно участвовать в собрании, в принятии решения, в концерте и оставаться при этом безучастным, но нельзя жить, не будучи причастным к жизни.

Какими бы импульсивными, спонтанными ни были реакции и действия человека, они никогда не бывают произвольными, случайными, беспричинными. Они рождаются в определенном контексте, в котором они логичны, оправданы и последовательны. Этот психический контекст, который не поддается наблюдению и объективному описанию, индивидуален и надёжно скрыт и от самого субъекта.

Даже представители одной социальной среды нередко чрезвычайно по-разному реагируют на общую ситуацию — особенно, если это критическая ситуация. Их реакции зависят от национальности, воспитания и образования, возраста, пола и множества неопределимых, чисто индивидуальных особенностей. Каждый из них видит общую ситуацию по-своему. Для каждого его видение является абсолютно непроверяемым, неуязвимым для сомнений и не нуждающимся в доводах.

Таков характер реальности, в которой живут не только отдельные индивидуумы, но и большие социальные группы, целые культуры и цивилизации. Она воспринимается как объективно данная, неизмеримо более плотная и императивная, чем любая система религиозных или рационалистических убеждений. Назвать поведение человека в таких случаях участием, причастностью или даже партиципацией значит почти ничего не сказать, потому что каждое из этих понятий предполагает отношение между субъектом (индивидуальным или коллективным) и его реальностью, от которой субъект в действительности неотделим.

В «Записках о примитивной ментальности» Люсьен Леви-Брюль сделал попытку совладать с этим непостижимым парадоксом. Книга, написанная им в последние месяцы жизни и изданная через десять лет после его смерти в 1939 году, читается как частный



дневник мучительно напряженного мыслительного процесса; антрополог с мировыми заслугами безжалостно отвергает и пересматривает многие идеи о примитивной ментальности, которые он проповедовал и развивал в продолжение предшествующих тридцати лет.

<стр. 157>

Его главная задача состояла в том, чтобы разбить барьеры, которыми ум западного человека окружил и изолировал себя, найти ключ к странным, сплошь и рядом диковинным и, по всей видимости, абсурдным актам поведения людей иных культур: понять их в их собственной системе. Такой ключ ему виделся в партиципации (воздержимся от её определений как идеи, феномена, формы опыта, образа действий и подобных им, потому что, как будет видно дальше, она не подпадает ни под одно из этих определений). Естественным следствием этого предприятия было то открытие, что при всей «инакости» примитивной ментальности не существует формальных различий, которые позволяли бы противопоставлять её ментальности цивилизованного человека. Он писал:

Я не утверждаю (сегодня менее, чем когда-либо), что существует ментальность, специфически присущая «примитивным людям». В их ментальности есть значительная часть, которую мы делим с ними. Равным образом, в ментальности наших обществ есть часть (большая или меньшая, в зависимости от общих условий, верований, институтов, социальных классов и т.д.), которая присутствует и в умах «примитивных людей». [1]

Есть некая... ментальность, которая среди «примитивных людей» выражена резче и подмечается легче, чем в наших обществах, но она присутствует в каждом человеческом уме. (101)

Сегодня я понимаю факты лучше, и я понял, что партиципация не присуща исключительно примитивной ментальности... что примитивная ментальность это, в действительности, аспект, условие (Маритэн) человеческой ментальности вообще; и второе, что бесполезно исследовать партиципацию с логической точки зрения, потому что, вопреки видимости, партиципация это не закон и не принцип. (104)

И действительно: многочисленные факты поведения так называемых «примитивных людей» явно несовместимы с логикой, причинностью и физическими законами. Остаётся единственная альтернатива: определить их, по примеру Фрейзера, как продукт спутанного ума или признать, как делает Леви-Брюль, что

партиципация по природе своей непрозрачна для анализа и недоступна интеллекту: это а priori осуждение любого теоретического объяснения, поскольку теория, которая делает партиципацию доступной разуму, ложна и уничтожает свой предмет. (68)

Если мы говорим, что партиципация непосредственно дана в переживании индивидуумом своего собственного существования, то это определение не содержит ничего, что было бы связано со зна-

<стр. 158>

нием или мыслью. Здесь мы находимся не на уровне представлений, хотя бы самых элементарных, но на ином уровне, расположенном в самой глубине индивидуума, где несомненно психические феномены имеют по преимуществу аффективный характер, хотя возможность возникновения представлений и не исключена. (83)

По той же причине партиципация не поддаётся самоосознанию, которое неизбежно превращает её в объект, противостоящий сознающему субъекту, и таким образом убивает её. Невозможно определить её и с позиций объективности. Леви-Брюль перебирает несколько определений — негативных и позитивных, но не может остановиться ни на одном. В одном месте он пишет:

партиципации это, в действительности, не факты. Напрасно пытаться ощутить их с полной уверенностью, как нечто реальное; это не опыт примитивной ментальности. Не являются они и «данными»; это верования, навязываемые традицией и давлением социальной среды, субъективно эквивалентные некоторым переживаниям. (87)

Однако в другом месте мы читаем: «не нужно знать или думать о партиципациях,

чтобы ощутить их реальность» (86); далее он говорит об «эмоциональной силе, с которой переживаются партиципации» (122). И, наконец,

о невозможности для индивидуума отделить в самом себе то, что есть он сам, от того, в чём он соучаствует, чтобы быть способным существовать: этого мы не можем понять, потому что это касается мысли, которая не концептуальна и не интуитивна, и самое лучшее, что мы можем сделать, это охарактеризовать её как непосредственное осознание, чувствование, опыт-веру. (193)

...Это — ощущение симбиоза, составляющего ядро того, как примитивный человек воспринимает себя: этого ни он не создаёт, ни мы неспособны непосредственно наблюдать в нём: его поведение, его институты, его мифы и верования — вот что неоспоримо доказывает нам его наличие. (81)

Трудно допустить, что Леви-Брюль не был знаком с трудами и теориями Юнга; так или иначе, это имя ни разу не появляется на страницах его «Записок». В противном случае, он мог бы суммировать свою неоткристаллизованную, ищущую мысль в юнгианских понятиях. Он мог бы указать, что из двух соперничающих психических функций ум цивилизованного человека полагается почти исключительно на мышление, тогда как внутренний мир примитивного человека ориентирован по преимуществу на чувствование. Приняв такое толкование, легче допустить, что для примитивного человека партиципация в текущей целостности жиз-

<стр. 159>

ни так же естественна, как для нас — созерцание отдельностей, различаемых посредством анализа и абстрагирования.

Поведение примитивного человека нелогично, но не иррационально. Мир, в котором он живёт, создан мифами, верованиями, ритуалами и магическими действиями точно так же, как мы живём в мире, сформированном социальными догмами, научными теориями и представлениями и подтверждающей их практикой. «Инакость» его мира определяется не только его интеллектуальной неразвитостью, но и высоко развитой аффективностью, которая в современной западной цивилизации упорно и систематически подавляется.

Индиец-суфит описывает эту дихотомию с точки зрения восточного опыта:

Жизнь в духовной медитации и созерцании это искусство, которым можно овладеть лишь постепенно. Постепенно всё более тонкая музыка жизни становится слышимой, и открываются те духовные состояния, которые мистика так трудно описать словами... Современный учёный постоянно занят совершенствованием своих инструментов, от чувствительности которых зависит точность его наблюдений. Но суфит — дитя старой цивилизации — старается совершенствовать свою личную чувствительность... По мере того, как утончаются его чувства, ему открывается многое из того, что никогда не достигает внимания умов, нечувствительных ко всему, кроме грубых толчков машины жизни, движущейся прочь от природы и всё больше удаляющейся от неё. [2]

Самоотождествление с живыми существами и предметами, населяющими мир такого человека (вспомним об отношении между Учителем и учеником — «мистическом союзе, который соединяет две души таким образом, что они живут и чувствуют почти как одна»), Леви-Брюль называет «дуальность-единство» (duality-unity). Он описывает её как

реальность, которая в одно и то же время — то, что она есть и иное — то, чем она не является. Переживание этой дуальности-единства (всегда сопровождаемое эмоциями, к которым «примитивный человек» тщетно пытается приспособиться, потому что он всегда испытывает при этом более или менее сильное потрясение), естественно, не может быть чем-то общим и отвлечённым;.. это всегда конкретное, индивидуальное переживание конкретной партиципации, включённое в конкретный опыт. (103) ...партиципация не имеет ничего общего с логической или физической возможностью... Вопрос, возможна ли дуальность-единство, даже не возникает: она переживается, значит, она реальна - объективно реальна. (5)

<стр. 160>

Леви-Брюль называет «мистическим» симпатическое чувство самоотождествления с «аффективной каймой, окружающей любой человеческий опыт, подобно ореолу в плохо проявленном негативе», поясняет Леенхардт в предисловии к «Запискам» (xviii, xix). Мало что можно сказать об этих несознаваемых текучих, бесформенных, нерасчленённых

ощущениях; это ещё не опыт, но почва и источник любого опыта. В тот момент, когда в этом первобытном хаосе возникают определённые формы, образы и имена, мы переходим из области мистического в область мифического. Здесь Леви-Брюль оказывается заодно с Юнгом и другими исследователями психологии религии. Так, касаясь еврейского мистицизма Гершом Шолем пишет:

Мистик... почти всегда несёт в себе древнее наследие. Он рос в системе признанного авторитета религии, и даже когда он начинает смотреть на вещи независимо и искать собственный путь, его мышление и в ещё большей степени его воображение по-прежнему пропитаны традиционным материалом. Он не в состоянии и даже не пытается отбросить наследие своих отцов. Почему христианскому мистiku всегда являются христианские видения, а не те, что являются буддисту? Почему буддист видит фигуры своего пантеона, а не Христа или Мадонну? Почему на своём пути к просветлённости каббалист встречает пророка Илью, а не другие фигуры из чуждого ему мира? Ответ, разумеется, состоит в том, что их опыт немедленно транспонируется в символы их собственного мира, хотя содержание их опытов может быть, в сущности, одним и тем же. [3]

Всевозможные мифические образы, священные имена и события служат посредниками — проводниками высшей реальности, наподобие частиц пыли в воздухе, позволяющих видеть луч света во тьме, который иначе был бы невидимым.

Формируемый таким образом опыт имеет мало общего с тем, что социологи именуют «соучастием». Это не опыт отношений между частью и целым — человеком и социальной группой, чьи цели, идеи и образ действий он разделяет. Это состояние, при котором предметы разной природы, находящиеся в разных пространствах и моментах времени, воспринимаются человеком как единая реальность. Они становятся идентичными, тождественными, «единосущими». Здесь здравый смысл, утверждающий, что часть всегда меньше целого, теряет силу, потому что речь идёт не об оценке количественного отношения, а о переживании качественной эквивалентности. Отождествляться могут человек и животное, одушевлённые существа и неодушевлённые предметы, человек и божество..

<стр. 161>

След животного и есть само животное. Камень это окаменевший предок. Череп и кости вождя племени, каждый из принадлежавших ему предметов, где бы они ни находились, — есть сам вождь. Хлеб и вино причастия становятся, посредством обряда пресуществления даров, единосущими с телом и кровью Христа.

То, что происходит с одним, происходит и с другим. Святой Франциск и другие христианские мистики получали стигматы, потому что отождествлялись с Христом Распятым. Пронзить копьём след животного значит поразить само животное. Племя охватывает страх, если враги овладевают останками его погибшего вождя и могут воспользоваться этим как оружием. Произнести имя божества значит сделать реальным его присутствие; для еврея произнести вслух имя Иеговы значит рисковать жизнью, потому что ни один смертный не может пережить присутствие Бога. Члены примитивных племён отождествляются через ритуальную пляску со своими тотемными животными или птицами, отдавая себя под их покровительство и защиту, точно так же, как буддист стремится стать Буддой.

Мифологические образы играют двоякую роль. Их можно обдумывать, описывать, толковать, анализировать, но вместе с тем они доставляют опыт совершенно иного содержания. Воспринимаемые как символы, это, пишет Кассирер,

...всего только копии, которые никогда не достигают яркости оригинала, не жизнь и индивидуальная полнота существования, а лишь их мертвые сокращённые обозначения... — слабый намёк... бесплотная пряжа ума, отражающая не природу вещей, а природу самого ума. [4]

Переживание символа, напротив, рождает непередаваемое чувство безграничной целостности жизни. Осуществлённый символ самоуничтожается: подобно зерну из притчи, которое должно умереть, чтобы прорасти и принести плод, символ выполняет своё назначение, только когда он растворяется в аффективном опыте изначальной целостности.

В нашей ситуации отчуждённости трудно вернуться к пониманию того, что люди и вещи не существуют независимо и изолированно друг от друга. Поэтому, как пишет Леви-Брюль,

вопрос стоит не так: «вот предметы, индивидуумы — как они могут соучаствовать?»,... а скорее, так: «как некоторые индивидуумы, а в некоторых случаях и некоторые народы, могут изолировать себя от партиципаций?» Ответ — посредством расширения сферы концеп-

<стр. 162>

туализованного мышления, путём постепенной подмены аффективного начала логической абстракцией. (18)

Аффективное и логическое начала, чувствование и мышление присутствуют и соперничают во всех человеческих поступках и действиях. Как показал Кёстлер в книге «Акт творчества», [5] даже в математике, физике и технических науках теории и идеи возникают не как абстрактные логические структуры, но рождаются из переживания воображаемой ситуации, иногда называемой «мысленным экспериментом», и лишь затем получают логическое обоснование. Видение магнитных линий, явившееся Максвеллу, или открывшееся Эйнштейну зрелище вселенной, пересекаемой со скоростью света,—эти и бесчисленные подобные примеры, описанные в исследованиях процессов научного творчества, представляют собой отчётливые случаи партиципации.

Излишне подчёркивать, насколько существенна ее роль в художественном, в частности, музыкальном опыте. Эдвард Коун пишет об этом:

Именно через музыкальное переживание исполнитель и критик приходят к своим убеждениям. ...Нужно ясно представлять себе, как сочинение должно звучать... Нужно постигнуть не только его формальную структуру, но и его драматическое содержание... И нужно попытаться уловить то, что Шуман называл его духом — Geist, — то таинственное свойство, которое каким-то образом отражает мировосприятие индивидуума, социальной среды и эпохи, породившей его. Недостаточно отдавать себе отчёт в этих аспектах: *их нужно чувствовать*. [6]

### *Серьёзные игры*

«Игры взрослых» — название книги американского социального психолога, в которой он не без оттенка цинизма классифицирует и описывает схемы принятого поведения в личном и групповом общении. Шекспировская формула жизни-сцены, людей-актёров, разыгрывающих пьесу, полную «шума и ярости», отражает охлаждённый, горький взгляд на мир. Глазам постороннего — будь то отшельник в городской суете, путешественник в незнакомой стране, подросток среди взрослых или антрополог «в поле» — повседневное поведение людей нередко представляется вереницей причудливых ритуалов.

<стр. 163>

Наблюдая их отношения, действия и взаимодействия, можно выделить и описать их как элементы знаковой системы, закрепить за ними определённые значения, а затем пользоваться этим знанием для объяснения, предвидения или имитации. Так можно постигнуть механику поведения, но не его жизненно важные смысл и функции. Здесь вера в знаки и символы как инструменты анализа и описания становится преградой, теория знаковых систем оказывается бессильной.

Согласно семиотике, знак обладает двумя аспектами: физической формой (выражением) и идеальным значением (содержанием). Различение этих аспектов составляет фундаментальное условие семиотической теории и существования самого знака. Таким образом, эта теория придаёт дуализму материального знака и идеального значения силу объективного закона, отвергает самую возможность дуальности-единства, закрывая тем самым путь к пониманию настоящей природы символа, который является для неё всего лишь частным случаем знака.

Это препятствие не снимается и крупным шагом, сделанным Сюзанн Лангер, которая вместо идеи семиотического знака с условным значением предложила неизмеримо более плодотворную концепцию интегрального художественного символа, обращенного к чувствованию, опыту и ассимиляции, а не к интеллектуальному созерцанию и истолкованию.

Основной концепцией является здесь рельефная, но не-дискурсивная форма, воздействующая без закреплённого за ней конвенционального значения и потому представляющая собой не символ в обычном понимании, а «значимую форму», в

которой фактор значения различается не логически, но испытывается как качество...

Давайте поэтому называть значение музыки не «смыслом», а её «жизненным воздействием», пользуясь словом «жизненное» не как хвалебным эпитетом, а как качественным прилагательным, ограничивающим характер воздействия динамикой субъективного опыта. [7]

Даже здесь сохраняется разрыв между «значимой формой», обладающей «динамической структурой», и «субъективным опытом». Существенная поправка, предложенная Сюзанн Лангер, это максимум того, на что способен рациональный подход к иррациональным фактам партиципации, которые невозможно не только объяснить теоретически, но и просто определить.

Любопытно, что символическая теория искусства, более просторная, чем семиотическая, также настолько дорожит дуальностью символа, что оказывается неспособной заметить кардиналь-

<стр. 164>

но важный момент её преодоления в опыте. В результате искусство предстает как особый высокий мир многозначительных объективированных символов, не имеющий ничего общего с «низшими» разновидностями символического поведения, наиболее очевидные проявления которого связываются с игрой. При этом игровой элемент в искусстве сурово критикуется как нечто недостойное. Кассирер, один из крупнейших проповедников символической теории искусства, решительно заявлял:

Художественное воображение всегда остаётся резко отличным от того рода воображения, который характерен для нашего поведения в игре. В игре мы имеем дело с симуляцией образов... Определять искусство как простую сумму таких симулированных образов значило бы создавать нищенское представление о его характере и задачах... Игра даёт иллюзорные образы; искусство даёт новый тип истины — истины не эмпирических фактов, но чистых форм, порядок в осознании видимых, осязаемых и слышимых явлений. [8]

Так соотношение искусства и игры видится наблюдателю, поглощённому интеллектуальным постижением объектов, поскольку все восприятия, продукты воображения и мысли являются для него объектами. Можно сказать более решительно: мысль Кассирера отражает современную нездорово пассивную потребительскую установку музейного отношения к «великим произведениям» искусства.

Изначально искусство предполагает действие — не мысленное соучастие или сопереживание, а активную партиципацию, полную вовлечённость. Именно это происходит, когда мы отождествляемся с тем или иным героем, переносимся в мир вагнеровской тетралогии или романа Достоевского. В таких случаях возникает иная, почти противоположная перспектива — перспектива человека, живущего и действующего в иной реальности. Здесь понятия объекта и субъекта так же лишены смысла, а «художественный символ» и субъективный опыт так же неразделимы, как танец и танцор, игра и игрок, импровизация и импровизатор, композитор и сочиняемая им музыка. Они не созерцают «чистые образы», а в самом точном смысле слова живут полнокровной жизнью в некоей иной реальности, реализуя в ней свои человеческие потенции, приобщаясь к её истине. Самозабвенная поглощённость, выключение анализа характеризуют высшие проявления игрового поведения.

В этой перспективе ценитель «истины чистых форм» выглядит человеком, который живёт воображаемой жизнью, довольствуясь

<стр. 165>

обесцвеченными замороженными тенями некогда полнокровного чужого опыта, которые дефилируют перед его мысленным взором в искусственном пространстве и времени. Философ, обитающий в платоническом мире идей и форм, жестоко обделён по сравнению с играющим музыкантом. Более того, первому нечего было бы созерцать, если бы он сначала не приобщился к эмоционально и чувственно богатому миру звучащей музыки — побочному продукту игры второго.

Таким образом, две перспективы оказываются в неравном положении: эстетическое созерцание представляет собой ограниченный случай условной игры с воображаемыми образами, которая не оставляет места реальной игре — активному поведению в субъективно данной реальности, вовлекающей всего человека в его психофизическом единстве. Буддист,

простирающийся перед изображением Будды, еврей, молящийся у Стены Плача, христианин, целующий святу икону, — все они в той или иной степени знакомы с доктринами своих религий, но даже самый глубокий теолог не сможет постигнуть опыт активной веры, если он никогда не переживал аналогичные ситуации.

Как созерцание, так и игра являются разновидностями символического поведения. Однако для созерцания символ остаётся объектом с мощным смысловым зарядом, тогда как в игре символ-объект исчезает, высвобождая скрытую в нём энергию. Можно сказать, что — в широком смысле — игра это актуальная реализация дуальности в единстве, о которой пишет Леви-Брюль: партиципация в действии.

Лексикон повседневности лучше любой теории говорит нам о месте и значении игры. Общеизвестна важность детских игр в процессе социализации и усвоения культуры. Но ими, а также играми спортивными и азартными далеко не ограничивается область употребления понятия «игра». Мы следим за игрой актёров на сцене и слушаем игру музыкантов, а потом «проигрываем» полюбившиеся нам записи; мы говорим о людях, играющих социальные роли, о факторах, играющих роль в экономике, науке, политике и т.д., о «слепой игре» стихий или случая.

К традиционному определению человека — *homo sapiens*, «человек мыслящий» — Йохан Хёйзинга добавляет новое: *homo ludens*, «человек играющий»; эту идею он развивает в книге «*Homo Ludens: игровой элемент в культуре*». Интересно отметить, что предложный падеж («в культуре») появился в английском переводе вопреки сопротивлению автора, который в предисловии пишет по этому поводу:

<стр. 166>

Каждый раз мои переводчики пытались изменить название на «в» культуре, и каждый раз я протестовал и настаивал на родительном падеже, потому что моя цель не в том, чтобы определить место игры среди всех прочих проявлений культуры, но в том, чтобы установить, в какой степени сама культура имеет характер игры. [9]

Говоря о духовной дисциплине и упражнениях восточных мистиков, Алан Уоттс подчёркивает:

Позитивный аспект освобождения, как его понимают на Востоке, это именно свобода игры. Его негативный аспект — развенчание предпосылок и правил «социальной игры», которая ограничивает эту свободу и препятствует тому, что мы называем плодотворным развитием. [10]

Слово «игра», которое используется в столь многих и разнообразных контекстах, предполагает общее для всех них свойство. Этот общин элемент проще и точнее всего определяется через исключение: игра это то, что не есть работа, — антитеза родам деятельности, основанным на признании разобщённости и взаимной отчуждённости между субъектом и объектом, деятелем и его целями, деятельностью и её ожидаемым продуктом. Игра не знает подобных различий: у неё нет ни объекта, ни цели вне её самой, а её наблюдаемый аспект или результат являются не более как побочным продуктом. Произведения искусства, нередко впечатляющие нас своей красотой и глубоким смыслом, это, грубо говоря, отходы символа, поглощённого, переваренного и усвоенного в игровой партиципации.

Игровое поведение многолико. Обычно, не отдавая себе в этом отчёт, человек участвует в нескольких «играх» одновременно — живёт и действует в нескольких реальностях, ориентируется в разных символических системах — от архетипических, наиболее универсальных, до сугубо местных, узко очерченных. Одни из этих символических систем вырабатываются по мере освоения родной культуры, другие — посредством суровой духовной дисциплины или целенаправленного «промывания мозгов». Они могут открывать пути в бессознательное, к источникам самопознания, восстанавливать цельность психики или, напротив, закрывать их, поощряя личные влечения, страсти и мании, — служить источником нетерпимости, слепого чувства собственной исключительности и фанатизма.

*Homo ludens* — человек, действующий в символической реальности, — не обдумывает свои действия, не планирует их, не прини-

<стр. 167>

мает решения. Его поведение спонтанно и трудно предсказуемо не только для посторонних наблюдателей, которым не известны заданные «правила игры», но и для партнёров, поскольку в каждый момент оно диктуется его импульсивной реакцией на непрестанно

меняющуюся ситуацию. Такое импровизационное поведение в принципе отлично от работы — выполнения заученных операций в заранее установленной последовательности. Знающий своё дело работник затрачивает минимум психической энергии: чем автоматичнее его действия, тем лучше их результаты.

Игра освобождает человека от принудительной, навязанной извне дисциплины, от необходимости бдительно следить за своими действиями и добиваться соответствия их результатов заданию. Но освобождение, приносимое творческим игровым поведением, никогда не бывает надёжным равновесным состоянием. Это состояние всегда мгновенно — внутреннее равновесие нужно искать, находить и удерживать момент за моментом, постоянно рискуя соскользнуть в обыденное состояние самоотчуждённости, самонаблюдения и самоанализа.

Впрочем, даже в сознании самого увлечённого игрока есть уголок, из которого он наблюдает и оценивает свои действия. Любой человек живёт не в единственной символической реальности, а в нескольких, которые могут частично совпадать, пересекаться или противоречить друг другу. Человек ведёт себя более или менее спонтанно в каждой из них, но в конкретных случаях он вовлечён в какую-либо одну «игру», которая его же взгляду из другой символической реальности представляется «работой».

В известном смысле, вся его жизнь это парадоксальное единство самозабвенной импровизации и сознательного самоконтроля. Театральный актёр отождествляется со своим героем, живёт на сцене его жизнью, но в то же время следит за соответствием своей игры тексту и общему замыслу драматурга, постановочному решению режиссёра, ожиданиям, вкусам и склонностям зрителей и, возможно, даже прихотям влиятельного рецензента. Параллельно этот актёр может играть множество других ролей — не только на сцене, но и как глава семьи, член клуба, прихожанин своей церкви, сторонник или член политической организации, гражданин своей страны, и наконец, как представитель определённой национальности или расы. Все эти «роли», выработанные воспитанием, образованием, традициями, верованиями, убеждениями и обычаями, составляют его «вторую натуру». С ними он отождествляется, в них обретает чувство собственной реальности. Играть эти роли для него и значит жить.

<стр. 168>

Невозможно одновременно играть все эти роли, символические реальности которых часто не совпадают, а порой и вступают в конфликт друг с другом. Своё поведение в одной из ролей он наблюдает и оценивает как носитель какой-либо иной роли. В его поведении всегда присутствует известное раздвоение между увлечённым игроком и рефлексирующим наблюдателем.

Символ и символическая среда отнюдь не плоды воображения. Напротив, они-то и определяют, что для субъекта реально и значимо. Этим объясняется жизненная важность символического поведения — обряда в самом широком смысле этого слова, акта партиципации, коллективной «игры», в ходе которой невыразимый смысл символа воплощается в очевидных для всех участников зримых конкретных формах.

В первоначальном употреблении греческое слово символ относилось к двум половинам предмета — палки или монеты, — которых участники сделки ломали, чтобы впоследствии доказать свою причастность к ней... Таким образом, первоначально символ означал часть, предполагающую существование другой, отсутствующей части, воссоединение с которой восстанавливает цельность предмета. Это соответствует нашему пониманию психологической функции символа. Символ ведёт нас к утраченной части целого человека. Он соединяет нас с нашей первоначальной цельностью. Он залечивает нашу расщеплённость, нашу отчуждённость в жизни. А, поскольку цельный человек это нечто много большее, чем его эго, он связывает нас со сверхличными силами, которые являются источником нашего бытия и значения. Такова причина... культивирования символической жизни. [11]

Утраченная часть цельного человека двуедина: основание нашей цельности, источник нашего бытия и значения скрыт в неведомом — в нашей психофизической целостности и в целостности мира, частью которого мы являемся. В символическом акте партиципации индивидуальное сознание выходит из своего обычного заточения, соприкасаясь со сверхличным — в нас самих и в нашем окружении.

Чувство совершенного одиночества и изоляции ведёт к умственному распаду

точно так же, как физический голод ведет к смерти. Связь с другими не равнозначна физическому контакту. Человек может оставаться в физической изоляции в течение многих лет и всё же быть связанным с идеями, ценностями или хотя бы с социальными привычками, дающими ему чувство «принадлежности». [12]

<стр. 169>

Музыку можно, пожалуй, назвать самым общераспространённым, самым действенным и вовлекающим фактором партиципации. Наиболее яркое и наглядное доказательство её воссоединяющей, исцеляющей силы даёт феномен так называемой «личной песни» у американских индейцев. По достижении определённого возраста, в поисках своего «лица» после поста и уединённой медитации, посвящаемый получает свою «личную песню» от духа — животного или птицы, — который становится его тотемом и покровителем до конца жизни. С этого момента песня, полученная им столь необычным путём, это не просто его опознавательный знак или собственность, но уникальный символ его истинного глубоко скрытого «я», связанного с сверхъестественными и сверхличными силами природы, мира и жизни, заключёнными в его тотеме.

Таково предельное выражение жизненно важной роли и могущества символа, трудно различимых под покровом более обычного коллективного поведения. Как считает Алан Ломаке,

первоочередное назначение музыки — внушать слушателю чувство безопасности, потому что она символизирует место его рождения, радости его раннего детства, его религиозные переживания, удовлетворение от участия в общинных начинаниях, его любовные отношения и его труд — все эти или некоторые стороны жизненного опыта, формирующего личность человека. [13]

Верно, что музыка нередко внушает горько-сладкие ностальгические чувства. Но они не только не дают ощущение безопасности, но напротив, обостряют ощущение «утраченного рая», одиночества и оторванности от материнского чрева своего народа или племени, от родной почвы, этнических и национальных корней. Чувство безопасности приносит ощущение единства со всем тем, что песня символизирует. Человек, поющий одну из песен своего народа, не выполняет заданный урок и даже не выражает себя, но отождествляется с песней. Было бы неверно сказать даже, что он знает песню или владеет ею — как если бы она была предметом, который можно иметь или не иметь. Песня это и есть он сам: он «выпевает» своё «я», отождествляется со своей глубокой природой. Узники в одиночках, жертвы религиозных преследований, политзаключённые перед казнью поют свои гимны не ради того, чтобы отвлечь себя дорогими воспоминаниями, но потому что таким образом они обретают силу в единении с высшей реальностью, во имя которой страдают и гибнут.

<стр. 170>

Естественно, более полная партиципация достигается в присутствии и при соучастии группы единомышленников, разделяющих не только общие ценности и традиции, но и формы поведения. Такие собрания всегда носят характер ритуала, даже если они не связаны с религией или культом и имеют чисто светский характер. Различие между актёром и аудиторией, граница между ними стираются. Певец выступает не как исполнитель, производящий нечто, представляющее интерес и эстетическую ценность для собравшихся, а как протагонист коллективного действия, в котором принимает участие каждый присутствующий.

Описывая такие собрания в среде ирландцев, Томас О'Канаинн пишет:

Часто случается, что кто-нибудь из аудитории выступает вперед и в особенно волнующий момент песни берёт певца за руку и даже подчёркивает её ритм или особенно сильное чувство, сжимая руку и двигая ею вверх и вниз. Нельзя не почувствовать в таких случаях, что этот человек говорит от лица всей аудитории и передаёт певцу чувство сопричастности к песне, которое все они испытывают. [14]

Такое поведение отнюдь не исключительно, а скорее типично в культурах, которые ценят музыку как нечто неизмеримо более важное, чем средство приятно провести время. Во время концертов традиционной индийской музыки — в сегодняшней Индии или в посвященной западной аудитории — слушатели откликаются на действия музыкантов непринуждённо и спонтанно. Зная модели звучащей пьесы и возможные повороты



импровизации, они жёсткими отмечают движение талы, покачивают головами в знак восхищения или изумления, издают одобрительные восклицания по завершении головокружительного ритмического цикла, делятся односложными комментариями. Говоря техническим языком, между музыкантами и аудиторией здесь возникает мощный канал обратной связи; в более глубоком смысле, слушатели становятся их продолжением — единым существом, вовлечённым в игру; их участие влияет на ход и повороты импровизации и, в конечном счёте, определяет конкретность прозвучавшей музыки. Музыка служит здесь общей средой коллективной игры, фокусом и концентрированным проявлением партиципации.

В других случаях игровая среда оказывается много более широкой, а музыка — всего лишь одним из участников синкретического действия — будь то церковная служба, пекинская опера, одна из многочисленных церемоний на Яве с неизменным участием гамелана или средневековая мистерия. В таких случаях энергия

<стр. 171>

партиципации лишь частично течёт по каналам музыкальных взаимодействий, в меньшей степени влияя на музыкальный «продукт». Центр тяжести символического действия и отождествления перемещается в другую область. Музыкальные структуры оказываются менее гибкими, более «твёрдыми», легче опознаваемыми и предсказуемыми, привлекая к себе меньшее внимание. Здесь она призвана прокладывать и украшать путь к более важным аспектам партиципации. И даже выполняя подчинённую роль, она не исключается из общего контекста и вносит свою лепту в сложное переплетение символических взаимодействий. Хэйзинга пишет:

Концертные манеры, как мы понимаем их сегодня, — абсолютная сакраментальная тишина в зале и благоговение, магически внушаемое дирижёром, — очень недавнего происхождения. На гравюрах с изображениями музыкальных представлений XVIII века мы видим слушателей, увлечённых элегантною беседой. Критические ремарки по адресу оркестра или дирижёра в ходе исполнения были обычным явлением во Франции всего только тридцать лет назад. Музыка всё ещё была в основном *divertissement*, и виртуозность ценилась в ней превыше всего. Творения композитора отнюдь не считались неприкосновенной святыней или его собственностью, на которую у него были неотъемлемые права. Исполнители проявляли такое своеволие в свободных каденциях, что стали необходимы контрмеры. Фридрих Великий, например, запретил певцам украшать музыку, искажая её до неузнаваемости. [15]

Чем далее мы углубляемся в прошлое западной культуры, тем плотнее музыкальная практика сплетена с тканью повседневной общинной, социальной, религиозной жизни. В церквях и монастырях, в княжеских дворцах и ремесленных гильдиях, в деревнях и тавернах музыка была общим достоянием, усвоенным членами каждой из групп настолько глубоко и полно, что соучастие в ней носило характер инстинктивного поведения, и различие между исполнителями и слушателями отсутствовало. Фактически, не было ни тех, ни других. Немыслимо было и разлучить музыку с ситуацией, в которой она возникла и получила смысл, или «пересадить» её в ситуацию иного символического значения. То, что антропологи обычно именуют «социальной функцией» музыки, есть не что иное, как проявление органического живого единства музыки с её жизненным контекстом и естественным окружением.

С веками это изначальное единство на Западе постепенно распадалось, и, в конце концов, музыка выделилась как автономный вид искусства. Реликты этого первоначального единства можно найти разве что в некоторых деревнях в Восточной Европе, где крестьянка не станет петь колыбельную без младенца на руках,

<стр. 172>

свадебную песню вне свадебного обряда или похоронный плач в отсутствие покойника или хотя бы живого человека, согласившегося сыграть его роль.

Впрочем, даже в гуще современной урбанистической культуры Запады сохранились островки, где музыка включена в более широкую символическую среду, выступает как участница социального ритуала и посредница в коллективном опыте партиципации. Это можно видеть в пении национальных гимнов по случаю важных общественных событий или дат; в музыкальном обиходе церкви, сопровождающем цикл священного года; в «радениях» юных поклонников Биттлзов и других популярных певцов и групп.

Музыка, включенная в религиозный или социальный ритуал, активизирует обширный общий опыт участников, охватывает их единой эмоцией. В этом массовом переживании личность растворяется, личный опыт отступает на задний план, конкретные свойства музыки, как правило, не привлекают особого внимания. Важно, чтобы монолитный звуковой символ был узан. Если это произошло, то не имеет значения, звучит ли целый гимн или только отрывок из него, какими силами и насколько хорошо он исполняется и достаточно ли ясно слышен: гимн это всегда гимн. Такой комплексный музыкальный символ развёртывается во времени, но воспринимается вне времени — как одномоментный Gestalt, «пусковой сигнал», звуковая эмблема.

Существует, однако, другой, более непосредственный и глубокий канал партиципации, где знакомые формы, распознаваемые структуры и привычно связанные с ними смыслы не заслоняют музыку в её движении и конкретности. Она воспринимается как процесс. Каждый момент звучания переживается в его чувственной полноте и эмоциональной окраске. По мере развёртывания звуковой ткани мгновенные переживания нанизываются на невидимую нить, накапливаются и срастаются. Музыкальное целое — единый «комплексный символ», по определению Сюзанн Лангер, — предстаёт как мириады тесно переплетённых частных символов, движение которых неудержимо втягивает слушателя в поток

<стр. 173>

бесконечно разнообразных чувственных впечатлений, волевых и эмоциональных импульсов.

Для слушателя эти переживания — не внешние феномены, которые можно наблюдать со стороны, но его собственный, личный опыт — нечто, происходящее с ним самим. Самый известный, но от этого ничуть не менее таинственный парадокс музыки состоит в том, что она силой вводит нас в некий чуждый мир, навязывает нам незнакомые эмоции, которые, однако, тут же оказываются нашими собственными, личными, глубоко интимными. Мы попадаем в ситуацию партиципации в самом полном смысле этого слова. К чему же мы приобретаемся?

Вот несколько необычный рассказ о сильном эмоциональном потрясении, вызванном музыкой:

Холодный пот выступил у меня из всех пор и скатывался по телу. Волосы на коже встали дыбом. От оглушительных взрывов труб сотрясались стены, крыша и сам пол. Звуки казались полными пота и дыма, они стонали и завывали, как если бы на самом деле были голосами духов — примитивных звериных духов неба и земли. Они вырывались из-под земли и отзывались эхом от стен и потолка; они продирались сквозь мои внутренности, как рычащие звери сквозь лесную чашу. [16]

Музыка, которая описывается здесь в столь ярких выражениях, это не «Весна священная» Стравинского, не вагнеровская «Валькирия» и даже не «Бэньши» Генри Кауэлла — сочинение о духах ирландской легенды, появление которых предвещает смерть, но некий ритуал в долине реки Амазонки. Мы не знаем и не могли бы узнать, насколько переживания европейского путешественника совпадали с переживаниями участников этого ритуала. Поразительно то, что странные дикое звучания оказались для него не бессмысленным шумом, а источником ярчайших представлений и неотразимых эмоций — опыта, который он смог описать в выражениях понятных западному читателю.

Здесь возникает ряд трудных вопросов. Насколько высок водораздел между культурами? Как глубоко они проникают в бессознательное? В какой мере человеческий опыт определяется и ограничивается культурной традицией? Если культуры представляют собой иерархию символических реальностей, то нет ли в них областей, в которых возможны партиципации поверх культурных барьеров? Существуют ли реакции на музыку, не детерминированные культурой? Едва ли когда-нибудь удастся сколько-нибудь уверенно ответить на эти вопросы. Самым очевидным препятствием здесь служит отсутствие общего «языка», который позволил

<стр. 174>

бы сравнивать содержание опыта представителей разных культур. Понятия словесного языка не дают такой возможности, поскольку они сами культурно детерминированы и непонятны без перевода и толкований, всегда грубых и неточных. Даже в общей культурной среде они представляют собой слишком топорный инструмент для описания феноменов музыкального опыта.

Слова умолкают там, где начинается музыка. Последнее, что мы можем определить

словом в невербализуемых впечатлениях от музыки, это синестезии — бесчисленные «неадекватные восприятия» звучаний, как если бы они были ощущениями зрительными, тактильными, вкусовыми, обонятельными, мышечными и т.д. Не следует ли видеть в синестезиях реликты примитивного переживания звука как Присутствия, следы первобытных мистических партиципаций в органическом нерасчленённом единстве мира? Не являются ли они интимными символами магического самоотождествления с реальностью? Можно предположить, что именно эти вопросы имел в виду Курт Закс, когда он писал:

Слово «магия» охватывает предельно важный комплекс умственных функций, в высшей степени активных в мире примитивных племён, который всё ещё живёт в рамках и вне рамок религиозных обрядов высокоразвитых цивилизаций, как бы ни были они ослаблены научным знанием и мышлением.[17]

Музыкальные впечатления, которые мы осознаём, оцениваем и определяем словами, это всего лишь видимая верхушка «айсберга» — определённый, хотя и смутный, намёк на то, что музыка есть нечто большее, чем звучание, что её подсознательное воздействие на психофизическую природу человека значительно сильнее, чем обычно предполагается. Недоступные для наблюдения и объективного анализа, эти воздействия не занимают умы серьёзных учёных. Они согласны иметь дело лишь с интеллектуально постижимыми аспектами музыки. Их интеллектуализм видит в музыке продукт ума, таланта и изобретательности, средство выражения чувств и идей и не допускает мысли, что музыка, возможно, коренится в потребности, много более фундаментальной, чем общение и эстетическое удовлетворение — в той же потребности, которая вызывает к жизни магию. Юнг пишет:

Магические действия это не что иное, как проекции психических событий, которые, в свою очередь, оказывают обратное воздействие на психику и погружают личность в состояние некой очарованности. Ритуальные действия обращают внимание и интерес назад, к внутренней священной области, которая служит источником и

<стр. 175>

целью психе, заключает в себе единство жизни и сознания. Это единство, некогда присутствовавшее, было утрачено и должно быть снова найдено. [18]

Магическое действие музыки, надёжно похороненное и едва различимое под толстыми историческими наслоениями западной культуры, признается как нечто само собой разумеющееся, почитается и практикуется всеми известными народами в остальных частях мира. Для них музыка это не более и не менее, как животворящий действенный символ цельности, единства и естественного равновесия с миром, данный от начала времён и сохраняемый поколениями анонимных мудрецов.

Помимо любых иных объяснений, уже это одно помогает понять удивительную живучесть музыкальных систем в традиционных и так называемых примитивных обществах. Они оставались практически неизменными на протяжении тысячелетий не просто в силу инерции и консерватизма, но и благодаря бдительному контролю, непрерывным усилиям и порой жёсткой дисциплине. Курт Закс собрал некоторые из многочисленных свидетельств в пользу этого утверждения.

Магические ритуалы, как и высокоразвитые религии, в сущности зависят от верного и точного следования чистой традиции, а не от перемен, экспериментирования или так называемого прогресса. Если песня шамана племени апачей не будет петься правильно, «танцор в маске свалится, как человек, пораженный ударом». [а] (Это приводит на ум фатальные последствия, которыми, согласно индийской мифологии, чревато неумелое пение почитаемых ими раг. [б] «Само собой разумеется, что строгие нормы точности способствуют поддержанию веры в могущество знахаря и его ритуалов; его неудача при попытке исцелить больного с готовностью объясняется тем, что он, должно быть, допустил какую-нибудь ошибку в ритуале или пении». [в])

Чтобы избежать этого, точность часто обеспечивается самыми строгими мерами. «На острове Гауа на Новых Гебридах в прежние времена, как рассказывают, старик, вооружённый луком и стрелами, надзирал над танцующими мальчиками и выпускал стрелу по тому из них, кто совершал ошибку». [г] Такая устрашающая дисциплина поддерживалась и в музыке: «Только что прошедшие обряд посвящения мальчики

племени васуто в Южной Африке за ошибки в пении подвергались наказанию специальными травяными плётками». [д] Такое наказание кажется мягким упрёком по сравнению с методами, применявшимися в Полинезии, где от небрежности при исполнении ритуала «обычно отучали тем, что совершившего ошибку казнили». [е]

<стр. 176>

Почтение к чистоте традиции это не просто «язычество». Священные кантилляции браминов, буддистов, восточных евреев и мусульман — все они архаичны; а католическая церковь стремится сохранять григорианские мелодии и восстанавливать их в первоначальной чистоте повсюду, где нарушается верность оригиналу. Это относится и к восточным православным церквям. [19]

Подчёркивание точности следования чистой традиции и устрашающей дисциплины может внушить ошибочное предположение, что музыка, танцы и ритуалы должны были воспроизводиться раз за разом в жёстко фиксированной форме, любое отклонение от которой считалось фатальной ошибкой. В бесписьменных культурах устной традиции такая точность просто-напросто недостижима. «Строгие нормы» определённо относились не ко всем мельчайшим деталям, но установить, что именно делает пение песни «правильным» для аборигена, чрезвычайно трудно. Парадоксальная диалектическая природа бесписьменных устно-слуховых культур объединяет противоположности: стабильность и отсутствие «прогресса» обеспечиваются непрерывной вариантностью, строгие каноны требуют спонтанности и изобретательности, а традиция становится базисом творческой свободы.

Историк ирландской музыки Томас О'Канаинн отмечает:

Это свобода, границы которой устанавливаются на протяжении многих поколений лучшими исполнителями и, что особенно важно, лучшими слушателями, поскольку именно они в конечном счёте решают, приемлемы ли новшества или нет. Тем, кто не принадлежит к их среде, традиция может казаться узким стеснительным набором правил, но традиционный исполнитель не видит её в таком свете. Он видит почётную задачу в том, чтобы по-новому интерпретировать традиционный материал, выразить через него своё музыкальное чутьё, отметить его печатью своей личности. Возможности варьирования материала соответственно своим вкусам настолько широки, что он не ощущает в традиции ничего лимитирующего.

То, что О'Канаинн пишет об ирландской народной музыке, относится и к музыке великих культур Востока — с тем только различием, что в силу своей древности, развитых философий и более тесных связей с магией и ритуалом эти культуры точнее и решительнее определяют каноны музыкального поведения. Разумеется, определения даются на языке, имеющем мало общего с языком западной теории музыки. Они концентрируются не на форме, а на значении, и история, которую они рассказывают, начинается ниже уровня собственно музыки. Курт Закс приводит некоторые из представлений, связанных с музыкальными инструментами.

<стр. 177>

Инструменты и все их свойства характеризуются их значением, а не привлекательностью или красотой. Значимо их звучание — мягкое или сильное, приглушенное или пронзительное; их внешние формы — округлые или заострённые; их расцветка — мертвенно белая или кроваво красная; самый характер связанных с ними движений — ударов по ним или ими о землю, скребущих или гладящих. Всё это вводит ранние инструменты в изощённый лабиринт домусыкальных магических коннотаций, чрезвычайно далёких от эстетического наслаждения. И как источники звука, и как предметы, инструменты представляют мистические реальности солнца и луны, сотворяющие мужское или женское начала, плодородие, дождь и ветер; они являются сильнейшими из всех средств воздействия на сверхъестественное, какими только располагает чело-пек, совершающий жизненно важные ритуалы ради сохранения своего здоровья и существования. [21]

Эти верования связывают музыку не только с религией и религиозными ритуалами, но и с космологией, то есть с различными аспектами самой вселенной — будь то страны света, времена года, цвета, вещества или явления природы.

В Китае, например, барабан, благодаря кожаной мембране, связан с Севером, зимой и водой. Флейта пана, сделанная из бамбука, отождествляется с Востоком, весной и горой. Цитра своими шёлковыми струнами представляет Юг, лето и огонь. Металлический колокол принадлежит Западу, осени и влаге.

Аналогичным образом каждый из двенадцати полутонов китайской музыкальной

системы закреплён за определённым часом дня и месяцем года. Любопытно, что священные гимны поются в течение года, соответственно, в двенадцати разных тонах, повышаясь от месяца к месяцу на полутон. И опять-таки, пять основных тонов китайской гаммы представляют 1) Север, планету Меркурий, дерево и чёрный цвет, 2) Восток, Юпитер, воду и фиолетовый цвет, 3) центр, Сатурн, землю и жёлтый цвет, 4) Запад, Венеру, металл и белый цвет, 5) Юг, Марс, огонь и красный цвет.

В Индии различные формулы *раги* также связываются с теми или иными цветами, днями недели, стихиями, небесами, планетами, временами года, знаками Зодиака, голосами птиц, возрастными человека, телосложениями, темпераментами, мужским или женским полом и многим другим. Каждой *раге* отведено определённое время дня, и даже в наши дни она не должна звучать в неподходящее время. Точно так же один арабский *маком* (мелодическая формула) принадлежит зодиакальному знаку Овна, восходу и исцеляет глаза; другой принадлежит Близнецам, девятому часу и, как считается, помогает при сердечной аритмии и сенильности; третий связан с Рыбами, утром и мигренью; четвёртый — с Быком и простудами; пятый — со Львом и коликами; шестой — с Козерогом и болезнями сердца. [22]

<стр. 178>

«Рамаяна» говорит нам, что примерно за четыре столетия до нашей эры индийские *раги* наделялись девятью эмоциями: любовь, нежность и добродушие; отвага, ужас и гнев; отвращение, удивление и спокойствие. Это не может не напомнить о Платоновой кодификации греческих ладов, в которой дорийский лад определялся как сильный и мужественный, фригийский как страстный и экстатичный, лидийский как женственный и изнеженный, а миксолийский как печальный и скорбный.

Мысль о том, что звукоряды (а позже, тональности) обладают различными эмоциональными и психологическими свойствами, занимала умы практических музыкантов и теоретиков на протяжении Средних веков и Возрождения. В XVIII веке она воплотилась в теории аффектов (*Affektenlehre*), а ещё позже свелась к банальной идее «весёлого» мажора и «грустного» минора.

Убеждения такого рода никогда не достигали глубины и безусловности тех верований, которые дают верующему его картину мира и определяют его опыт. Сложившиеся на основе эмпирической музыкальной практики, они оставались социально принятыми условностями, никак не связанными с временными циклами общественной жизни, природными началами или космическими силами. В отличие от музыкальной мифологии культур Востока, западные концепции этоса и эмоций в музыке были всего лишь теориями. Веками, начиная с Платона, они формулировались для манипулирования настроениями слушателей — от культивирования утопических гражданских добродетелей до идеологического воспитания и просто развлечения.

Буквальный смысл слова *рага* — «аффект, страсть, эмоция» — связан с корнем *ganj*, которое означает «цвет, окраска». Каждая *рага* создаёт всепроникающую атмосферу (*гаса*), которая окрашена определённой, хотя и трудно осязаемой эмоцией, настроением и смыслом, органически присущими определённому моменту времени, месту и обстоятельствам. *Рага* выявляет в звуках существующую скрытую реальность — одно из состояний, через которые мир проходит в своём безостановочном движении, — приводит психофизические ритмы человека в соответствие с тайными, ускользающими ритмами самой жизни.

Индийский музыкант настраивает свой инструмент в присутствии горстки людей, сидящих вокруг и готовящихся слушать его игру. Настраиваясь, он пытается проникнуть в их умы и настроения. У него нет заранее установленной музыкальной программы. Он избирает рагу, которая кажется ему подходящей к данному моменту, и импровизирует на её основе... Наши индийские раги пред-

<стр. 179>

ставляют настроения, определенные аспекты времени или природы... Даже в самых древних документах индусов говорится о важности и характере воздействия ритмов различных умственных состояний, и брамины сделали этот специфический вид анализа человеческого ума и природы особой наукой. Неудачу или нарушение порядка брамин всегда приписывает какому-либо изъяну ритма, и в их церемониях можно видеть практическое приложение науки управления ритмом. [23]

Неудивительно, что раги — эти «нерукотворные иконы» постоянно изменчивых и неизменных аспектов жизни — обожествляются и персонифицируются. Различные индийские авторы определяли их как мужские или женские, соотносили как родителей и

детей и представляли их в живописных образах (raga-mala). Подобно божествам, они наделяются магическими силами; некоторым рагам (Mallar ragas) приписывается способность вызывать дождь, раге Durak — рождать пламя, раге Kedar — исцелять болезни и плавить камень и т.д. Импровизация на основе той или иной раги не только пробуждает её магические свойства, но и воздействует на них, и, в зависимости от того, как музыкант трактует эту рагу, он может поддержать и укрепить естественный порядок жизни или ослабить его и поставить под угрозу.

Подобные верования отнюдь не редкость в древних культурах. Для древних китайцев, например, сущность музыки заключалась не в звучании, а в её сверхъестественном могуществе, и эта вера жива и сегодня.

Уже в III веке до н.э. существовала законченная система, которая связывала музыкальные звуки с порядком во Вселенной... Эта система создавалась и расширялась аналогично родственным системам в Индии, странах ислама, Древней Греции и христианском средневековье. Вера в способность музыки поддерживать (или, при неподобающем употреблении, разрушать) Вселенскую Гармонию вытекала из веры в магическую власть звуков. Как проявление состояния души, единственный звук обладал силой благотворно или разрушительно влиять на другие души. Таким же образом он мог влиять и на все явления Природы...

Китай, вероятно, уникален тем, что ритуальная музыка считается здесь настолько действенным регулятором гармонии во Вселенной вообще и в государстве в частности, что первым долгом правителя было следить за безупречностью соблюдения традиции исполнения музыки и государственных ритуалов. [24]

Пересказанная Заксом древняя легенда о китайском мастере Вэне, которому понадобилось три года, чтобы передать на цине

<стр. 180>

мелодию, жившую в его сердце, имеет примечательное продолжение; оно внушает мысль о том, что музыка, ощущаемая и исполняемая должным образом, может побудить Природу отступить от своих собственных законов.

Была весна; и когда он тронул струну *Шань* и заставил звучать восьмой полутон, поднялся прохладный ветер, а кусты и деревья принесли плоды. Когда была осень, он коснулся струны *Сяо* и заставил второй полутон отозваться, повеял легкий тёплый ветер, а кусты и деревья оделись великолепным убором. Когда было лето, и он извлёк звук из струны *Ю*, сопроводив его одиннадцатым полутонном, пошёл снег и трескучий мороз внезапно сковал льдом реки и озёра. Когда наступила зима, он оживил струну *Цзи* и заставил пятый полутон откликнуться, солнце начало палить, и лёд мгновенно растаял. Наконец, он извлёк звук из струны *Чжунь* и объединил её с четырьмя остальными струнами: сладостные дуновения зашептали, облака удачи собрались, сладкая роса пала на землю и источники наполнились до краёв.

«Магическая способность музыки преодолевать законы природы прославляется в легендах всех народов, — продолжает Курт Закс. — Но китайский миф более глубок: могуществен не звук как таковой: чудеса творит сердце, великое сердце, которое в музыке находит голос и выражение». [25]

Хотя вера в могущество музыки и покоится на той же основе, что и симпатическая магия — заклинание подобного подобным, — между ними есть важное различие. Магические действия, о которых мы знаем из множества мифов, легенд, волшебных сказок и антропологических исследований, едва ли отличаются от колдовства и ворожбы; чаще всего они служат для достижения практических целей — добрых или злых — и особенно ценны в борьбе с противником. Что же касается музыки, то те же источники говорят нам, что она почти всегда привлекалась для исцеления и восстановления порядка в человеке и в природе. Дело здесь не в особой «моральной» природе музыки, а в характере создаваемой ею психофизической «настройки».

Акт симпатической магии всегда дихотомичен: он предполагает противоположение и разрыв между объектом колдовства и магом, который стремится воздействовать на него, манипулируя его подобием. Целитель и музыкант находятся в иной ситуации. Они не манипулируют, не воздействуют на объект, но стремятся устранить дихотомический разрыв, отождествиться с жизненными силами (которые именуются сверхъестественными только потому, что рационально непостижимы). Осуществляя дуальность-

<стр. 181>

единство, восстанавливая собственную целостность и воссоединяясь с космическим порядком, они позволяют целительным регенеративным силам природы действовать через них.

Почти ту же ситуацию мы находим у истоков западной цивилизации. Пифагорейцы тоже были целителями-музыкантами. Они тоже верили в силу катарсиса, очищения души посредством восстановления в ней гармонии (*armonia*), природного закона. Они почитали музыку как истинное подобие и манифестацию вселенского закона и верили в её способность гармонизовать ум и тело. На этом, однако, сходство кончается, и дороги расходятся. Высшим родом музыки для пифагорейцев была та, которая обращена не к слуху и чувствам, а к разуму; под гармонией они понимали не единство с живым, вечно изменчивым миром, а тайну вечных и неизменных чисел, пропорций и геометрических фигур. Очищение человеческого ума и тела означало приведение их в согласие с незыблемой космической гармонией, а не включение во всеобъемлющие ритмы жизни, в динамический порядок, в котором мир движется. Загипнотизированные чисто интеллектуальными началами, они не интересовались материальными феноменами и содержанием человеческого опыта, не доверяли чувствам и пренебрегали реальностью времени.

Плутарх говорил о пифагорейцах: "Назначение геометрии—вывести нас из мира чувств и порчи и ввести в мир интеллекта и вечного. Потому что созерцание вечного есть конечная цель философии так же, как созерцание таинств есть конечная цель религии"...

Историческое значение идеи, что бесстрастная наука открывает путь к очищению души и, в конечном счёте, к её освобождению, трудно преувеличить... Пифагорейская концепция науки как пути созерцания вечного проникла через Аристотеля в дух христианства и сыграла решающую роль для Западного мира. [26]

### *Двуликий Янус прогресса*

Спустя двадцать пять столетий убеждения пифагорейцев по-прежнему живы: интеллект открывает путь к истине, и источником знания является наука. С вершины, достигнутой после долгого восхождения, палеонтолог и теолог Тейяр де Шарден перекликается со своими древними предшественниками:

<стр. 182>

*Быть больше значит, прежде всего, больше знать.* Отсюда таинственная тяга,.. непреодолимо влекущая человека к науке как источнику Жизни,.. инстинкт, говорящий нам, что, чтобы быть верным Жизни, мы должны *знать*; мы должны знать больше и больше; мы должны без усталости искать Нечто,.. которое явится в конце концов тем, кто проник в самое сердце реальности. Я утверждаю, что, следуя этим путём, можно найти весомые основания для веры в Прогресс. [27]

Идея Прогресса проповедуется со времён Блаженного Августина, если не Аристотеля. Может показаться странным, что столь старая общепризнанная концепция защищается с такой страстью и всё ещё нуждается в «весомых основаниях». Вопрошающей нотой утверждение Шардена обязано новой интерпретации старой идеи: впервые в истории он связал Прогресс с Эволюцией, принимаемой за принцип Жизни. Отсюда мысль о том, что цель человеческой расы — накапливать знание, потому что лишь на этом пути будет достигнуто, полное слияние индивидуальных умов в «ноосфере» вселенского сознания и разума.

Признавая только сознание и сознательное знание, отождествляя научные законы с реальностью и самой Жизнью, «новая эсхатология» Шардена окончательно закрепляет давний разрыв и взаимное отчуждение субъекта и объекта. Живая конкретность индивидуального и коллективного субъективного опыта исключается из взаимоотношений между человеком и реальностью, а ограничение этих взаимоотношений «знанием» закрывает возможность слияния с жизнью, партиципации: бытия.

Может показаться странным то, что бракосочетание Прогресса и Эволюции не произошло много раньше, поскольку и тот, и другая предполагаются в иудео-христианском толковании истории. Концепция Тейяр де Шардена возникла на почве, подготовленной рядом его исторически близких предшественников. Эта тенденция возникла в середине прошлого века, и вскоре её проявления можно было обнаружить в таких разных областях, как наука,

биология, политика и эстетика.

В 1848 году Маркс и Энгельс опубликовали «Коммунистический манифест» — декларативное изложение взгляда на историческую эволюцию обществ как следствия стихийного развития экономических сил и пророчество о будущем мировом бесклассовом обществе без социальной вражды, неравенства и отчуждения. В 1859 году в «Происхождении видов» Дарвин выдвинул концепцию прогрессивной биологической эволюции посредством приспособления к меняющимся природным условиям и выживания наиболее

<стр. 183>

приспособленных. Примерно с того же времени и до конца столетия умами интеллектуалов владел Герберт Спенсер, создавший всеобъемлющую теорию эволюции в природе, человеческой психике и обществе. Его понимание эволюции как процесса, ведущего от неопределённой неупорядоченной однородности ко всё более сложно организованной разнородности было ранним предвидением современного представления об органической эволюции как прогрессивной дифференциации и роста структурной сложности, перехода от более вероятных состояний к менее вероятным, иначе говоря, в направлении увеличения негэнтропии, то есть структурной информации.

Головокружительный прогресс научных знаний и технических достижений за последние век-полтора внушает мысль о том, что идея эволюции открыла человеку секрет самой жизни. Однако спросим себя: остаётся ли прогресс идеей такой же возвышающей и окрыляющей, какой она была в середине прошлого века? Не создал ли он множество проблем, конфликтов и кризисов, которые ещё три-четыре поколения назад было невозможно предвидеть? Не превратился ли захватывающий поток изобретений и открытий в цепную реакцию, которую человек неспособен остановить или замедлить? Не приходится ли ему теперь расплачиваться за обретенное могущество такими побочными эффектами, как истощение источников энергии, загрязнение окружающей среды, перенаселённость, изменение мирового климата, механизация жизни и скука?

Под девизом «больше знать» человек получил возможность изменять свою среду обитания; окружая себя «второй природой», он всё более отдаляется и отделяется от первой, истинной природы. Это и открыло перед эмансипированной наукой и техникой путь неограниченного прогресса, который стал отождествляться с логикой истории и самой жизни.

Во всеобъемлющем эволюционном взгляде, фактически, сформулирована особая судьба западной динамичной «исторической цивилизации» (Берталанфи). Прогресс как закон Жизни означает восхождение, совершенствование, новизну, усложнение. То, что огромное большинство населения земного шара никогда не знало прогрессивной исторической эволюции и чуждо идее стреловидного времени, не смущало людей Запада: это большинство просто отстало в своём развитии. Покорять дикие народы и племена, обращать их в свою веру, прививать им западные ценности считалось почётным долгом миссионеров и колонизаторов.

<стр. 184>

Тем же этноцентрическим эволюционизмом были проникнуты умы историков музыки последних двух столетий. Они исходили из двух «аксиоматических» предпосылок: первое, развиваясь исторически, музыка проходит определённую последовательность фаз, подобных фазам человеческой жизни и, второе, европейская музыка являет собой высшее достижение этого эволюционного процесса и, таким образом, она прокладывает путь, по которому должны пройти прочие музыкальные культуры. Курт Закс приводит и комментирует типичное утверждение в одной из историй музыки, опубликованной в 1827 году:

"В Античности — детском возрасте музыки — были известны только простые мелодии, не знавшие украшений, — как и у таких народов, как индусы, китайцы, персы и арабы, которые еще не вышли из детского возраста".

Это поистине гегельянский прогрессивизм: как же далеко мы ушли в нашей зрелости (или в нашей сенильности?!). Не станем касаться глубокого невежества мнений о "простых, не знающих украшений мелодиях" индусов, персов и арабов — этих непревзойдённых мастеров ornamentированного пения, которые оставляют простоту своим низшим формам детских песен — и Западу. [28]

Эволюционная концепция истории музыки не лишена оснований. Обозревая путь,



пройденный ею за несколько столетий, трудно не увидеть цепь последовательных, неотразимо логичных изменений и сдвигов. Одноголосие первого тысячелетия н.э. сменилось двухголосными органумом и кондуктом, которые затем развились в трёх- и четырёхголосный контрапункт: из полифонии кристаллизовалась гармония, а модальность уступила место тональной системе, которая постепенно усложнялась пока, наконец, не привела к атональности, а затем додекафонии, серийной технике и прочим системам композиции XX века.

Самым надёжным было бы рассматривать эти перемены в связи с меняющимися общими условиями западной цивилизации и культуры. Описание их как стадий автономного саморазвития музыкального искусства обладает условной ценностью теоретической спекуляции. Определять эти перемены как прогресс могут лишь близорукие люди, ослеплённые этой идеей. Самую же грубую ошибку совершали те, кто, экстраполируя идею прогресса в прошлое, находил всю не-западную музыку «примитивной», медленно прогрессирующей от «стадии однонотной мелодии» к «двухнотной стадии» и так далее. Энтузиасты эволюции склонны забывать о том, что она циклична и ведёт к вымиранию и исчезновению особей, биологических видов и целых цивилизаций.

<стр. 185>

Конечный смысл, направление и назначение жизни скрыты от нас. Но то, что нам известно, наводит на мысль о двойственном характере эволюции: восхождение в одном означает нисхождение в другом, каждому приобретению сопутствует утрата. Бертоланфи пишет об этой двойственности как биолог:

Жизнь упорно поднимается по спирали на все более высокие уровни, оплачивая свой каждый шаг. Она развивается от одноклеточных организмов к многоклеточным и тем самым вносит в мир смерть. Она достигает более высоких уровней дифференциации и централизации и расплачивается за это способностью восстанавливать равновесие после нарушений. Она изобретает высоко развитую нервную систему, а вместе с ней боль. К первобытным частям этой нервной системы она добавляет мозг и сознание, которое при посредстве целого мира символов способно предвидеть будущее и управлять им, но в то же самое время она порождает тревоги и страхи, которые были незнакомы дикарям; наконец, за все это развитие ей может быть придётся заплатить самоуничтожением. [29]

Примитивный организм развивается путём последовательного деления, дифференциации и образования всё более узко специализированных органов. Целое растёт, его структура усложняется, становится всё более разнородной, но вместе с тем утрачивает гибкость, становится всё более хрупкой. Живой организм превращается в кристалл.

Структурное усложнение, открывавшее всё новые захватывающие возможности, и изображается как прогресс в музыке. Изнанка же этого прогресса остается почти незамеченной. За него приходилось и приходится расплачиваться глубокими и пока плохо сознаваемыми изменениями музыкального поведения.

Немногие отдадут себе отчёт в том, что нынешнее чёткое разделение ролей между композитором, исполнителем и слушателем, принимаемое как должное, сравнительно недавнего происхождения, что оно связано почти исключительно с западной традицией и представляет собой окаменевший продукт дифференциации некогда единой и всеобъемлющей музыкальной функции.

Первоначальное единство продолжает существовать только в скрытых рудиментарных формах. В ходе сочинения композитор выступает первым интерпретатором и слушателем своей музыки; хороший исполнитель старается проникнуть в замысел автора музыки, отождествиться с ним; а хороший слушатель — тот, кто способен с пониманием следить за музыкой и её исполнением и соучаствовать, сопереживать.

<стр. 186>

Впрочем, это реликтовое единство можно найти, в основном, лишь в музыке, не порывающей с классическими традициями: создатели 12-тоновых, серийных, стохастических и «пространственных» композиций не очень ясно представляют себе, как они будут звучать; автор алеаторической композиции подготовлен к звуковому результату немногим лучше своих исполнителей и слушателей; а произведения электронной музыки, «создаваемые» компьютерами и «исполняемые» системами динамиков, могут восприниматься лишь как диковинные объекты на «ничейной земле» — возможно, сильнодействующие, но исключаящие соучастие.

Эта эволюция вовсе не является саморазвитием музыки, реализацией её

имманентных потенций. Решающую роль в ней играли и играют внешние факторы — технические, социальные, коммерческие и прочие, — факторы, движущие западной цивилизацией отнюдь не в направлении, предусмотренном природой.

«История музыки это история человечества; вот слова, которые следовало бы начертать на фронто́не нашего дома», пишет Курт Закс. [30] Однако недостаточно просто совместить две истории — рассматривать эволюцию музыки на фоне социо-культурных процессов. Необходимо заглянуть глубже — в неписанную историю мировосприятий, ценностей, психологических установок, духа западной цивилизации, увидеть ее как огромную организмическую систему, подверженную внутренним изменениям, проходящую через ряд различных состояний, которые получали своё отражение во всех сферах человеческой деятельности.

Только с высоты птичьего полёта можно охватить единым взором эту гигантскую историческую перспективу и связать разнородные исторические события. Разделение на профессиональных музыкантов и слушателей было следствием перемены, происшедшей в Европе примерно семь столетий назад. Пёрси Янг подсказывает возможную отправную точку этого процесса:

Этот идеал концентрировался на доступных мирских удовольствиях больше, чем на возможной эсхатологической каре или вознаграждении, и потому стоял в принципиальной оппозиции к взглядам большинства средневековых богословов на назначение музыки... Идея, что музыка, наряду с поэзией, должна существовать ради неё самой, утверждалась трубадурами, труверами или их германскими собратьями миннезингерами... Эти провозвестники гуманизма в музыке по необходимости отстаивали независимость музыканта-практика и, действуя таким образом, положили начало размежеванию между исполнителем и аудиторией. [31]

<стр. 187>

Впрочем, Адам де Галль, Гийом д'Амьенс, Вальтер фон дер Фогельвейде и их коллеги не были только исполнителями; в их времена это слово было лишено смысла: они играли и пели музыку собственного сочинения. Разделение ролей создателя и исполнителя музыки произошло много позже.

Сколько-нибудь определённо датировать этот сдвиг трудно не из-за недостатка информации, а в силу того, что функции исполнителя не поддаются точному определению. Во все времена большинство музыкантов — как профессионалов, так и любителей — пело и играло музыку, сочинённую кем-либо другим. Однако ещё триста лет назад было бы неверно видеть в них просто исполнителей или даже интерпретаторов чужих сочинений: в большей или меньшей степени они соучаствовали в её звуковом оформлении, в известном смысле, продолжая труд композитора и придавая окончательный вид его схематически йотированному замыслу. Композиторы обычно сами представляли свои сочинения публике, и нередко ими бывали певцы и инструменталисты. Даже с появлением профессиональных концертных организаций во второй половине XVIII века музыканты продолжали исполнять музыку своих коллег-современников и обмениваться ролями с композиторами.

Крупный сдвиг, разделивший их, был отчасти связан с переменой отношения к музыке и искусствам вообще: музыка стала рассматриваться как развлечение, предмет роскоши и источник удовольствий — как товар, за который стоило платить. Об этой крутой перемене в культурной жизни Пол Генри Ланг пишет:

Публичная концертная жизнь началась по-настоящему во времена Бетховена. Многочисленные музыкальные учреждения, хоровые общества, оркестры, консерватории и музыкальные фестивали, появившиеся в первой трети прошлого века, провозглашали наступление новой богатой музыкальной жизни. Размах этой деятельности создал потребность в армии музыкантов-исполнителей, и композиторы, которые в прежние времена сами заботились об исполнении своих сочинений, были уже не в состоянии отвечать этой потребности: композитор и исполнитель разделились, и второй обрёл самостоятельность. [32]

Для публики нового типа музыка уже не была органической частью и цементирующим началом общинного уклада жизни; она стала объектом чисто эстетического созерцания. Новая публика уже не довольствовалась «хлебом насущным» своей музыки, но проявляла ненасытное любопытство к музыке иных мест и времён. Новосозданные концертные организации и оперные компании

<стр. 188>

отвечали той же потребности, что и музеи, возникавшие по всей Европе — Уффици во Флоренции (1737), Прадо в Мадриде (1785), Лувр в Париже (1793), Рийкс в Амстердаме (1808), Национальная галерея в Лондоне (1824), Эрмитаж в Санкт-Петербурге (1852).

Окончательное обособление исполнителя и композитора сопровождалось взаимным отчуждением, трениями и конфликтами. Один не мог обойтись без другого, но на поприще социального престижа и музыкального авторитета они были непримиримыми соперниками. Верди был одним из многих, кто негодовал по поводу своеволия и самоутверждения исполнителей:

Что касается дирижёрского вдохновения и творческой инициативы в каждом исполнении, то этот принцип неизбежно приводит к уродству и фальши. Это именно тот путь, который привёл музыку к уродству и фальши в конце прошлого столетия и в начале этого, когда певцы отваживались "творить" (как продолжают выражаться французы) свои партии, приводя вследствие этого к полной неразберихе и бессмыслице. Нет, я хочу только одно-единственное творение и буду полностью удовлетворён, если они будут просто и точно исполнять то, что написано. Беда в том, что они не останавливаются на том, что написано. Я отвергаю мысль о том, что певцы или дирижёр способны "творить" или работать творчески. Эта идея, как я всегда говорил, ведёт в пропасть. [33]

В то же время действительный творец музыки чувствует, что не только его произведение ложно интерпретируется, и его замысел искажается, но и сам он отодвинут в тень и заслонен фигурой исполнителя.

Наша музыкальная жизнь всё больше и больше превращается в культ интерпретатора. Певцу — драматическому сопрано или высокому тенору, — а не Рихарду Вагнеру, воздаются хвалы за «Тристана и Изольду». Публика, поклоняющаяся "божественному" дирижёру, склонна забывать о вкладе Бетховена в партитуру и восхваляет грандиозность исполнения Девятой симфонии определённым дирижёром... Картина постепенно менялась на протяжении последних четырёхсот лет, и теперь интерпретатор, который раньше присутствовал на заднем плане, стал звездой исполнительства. Не удивительно, что музыкальный мир раздирают жаркие споры о праве на интерпретацию и её границах. Каковы права интерпретатора? Где находятся эти границы? [34]

Здесь наглядно выступает шизофренический характер расщепления некогда единой, цельной роли музыканта. Но если партиципация двух профессионалов в производимой ими совместно му-

<стр. 189>

зыке столь ограничена, условна, противоречива, то о слушательской партиципации едва ли приходится говорить.

Музыканты-профессионалы на Западе давно забыли о временах, когда их предки — мужчины, женщины и даже дети — пели и играли на инструментах спонтанно и естественно. Не умеют западные профессионалы и учить музыке или музыку «с голоса» и на слух: многовековая устно-слуховая народная традиция вымирает теперь даже в деревнях.

Композитор может сообщать исполнителям о своих намерениях только в письменной форме. По мере того как разрыв между ними расширялся, а музыкальные структуры становились всё более детальными и сложными, соответственно изменялась и музыкальная нотация.

Основные типы музыкальной письменности на Западе не сменялись в гладкой хронологической последовательности. Разные типы и виды нотации сосуществовали, вытесняли одна другую, переживали расцвет и упадок вместе с конкретными стилями и более общими условностями, которые они отражали и поддерживали. Смены нотаций невозможно объяснить на основе логической преемственности. Они принадлежат к различным «родам» и различаются не только средствами обозначения, но и своими основными предпосылками, функциями и целями.

Экфонетические знаки намекали на направление движения голоса в определённых моментах. Буквами обозначались высоты тонов. Невмы указывали общие очертания текучих мелизматических орнаментов. «Слова», составленные из слогов сольмизационной системы Гвидо Аретинского, помогали певцам запоминать недлинные мелодические формулы с

точной интерваликой, но без указаний на абсолютную высоту, длительности или ритм. В полифонических нотациях большое внимание уделялось высоте и длительности, поскольку они должны были обеспечить синхронность голосов в изощёренных контрапунктических комбинациях. Они послужили началом классической пятилинейной нотации, но не помешали возникновению инструментальных табулатур — «карт» движений пальцев на клавиатуре или грифе. Классическая нотация не упразднила и цифровые обозначения аккордики в партитурах XVIII века, хотя и располагала для этого всеми необходимыми средствами. Эти цифровки получили вторую жизнь в современной джазовой практике.

Огромное большинство музыкантов имеет сегодня смутное представление о старых системах нотации, их свойствах и возможностях. Согласно широко распространённому воззрению, раз-

<стр. 190>

витие нотации было процессом последовательных усовершенствований, целью которых было сделать графическое представление музыкальных структур как можно более однозначным, исчерпывающе полным и точным. В *Harvard Dictionary of Music* мы читаем: «Полностью развитая система нотации должна располагать средствами обозначения двух главных свойств музыкального звука: его высоты и его длительности». [36] Такова, . разумеется, современная нотация, далеко превосшедшая всех своих предшественниц, которые рядом с ней выглядят примитивными, неуклюжими и невнятными. Реальная картина, впрочем, не столь проста.

Одно из распространённых заблуждений заставляет видеть в партитуре точный и полный графический эквивалент музыки — её объективный и самодостаточный аналог. Это убеждение позволяет теоретикам анализировать музыку не в звучании, а в партитуре, основывать свои выводы не на слуховых, а на визуальных наблюдениях. Такая подмена ложна даже в случае самой детальной партитуры. Музыкант, овладевший искусством чтения, исполнения и анализа нотной записи, забывает о сотнях больших и малых условностей, лежащих в её основе, и о собственном огромном опыте слушания и исполнения музыки, приобретённом за долгие годы профессиональной деятельности. Это ещё более справедливо по отношению к старым видам нотации.

Звучание музыки не может и не должно фиксироваться на бумаге с исчерпывающей полнотой. Многие условности настолько хорошо усвоены участниками музыкальной коммуникации, что отражать их в нотации было бы пустой тратой бумага и времени. Нотации всех времён предлагали средства для фиксации того, чего музыканты никак не могли знать. Как подчёркивает Гарольд Пауэрс,

важные свойства стиля часто воспринимаются как нечто само собой разумеющееся в пределах данной музыкальной культуры и потому не нуждаются в нотации и часто не йотируются. [36]

В некоторых случаях не только самые общие, но и самые специфичные элементы стиля или произведения тщательно избегались в записи: иногда создатели музыки стремились не столько информировать, сколько скрывать. У многих из них были свои секреты, доступные только посвящённым — членам их школы, или эзотерического братства (франко-фламандские контрапунктисты) или социально привилегированной группы (секреты хроматизмов и орнаментального дробления длительностей в нидерландском мо-

<стр. 191>

тете XVI века). Нотация была призвана пробуждать в музыкантах глубоко интернализированные инстинкты музыкального поведения, выработанные обучением и опытом, а не снабдить их «чертежами» стандартных элементов музыкальной конструкции. Она не инструктировала, а намекала на то, в каких местах и что именно может быть добавлено в процессе превращения скелетной записи в звучащую музыку. Она предполагала спонтанность реакции на писанные указания, а не их педантичное исполнение, которое даже во времена Рамо и Баха считалось неприемлемо пресным и вульгарным.

В традиционных и примитивных культурах певец или инструменталист не нуждается в записи своих музыкальных идей. У него, фактически, и не было никаких «идей», которые нуждались бы в воплощении. Верный своей природе, он *производит*, а не *воспроизводит* музыку. Его соплеменники подхватывают её на слух и, овладев ею, оказываются в том же положении, что и тот, от кого они её восприняли. Единственным мыслимым подобием нотации, помогавшей им, могли быть произвольные жесты мастера, которыми он подчёркивал ритм, повышения и понижения голоса, начала и концы фраз. Следы такого

рудиментарно визуального представления музыки — движений управляющей руки (хирономия), по некоторым предположениям, запечатлелись в контурах невматических знаков. Другим известным источником ранних нотаций послужили экфонетические знаки в текстах сирийской, еврейской, армянской, византийской и коптской литургий, которые указывали чтецу на необходимые акценты и модуляции голоса.

Невмы и экфонетические знаки были призваны охранять важные свойства священных гимнов и произносимых текстов. Однако бдительно соблюдаемые предписания не препятствовали свободе и спонтанности. Напротив, их скудость, эскизность поощряли инициативу, изобретательность и находчивость. Особенно ясно этот стимулирующий эффект выступает в буквенных нотациях, получивших широкое распространение на широком пространстве от Греции до Индии и Китая, — нотациях, в которых буквами обозначается только порядок высот, оставляя способы заполнения пространства между ними целиком на усмотрение музыканта.

Может показаться необъяснимым парадоксом то, что музыкальные культуры, располагавшие столь примитивными и ненадёжными способами сохранения традиции, практически не менялись в течение долгих периодов времени. Очевидно, не музыкальная письменность, а сама культура гарантировала их стабиль-

<стр. 192>

ность. Противясь переменам, ревниво охраняя священные традиции и ритуалы, культура вместе с тем поощряла индивидуальную свободу и спонтанность участников ритуала и приветствовала их результат — разнообразие проявлений единого. Заученно механические, точно повторяющиеся действия выхолостили бы ритуал, лишили бы его смысла — живого духа, активного соучастия и сопереживания: партиципации. Именно поэтому приемлемыми считались только такие нотации, которые не связывали свободу музыканта и не угрожали разнообразию.

В отличие от более поздних западных нотаций, экфонетические знаки, невмы и буквы не предписывали, а намекали; они были своего рода «узелками на память», мнемоническими средствами, которые напоминали музыканту об определённых действиях на основе архетипических звуковых символов прочно усвоенной ИМ родной традиции.

Процесс изменений в западной музыке и западной нотации был связан с началом глубоких сдвигов в общей культурной ситуации, прежде всего с христианизацией Европы. Известно, что ранние стили христианских гимнов относятся к периоду IV-VII веков, но первые манускрипты в невматической нотации появились не ранее IX века. До того христианская литургия независимо существовала и процветала в нескольких районах северного и западного Средиземноморья в отчётливо различаемых стилях — в Милане (амброзианский), Толедо (мозарабский), Сен-Галле (галликанский) и Риме (григорианский); все они складывались под сильным восточным влиянием сирийской, еврейской, египетской и мавританской традиций. Певцы, глубоко проникшиеся духом своего местного стиля, очевидно, могли полагаться на память и инстинкт и не нуждались в письменных инструкциях.

Более того, появившиеся со временем невматические записи мелодий могли «читаться» только теми, кто уже знал эти мелодии. Ни один из типов невматического письма до сих пор расшифровать не удавалось. Эти записи относятся в первую очередь к римской литургии, сложившейся примерно к середине IX века, когда католическая церковь расширяла свое влияние в южной Европе, и единый канон музыкальной литургии утверждался путём «исправления» или поглощения и вытеснения местных стилей. С невнятных невм григорианского напева и началась эволюция, которая привела в конечном счёте к возникновению классической пятилинейной нотации.

В том, что этот процесс был вызван внешними факторами, не имевшими ничего общего с собственно музыкальной необходимостью-

<стр. 193>

стью, убеждает судьба ранних форм христианской литургии, которые сложились за пределами Европы ещё до обращения императора Константина в христианство и сохранили свою независимость от Рима. Самая молодая из них армянская церковь ввела в употребление невматическую нотацию (также не поддающуюся расшифровке) только в XI веке; нотация сирийского литургического пения сохранила древнее экфонетическое письмо; старейшая среди них коптская церковь, по преданию, основанная в 43 году в Каире самим апостолом Марком, до сегодняшнего дня отвергает какую бы то ни было музыкальную письменность. Только эти три христианские церкви смогли уклониться от прогресса и сохранить свои традиции в изначальной чистоте.

С появлением музыкантов-профессионалов и утверждением прав музыки на независимое существование возникла необходимость в более совершенных средствах письменной фиксации музыкальных сочинений. Однако сотни образцов песенного творчества трубадуров и труверов, восходящих к XII веку, уцелели в записях мелодий без указаний на длительности и ритм. Прочсть эти записи стало возможно только на рубеже нашего столетия, когда Пьер Обри, Жан Бек и Фридрих Людвиг пришли к выводу, что ритм этих мелодий не требовал обозначений, потому что содержался в поэтическом тексте и диктовался соответствующим ритмическим модусом-стопой.

С рождением и развитием контрапунктических стилей нотация ритма приобрела критически важное значение. В мензуральной нотации получали отражение бесконечные тонкости и ухищрения модального ритма, однако, эта нотация давала указания только исполнителям каждой партии, устанавливала общий формат длительности всего сочинения или части и не заботилась о синхронизации голосов во времени. Временные соотношения между партиями оставались гибкими, текучими, изменчивыми; каждая партия представляла собой независимое органическое целое. Закс пишет:

Она требует тщательного распутывания—часто от конца к началу, — прежде чем её символы могут быть правильно расшифрованы и сгруппированы... Наша нотация основана на механическом счёте: мензуральное письмо было функциональным. [37]

Следует добавить, что наряду с контрапунктическими сочинениями, запечатлёнными в различного вида мензуральной нотации, существовала полифония, реальное звучание которой навсегда останется предметом догадок. *Discantus supra librum, contrappunto alla mente, sortisatio* — таковы некоторые из названий искусства

<стр. 194>

контрапункта, импровизируемого певцами на основе единственной строки с обозначениями высот, — искусства, процветавшего с IX по конец XVI веков. Уже во времена Гийома Машо

мальчики-певчие и их учителя преодолевали немислимые сегодня трудности; страница нот была скелетом, который следовало одеть . плотью и наполнить кровью в ходе полифонической импровизации. [38]

Они отказывались воспользоваться преимуществами и удобствами уже тогда доступных средств нотной записи, оставаясь в русле традиции коллективного создания музыки, каждый раз звучащей по-новому, предполагающей спонтанность и творческий риск.

Эта практика, однако, была осуждена на исчезновение и забвение; письменный контрапункт не только содействовал стилистическому и техническому расцвету полифонии, но и был необходим как средство коммуникации между композиторскими школами и композиторами, рассеянными по всей Европе. В результате власть композитора над «звуковым продуктом» возрастала, а роль и инициатива музыкантов неуклонно сокращалась. Менялось само назначение нотации: первоначально призванная фиксировать ценные музыкальные импульсы, «зёрна», которые музыкант-импровизатор «выращивал», превращая в полнокровный музыкальный акт, она становилась средством описания звуковых структур, заранее продуманных и детально обрисованных композитором.

С каждым новым усовершенствованием сокращались островки, в которых у музыканта оставалась возможность проявлять инициативу, изобретать, действовать спонтанно. Одной из таких областей был фигурированный бас, введённый во второй половине XVI века и вышедший из употребления в середине XVIII века. Его название происходит не от слова «фигурация», а от слова «фигуры» — как, по пифагорейской традиции, назывались цифры. Цифры под линией баса указывали на интервальный состав желаемой гармонии, определяя таким образом гармонические последования и общий тональный каркас сочинения. Эта система, изобретённая органистами как стенографический способ записи аккордов сопровождения хоровой полифонии или одноголосного псалма, была вскоре взята на вооружение певцами и инструменталистами. Как пишет Пол Генри Ланг,

музыканты периода барокко... считали свободное владение импровизируемым орнаментом своим главным художественным достоинством... Наряду с чисто вокальным обучением, певцы обуча-

<стр. 195>

лись тонкостям музыкальной композиции. Точно так же каждый музыкант оркестра

должен был уметь в нужный момент изобрести свободный контрапунктический голос на основе данного фигурированного баса. Согласно Агостино Агаццари, автору первого полного руководства по оркестровому исполнению и аккомпанементу (1608), музыкант-композитор, желающий наилучшим образом расцвечивать свои партии, «должен с величайшей осмотрительностью и благоразумием остерегаться вторжений в партии других музыкантов или их дублирования... Каждому следует слушать остальных и ждать своей очереди использовать пассажи, трели и акценты». Таким образом, орнаментация и украшение партий не были привилегией певцов, но повседневно применялись всеми музыкантами. [39]

Бах и Гендель были последними великими композиторами, использовавшими технику фигурированного баса, и последними представителями полифонической эры. После них центр тяжести решительно переместился с вокальной музыки в инструментальную, гармония восторжествовала над полифонией, а принцип фуги уступил место принципу сонаты. Композиторы нового поколения во главе с мангеймцами были в первую очередь заинтересованы в создании тематически интегрированных форм и в контроле над их фактурой, динамикой и тембровыми свойствами. Фигурированный бас не соответствовал их целям; в рамках тщательно продуманных архитектурных структур не было места импровизационной свободе и непредсказуемости. Когда в 20-х годах прошлого века Бах был открыт заново, некоторые музыканты ещё знали о назначении цифр под басовой линией, но никто не умел пользоваться ими.

Музыка, какой мы видим её в манускриптах и печатных партитурах XVII века, дает нам бледное, приблизительное представление о том, как эта музыка звучала в исполнении виртуозов того времени... Многие партитуры содержат только сольную партию и цифрованный бас; остальное, включая инструментовку, оставлялось на усмотрение певцов, инструменталистов и дирижера. [40]

Единственной «резервацией», где виртуозы ещё пользовались ограниченной свободой, были каденции в оперных ариях и инструментальных концертах. Но в столь тесных границах, лишённые прежней среды и культуры импровизации, каденции скоро выродились в бессмысленную демонстрацию пустой виртуозности, раздражавшую Верди и других композиторов. Моцарт и Бетховен лишили исполнителей и этой привилегии, взяв на себя попечения о каденциях, сделав их органической частью целого, но при этом сохранив импровизационно-рапсодическую манеру изложения.

<стр. 196>

Это вовсе не было новинкой. «Нотированные импровизации» с XVII века занимали заметное место в лютневой, вирджинальной и органной литературе под названиями каприччио, токкат, фантазий и прелюдий, которые могли быть записями действительных импровизаций или их письменными имитациями. Таково же могло быть происхождение вариаций, экспромтов, поппури, парафраз, транскрипций и прочих сочинений в так называемой свободной форме, наводнивших музыку романтического периода. Стремясь воскресить свежесть, импульсивность истинной импровизации, композиторы снабжали музыкантов детальнейшими инструкциями, включая виртуозные пассажи. Исполнитель мог проявлять свое вдохновение и творческую индивидуальность лишь в промежутках между нотами.

В итоге тысячелетнего прогресса музыкального языка, форм и музыкальной письменности

Многое в музыке утрачено; когда нотация начала господствовать над мыслительным процессом музыканта, в музыке осталось только то, что могло быть йотировано..., спонтанность исчезла, а композиторы и музыканты утратили способность импровизировать. Даже сегодня при робком возрождении импровизационное™ в современной западной музыке композиторы склонны изобретать своего рода нотации — графические и иные, — которым музыкант должен следовать. Чисто устная традиция, как таковая, западной музыкой утеряна.<sup>41</sup>

Развитие «органов управления» поведением активного музыканта — от молчаливых неписанных стилистических конвенций по пути накопления однозначных композиторских и теоретических указаний — можно представить в приблизительном хронологическом порядке следующим образом:

- ок. 800: Система восьми церковных ладов: «тоны»;
- ок. 1100: Сольмизационная система Гвидо Аретинского: интервальные формулы и соотношения между голосами;
- ок. 1250: Мензуральная нотация: длительности нот и ритм;
- ок. 1550: Инструментовка: управление тембрами;
- ок. 1600: Фигурированный бас: управление аккордовыми структурами;
- ок. 1700: Стандартная высота строя (впоследствии менялась);
- ок. 1750: Динамика: управление громкостью и фактурой;
- ок. 1800: Орнаментация: предписанная каденция и мелизматика.

<стр. 197>

В 1812 году прибавился ещё один орган управления поведением музыканта. Изобретённый амстердамским мастером Винкелем и присвоенный Мельцелем метроном вызвал у Бетховена бурный энтузиазм: теперь можно было и темпы исполнения предписывать с величайшей точностью! Ранее композиторы указывали на желаемый характер музыки; физическая скорость определялась неписанным, но общепринятым понятием «среднего темпа» — *Tempo ordinario* («обычный») в XVII веке и *Tempo giusto* («достаточный») в XVIII в. Теперь же композитор получил дополнительную власть над исполнителем, который, приступая к разучиванию партитуры, и сегодня обязан прежде всего проконсультироваться с тикающим ящичком.

Несмотря на столь жёсткие ограничения, исполнители-романтики умудрялись пользоваться ощутимой мерой свободы. В общем следуя темповым указаниям метронома, они — с поощрения и аудитории, и композиторов-единомышленников — широко пользовались выразительными возможностями *tempo rubato*, который то отставал от метрономического пульса, то опережал его, «подобно ветвям дерева, свободно раскачивающимся на ветру», как Шопен объяснял ученикам. При всех злоупотреблениях и порой манерности, *rubato* отвечало романтическому идеалу свободы.

Однако этот идеал вскоре выродился. К началу нашего столетия выяснилась их разрушительная роль, и композиторы стали изыскивать средства их обуздания. Одним из путей стал неоклассицизм. Интересно, что в своей борьбе против исполнительских вольностей два крупнейших композитора-неоклассика — Хинде-мит и Стравинский — были готовы заменить пианиста механической пианолой; Стравинский, в частности, одно время подумывал об использовании такого инструмента в своей «Свадебке».

Механические устройства, исполняющие музыку без участия человека, строились начиная с XVI столетия; самые ранние из них управляли -карийонами башенных часов. Их «нотами» служил вращающийся цилиндр, усаженный штифтами, — механический вариант табулатурной нотации, появившейся примерно в то же время. Этот принцип, доньше используемый в «часах с музыкой» и музыкальных шкатулках, в своё время применялся к клавибордам, органам и порой весьма диковинным комбинациям инструментов. На протяжении XVII и XVIII веков ряд композиторов, от Кёрля до Гайдна и Моцарта сочиняли музыку специально для таких устройств. Свою «Битву при Виттории» Бетховен первоначально сочинил для сконструированного Мельцелем механического пангармоникона, который был призван заменить оркестр.

<стр. 198>

В конце прошлого века металлический барабан со штифтами был заменён более практичной полосой бумаги, которая сворачивалась в ролик или складывалась гармошкой; местоположение и длина пробитых в ней отверстий определяли момент, высоту и длительность каждого звука. Широкое распространение получили механические фортепиано (пианолы) и приставки к обычным роялям и пианино. Впервые сложные виртуозные сочинения можно было услышать не в концертном зале, а в домашних условиях. Совершенствование этой техники позволило фиксировать на роликах исполнение крупных пианистов и слышать их игру у себя дома — на собственном пианино. Ряд композиторов, в том числе Хиндемита и Тох, сочиняли музыку специально для механических фортепиано, используя эффекты, недоступные живому пианисту.

Вскоре, однако, чудеса музыкальной механики померкли в лучах стремительного прогресса электронной техники звукозаписи, управления звуком и электронных источников звука. Человек-музыкант, сначала низведённый до роли послушного исполнителя воли композитора, превратился в тенью фигуру — в поставщика «сырья» для фантастически могучей техники или в её придаток.

Обозревая этот тысячелетний процесс с позиций авангардизма, Штуккеншмидт

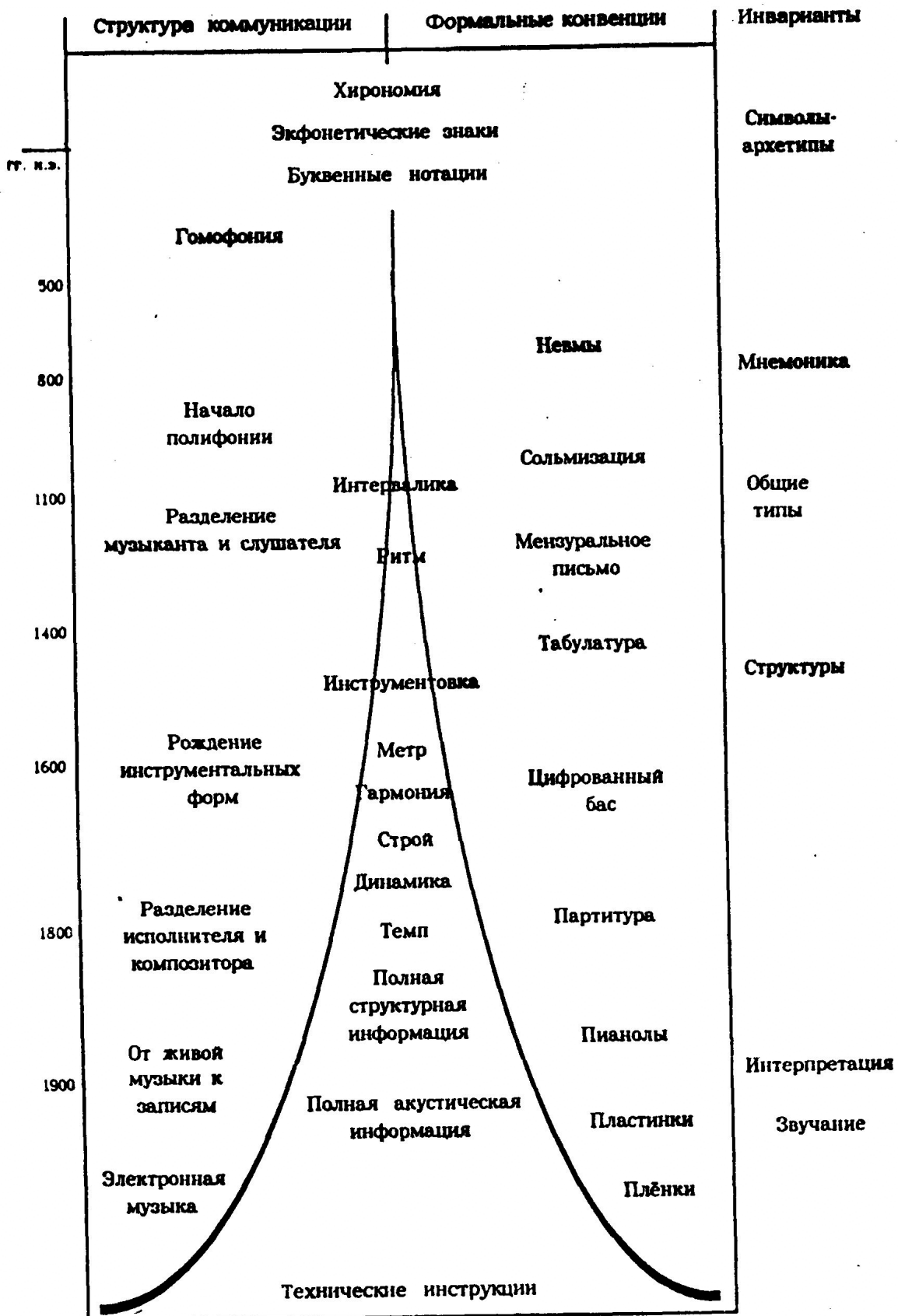


объясняет:

Ранняя западная музыка сосредоточивалась на человеческом голосе. Введением инструментов было ознаменовано начало новой эпохи. ... Механические возможности увеличились, динамический и высотный диапазоны расширились. Электронная музыка обозначила наступление третьей эры... Электронный звук не создаётся "естественным" путём, как, например, звук органа: частоты это продукт науки... Цель музыки, производимой «в пробирке», — дегуманизация. Она направлена в сторону объективности. [42]

Следующая «хронологическая карта» призвана суммировать ход этой эволюции. В ней можно увидеть, как по мере уточнения и совершенствования средств и методов нотации — *технических инструкций* — дробилась *структура коммуникации* посредством музыки: сокращалась область свободы каждого из её участников, увеличивалась их специализация и нарастала взаимная отчуждённость; как сжимался объём молчаливых, не требующих объяснения общекультурных *формальных конвенций* и как, параллельно с этим, из проводника глубинных символических значений музыка превращалась сперва в самоценную структуру, а затем и в самоценное звучание.

<стр. 199>



<стр. 200>

### *Встреча с музыкой*

Мы привыкли время от времени отправляться в концертный зал, театр, музей или кино, чтобы утолить жажду прекрасного, развлечься или просто исполнить светский долг. Решившись пожертвовать живыми впечатлениями, мы можем остаться дома и насладиться их высококачественными суррогатами — послушать концерт по радио или телевидению, поставить запись, перелистать альбом художественных репродукций.

Мы вполне освоились с ролью потребителя. Художественные «блага» доставляются нам в готовом к употреблению виде; мы довольны, получая ожидаемое, и нимало не смущаемся своей пол ной непричастностью к созданию этих художественных сокровищ, их абсолютной неизменностью и безразличием к нашему присутствию или отсутствию.

Эта ситуация разделения и односторонней доставки художественных благ потребителю материализована в архитектурном решении пространства большинства традиционных «храмов муз» с «ничейной полосой» просцениума, отделяющей приподнятую ярко освещенную сцену или эстраду от затененного зала.

Исполнительская практика, свободная от всяких ограничений, отвечает только запросам потребителя. Любое произведение может исполняться в любое время и в любых обстоятельствах. Концертные программы планируются на много месяцев вперед, как расписания поездов и самолётов. Сжившись с этой средой, трудно поверить, что бок о бок с ней, а иногда и в её окружении существуют культуры, в которых пение, игра и танец интимно и не отделимо связаны с определёнными моментами и местами. Их критерии «верного» места и времени почти непостижимы.

Эдвард Холл рассказывает о своём визите к индейцам племени пуэбло. Он прибыл к ним, чтобы присутствовать при рождественской танцевальной церемонии, но провёл в ожидании и неведении несколько часов, когда она вдруг началась без предупреждения.

Для пуэбло события начинают происходить, только когда время для них созрело, и никак не раньше... После многих лет подобного опыта ни один белый человек не решится гадать, когда может начаться та или иная танцевальная церемония. Те из нас, кто понял это, знают, что танец не начинается в определённое время. Он не связан ни с каким расписанием. Он начинается, когда необходимые условия готовы. [43]

<стр. 201>

Алан Мерриам пишет со ссылкой на традиции двух других племен американских индейцев:

Музыка не абстрагируется от своего культурного контекста; её не считают отдельным предметом, но рассматривают как часть много большего целого. Необходимо решительно подчеркнуть здесь, что наши критерии «эстетического» — западного происхождения. Если признать психическую дистанцию одним из факторов западного представления об «эстетическом», то этим племенам эстетическая установка неизвестна. [44]

Это справедливо по отношению ко множеству как «примитивных», так и высокоразвитых древних культур, стоящих в оппозиции к западной цивилизации. При всём многообразии и глубоких различиях их мифологий и верований, обычаев и социальных структур, всем им присущ комплекс типологических особенностей, которые тесно взаимосвязаны и, фактически, представляют гобой разные грани единого целого.

а) Все эти культуры живут в качественном интуитивном времени, которое густо насыщено всевозможными значениями и определяется чем угодно, только не часами; количественное, рационализованное операционное время наталкивается здесь на сильное сопротивление, и овладение им подчас связано с непреодолимыми трудностями;

б) Многие, если не все, виды активности — в том числе музыка — ритуализованы и редко представляют собой чисто практическую деятельность, не связанную со священными традициями;

в) Для членов такого культурного сообщества характерна высокая степень участия во всех общинных начинаниях и, в известном смысле, универсальность: различия между

музыкантом — певцом, танцором, художником и т. д. — и аудиторией не существует;

г) Не существует и искусства как отдельной сферы человеческой деятельности: яванцы говорят: «У нас нет искусства — всё, что мы делаем, мы стараемся делать как можно лучше»;

д) То, что на Западе квалифицируется как произведение искусства — как предмет, обладающий определёнными характеристиками и свойствами, — в иных культурах является актом восстановления динамического равновесия между человеком и общиной, общиной в целом и сверхличными силами и смыслами, взаимодействующими «здесь и сейчас».

Таково возможное, чрезвычайно обобщённое и эскизное описание определённого культурного типа. Оно позволяет видеть в каждой конкретной культуре не конгломерат эмпирически выявлен-

<стр. 202>

ных черт, а целостность, определяемую единым «генетическим кодом», — систему, части которой изоморфны целому, и каждая в скрытом виде содержит все остальные.

Точно так же к системному пониманию западной культуры можно прийти рассматривая её в любой из существенно важных перспектив, будь то концепция операционного времени, принцип разделения труда, феномен отчуждения или статус «художественного объекта».

Взгляд на произведение искусства как на объект, обладающий собственным независимым существованием, обосновывался и обсуждался поколениями эстетиков. Его было проще принять и понять в связи с пластическими искусствами, хотя, строго говоря, объектом является не картина, а холст, покрытый слоями краски, не скульптура, а более или менее массивный кусок мрамора, глины, дерева или гипса. Тем не менее этот взгляд распространился на музыку, танец и другие орфические или «живые» искусства и редко подвергается сомнению.

Мы говорим о куске земли, куске ткани, куске (piece) музыки. Это просто — пока мы не задумываемся. Но как только мы сделали этот сомнительный шаг, мы начинаем в третьем случае испытывать легкую неловкость. Мы чувствуем, что «куском» может быть нечто, существующее в любой момент — подобно кускам ткани или земли... Что-то в нас нуждается в этом парадоксальном ощущении процесса как вещи. Есть некий метафизический комфорт в связывании объективности с надёжно доступной фиксированностью. [45]

Так или иначе, для западного человека музыка это огромное собрание отдельных «объектов», которые надёжно хранятся в партитурах, грампластинках и магнитных плёнках, и при желании могут быть пробуждены от долгого сна, как Спящая красавица. Эти «объекты» тщательно различаются: каждый снабжён «паспортом», в котором указаны его собственное наименование, имя композитора, опус и тональность. Нередко сочинение существует в разных редакциях или версиях, каждой из которых в свою очередь присваивается статус отдельного объекта. Можно предпочитать g-тоИ'ную симфонию Моцарта с кларнетами или без них, сюиту Стравинского «Петрушка» в оригинальной или в позднейшей версии, сравнивать камерный и оркестровый вариан-

<стр. 203>

ты шёнберговской «Ночи просветления», выбирать между «Картинками с выставки» Мусоргского в фортепианном оригинале и в оркестровом переложении Равеля и т.д. Каждое сочинение, каждая его редакция или версия, если таковые имеются, охраняются законом об авторских правах, который в 1790 году был принят в США, а после этого и в остальных странах Запады.

Концепция «художественного объекта» — не продукт ложного умозаключения, но отражение реальных условий художественной коммуникации в современном мире. Законченное композитором сочинение выходит из-под его контроля. Ещё не исполненное, оно ждёт своей очереди. Приходит время, и оно буквально вручается исполнителю, как вещь. Период ожидания иногда измеряется десятилетиями, а места его создания и исполнения могут находиться на разных континентах. Нередко столь же значительны дистанции между культурным опытом автора музыки и её исполнителей. | »дни из них, благоговейные перед замыслом композитора, пытаются восполнить этот пробел изучением биографии композитора и обстоятельств создания пьесы, его эпохи, среды и культуры. Другие, больше ценящие собственную творческую индивидуальность, пользуются музыкой как предлогом для её реализации. Тре-п»и поглощены единственной задачей выявления изумительной

туковой архитектуры, созданной композитором. Как правило, все они далеки от той жизненной реальности, из которой родилась исполняемая ими музыка.

Исполнители много разъезжают, и их репертуар составляет самую ценную часть их багажа. В истолкованиях, лишённых реальных корней, музыка представляется аудиториям, которые своими вкусами, мыслительными навыками и критериями часто так же отличаются от исполнителя, как исполнитель от композитора. На современной космополитической сцене, в вавилонском смешении языков, культур и традиций, структура и содержание музыкальной коммуникации кардинальным образом изменились.

Причастность к коллективной реальности верований и традиций уступила место самоцельному эстетическому наслаждению; партиципация в музыкальном акте заменена односторонней передачей; некогда действовавшая как сверхличный объединяющий символ, музыка стала зеркалом, возвращающим слушателю образ его индивидуального или коллективного эго.

Ускорявшаяся на протяжении последних семи или восьми веков дифференциация стилей, национальных школ, региональных идиом и личных манер сделала западную музыку беспрецедентно

<стр. 204>

разнообразной и сложной. В то же время музыка утратила безусловность глубокой, жизненно важной ценности мифа, перестала служить силой, творящей реальность, и единой духовной средой.

Анри Пуссер попытался объяснить этот процесс как «диалектическую эволюцию двух концепций, часто вступающих в натянутые отношения на всём протяжении эпохи гуманизма»:

С одной стороны, это идея полностью предопределённого мира, которая поддерживалась последователями Аристотеля и служила основой средневековой теологии и теократии. С другой стороны, это идея фундаментальности личной свободы, которая предполагается христианством, но на протяжении всего периода феодализма оставалась в зачаточном состоянии. Первая возможность для развития этой идеи возникла в период роста городских коммун в XIII веке. Вначале она не обладала радикальностью абсолютного субъективизма—это произошло позже, но была утверждением и защитой множества индивидуумов от всё более костенеющей иерархии. Этот этап нашёл своё выражение (и сферу опыта) в примитивной полифонии, которая в известном смысле вступала в конфликт с модальной гомофонией с её идеалом покорного подчинения. Далее, мы знаем, что начиная с XV века стремление индивидуальных голосов к автономии подпадало под всё более суровый контроль результирующей гармонии. Таким образом, концепция плюралистического персонализма переросла в представление абсолютного эго, которое получило наиболее точную реализацию в экономическом либерализме и просвещённой монархии... Таков был век ортодоксальной тональности... В условиях романтического субъективизма индивидуум более не вибрирует в унисон с той вселенной, над которой он обрёл полную власть; он всё сильнее чувствует себя заброшенным в чуждый мир. Это ощущение прямо ведёт к Сумеркам богов (то есть, к полной утрате веры в возможность какой-либо гармонии). Постромантический экспрессионизм, по большей части получивший выражение в музыке, говорит уже не о шатающейся вселенной, а о мире в состоянии вечного хаоса. [46]

Это — одна из многих социологических интерпретаций историко-культурного процесса, — попыток установить связь между сменами общественных структур и идеологий и сменами художественных стилей. Такие попытки часто отмечены крайней упрощённостью и иногда заслуженно именуется «вульгарными». Стили в искусстве не являются ни отражением, ни порождением общественных структур и институтов; и в тех, и в других правильнее видеть специфичные параллельные проявления перемен, претерпеваемых культурой в целом, — частные аспекты единой организмической системы, проходящей через различные состояния в процессе её адаптации к меняющейся среде.

<стр. 205>

Динамика эволюции западной цивилизации («исторической», в отличие от «антропологической», по определению Берталанфи) сообщила ей черты квазибиологического процесса. Подобно живому организму, она развивалась по пути последовательной дифференциации и специализации, увеличения разнообразия и сложности или, говоря конкретнее, — в направлении прогрессивного разделения труда, механизмов управления и ролей.

Уникальность музыкальных систем заключается в том, что они позволяют наблюдать этот процесс в его наиболее абстрактных и вместе с тем наиболее очевидных проявлениях. Проследивая смены исторических стилей, мы видим, как из текучих мелодических линий, неотделимых от словесного текста, кристаллизовались дискретные тона, а затем интервалы; как одnogолосие сменялось двух-, трёх- и многоголосием; как под всё более строгим контролем контрапунктической структуры сокращалась степень независимости голосов, пока, наконец, они не подпали под власть гармонии; как прежде свободная аккордика подчинялась гармонической логике, мелодическим идеям отводились определённые роли внутри формы, простые формы разрастались, порождая всё более сложные и масштабные, ломались границы тональности, сольные голоса и инструменты объединялись в ансамбли, становились всё менее заметными участниками оркестровых и хоровых монументов и так далее.

Сохранять гармонию в этой «разбегающейся вселенной», создавать стройный и логичный музыкальный космос из множившихся «атомов» становилось всё более сложной задачей. Зброшенность в чуждый мир, постоянное ощущение хаоса, о которых пишет Пуссер, это эмоциональная метафора предельной дифференциации, фрагментации и разделённости, при которой части более не соизмеримы с целым, их органическая связь и взаимозависимость заменены сложной внешней системой управления, участник теряет из виду целое, а участие сведено к выполнению узко специфичных инструкций.

Состояние, которое социологи определяют как «отчуждение», «деперсонализацию», «дегуманизацию», характеризует современную музыкальную культуру. Роль центральной фигуры в акте музыкальной коммуникации ограничена его официальным статусом исполнителя. Если это солист, то он хотя бы представляет слушателям пьесу в целом. Однако гораздо чаще он входит в группу исполнителей, состоящую из двух, трёх, двадцати или ста человек. У каждого из них — своя партия, состоящая из мелодических фрагментов, фигурации, ритмических формул или отдельных нот.

<стр. 206>

С этими обрывками чужих музыкальных мыслей перед глазами, зажатый между волями композитора, выраженной в нотном тексте, и дирижёра, он лишён даже той ограниченной возможности проявить свою артистическую индивидуальность, какой обладает солист. Его вклад в исполняемую музыку ещё более деперсонализуется в неизбежных унисонах и удвоениях, в которых стирается индивидуальность его голоса или инструмента. Есть горькая ирония в том, что цивилизация, утверждавшаяся на идеалах индивидуализма и личной свободы, до такой степени преуспела в обезличивании музыканта.

Один из эпизодов документального фильма «Великий Сачмо» с ошеломляющей рельефностью выявляет контраст между двумя системами музыкального поведения. В нём запечатлено совместное выступление джазовой группы Луи Армстронга с симфоническим оркестром под управлением Леонарда Бернштейна. Чередование этих двух коллективов переносит зрителя попеременно то в мир свободы, возбуждённости, полнокровной спонтанности, то в мир дисциплины, контроля и единообразия — концентрируют его внимание то на захватывающем, непредсказуемом *процессе* создания музыки ярко индивидуальными личностями, то на звуковом *продукте*, тщательно запланированном композитором и производимом коллективными усилиями под контролем дирижёра. Первые играют; вторые трудятся.

За редким исключением, производство в технологически развитых обществах организуется по принципу звеньев цепи. Оно начинается с автора проекта, превращаемого другими людьми в продукт, который третьи доставляют торгующим организациям, а четвёртые продают потребителю. Этот продукт может быть материальным предметом или культурной ценностью — новым автомобилем или кинофильмом, архитектурным сооружением или симфонией: схема производства остаётся в принципе той же.

Игра в оркестре, в сущности, мало чем отличается от работы у сборочного конвейера: в обоих случаях работник производит заранее обусловленные операции, внося свой небольшой вклад в создание запланированного продукта. Музыкант так же отчуждён от исполняемой им музыки, как рабочий от продукции своего предприятия. Здесь нет места целостной личности и разносторонности ни музыканта-импровизатора, ни ремесленника-умельца, который сам задумывает и собственными руками создаёт уникальные вещи от начала до конца.

Линии производства материальных и культурных благ ведут в

<стр. 207>

сферу потребления. Западный потребитель эгоцентричен, переборчив, непредсказуем и

инертен. Необходимо постоянно овладевать его вниманием, разжигать аппетит, соблазнять новой модой. В соперничестве за его благосклонность производителям постоянно приходится измышлять нечто небывалое.

В системе массового производства и массового потребления характер продукта не играет особой роли. Не удивительно, что такие слова, как «бизнес», «рынок», «промышленность», «реклама», «спрос» и «прибыль», прочно вошли в лексикон работников художественных профессий: они отражают близкое подобие, изоморфизм установок и моделей поведения в области художественного творчества и в обществе в целом.

### *Бунт*

Следующая пространная цитата поможет нам резюмировать ранее сказанное в этой главе. Эрнст Феранд пишет о судьбе искусства импровизации в западной музыке:

Спонтанное изобретение и оформление музыки в ходе ее исполнения стары, как сама музыка... Исключительно или преимущественно импровизационная природа древней музыкальной практики была результатом того обстоятельства, что строгое разделение на творящих музыкантов (композиторов), музыкантов-исполнителей и пассивных слушателей — разделение, принимаемое как должное в нашей современной западной музыкальной жизни, — было неизвестно на ранних этапах истории музыки. Творцом и исполнителем мелодии обычно был один и тот же человек; часто им же ограничивалась его аудитория... Исполнение означало не столько представление, сколько создание нового. Импровизация и композиция были неразличимы. Позже эти два рода деятельности некоторое время сосуществовали мирно и на равных правах, пока с изобретением нотации акцент не переместился на композицию, зафиксированные с максимальной определённости и точностью.

Но даже когда в результате множества экспериментов на Западе нотация достигла наибольшей ясности и определённости, тяга к непосредственному музыкальному выражению... не угасла; она проявлялась в разные времена в разных местах и в многообразии форм. Импровизация не исчезала даже в периоды самого строгого разделения творчества (композиции) и претворения (исполнения) и пробивается даже в сегодняшней музыкальной жизни, когда рационализирующие и механизмирующие тенденции, как может показаться, одержали полную победу. [47]

<стр. 208>

Живя в окружении тысяч музыкальных сочинений, доступных как в живом, так и в механическом исполнении, легко принять импровизацию за реликт вымершей старой традиции, которому суждено вскоре окончательно исчезнуть, как освежающее «возвращение в детство» — игривое, шаловливое, капризное, но подконтрольное, а потому безвредное. Труднее понять, что в импровизации получают выход стихийные жизненные импульсы, которые освобождают человеческое поведение от предсказуемой машинообразности, восстанавливают цельность человека, вводят в действие всю полноту его жизненной энергии. В широком смысле, можно утверждать, что жизненная сила и полнота творимой им музыки определяется тем, насколько полно он сливается с уникальной, неповторимой совокупностью условий данного момента.

Но по мере того, как пламя спонтанной самореализации через музыку постепенно превращалось в завораживающие кристаллы тщательно продуманных композиций, роль музыканта всё более ограничивалась растущими техническими предписаниями. Не получая свободного выхода, подавляемые творческие импульсы создавали растущее внутреннее напряжение, и те точки, в которых оно прорывается сегодня на поверхность, могут либо послужить предохранительными клапанами, либо оказаться трещинами в плотине, предвещающими катастрофу, потому что на карту поставлено не просто будущее искусства, но цельность самого человека. Как показывает жизнь, импровизация может оборачиваться приступами массового буйства и насилия.

Примечательно, что в XX веке импровизация вернулась в виде американского джаза как раз, когда в Европе искусства обращались к примитивному, иррациональному, «варварскому» в канун Первой мировой войны, невозвратно переменившей мир и жизнь всего человечества.

С новизной джаза почти сравнялась новизна трёх самых важных европейских музыкальных стилей после Дебюсси: стилей Шёнберга, Бартока и Стравинского...

Контраст был поразительно внезапным. Все четыре стиля возникли независимо и

одновременно непосредственно перед Первой мировой войной. 1911 — год создания бартоковского *Allegro Barbaro*, «Петрушки» Стравинского и первого выступления нью-орлеанского джаза в Нью-Йорке; «Лунный Пьеро» Шёнберга был сочинён и исполнен в 1912 году, и тогда же были впервые опубликованы блюзы. Столь резкая хронологическая грань, не считающаяся с географическими и социальными условиями, — редкость в истории музыки. [48]

<стр. 209>

Ещё более примечательно, что бунт против инерции прошлого был в значительной степени спровоцирован открытием иных традиций: балканская и ближневосточная народная песня стала для Бартока, а музыкально-поэтическое наследие славян для Стравинского тем же, чем четвертью века ранее индонезийский гамелан был для Дебюсси, японская перспектива для постимпрессионистов, а африканская скульптура для Пикассо. Подобным же образом, джаз вырос из западноафриканских корней, пересаженных на американскую почву. Он не был изобретением, которое можно было бы приписать определённому музыканту, но стилем, по самой своей сути исключаящим такое определение, — стилем импровизируемой музыки.

Подобно импровизационным стилям прошлого, джаз не знает письменности и, в известном смысле, не требует «грамотности»: столкнувшись в работе над «Чёрным концертом» с музыкантами джаз-банда Вуди Германа, Стравинский был одинаково поражён их мастерством владения инструментами и неспособностью сольфеджировать. Джазовые сочинения, иногда фиксируемые на бумаге, не более удобочитаемы, чем невматическая нотация.

Воспроизвести «каркас» в его простейшей форме или сыграть мелодию, запечатлённую на бумаге, это не джаз; того, что джазовые музыканты записывают, недостаточно, чтобы даже самый опытный из них мог воссоздать музыку своего собрата, если он не слышал сперва эту музыку в звучании. Если бы они захотели уточнить эту нотацию, сложные ритмы было бы невозможно прочесть, и расшифровать их было бы ещё труднее, чем записать... Джаз поддерживается в своём специфическом существовании в среде музыкантов, находящихся в тесном личном контакте друг с другом. [49]

Динамичные взаимодействия, живой контакт отнюдь не ограничены поведением играющих. Джаз это сфера музыкального вызова и отклика, жестов и движений. Ценность этой музыки не в выражении идей, образов или мыслительных процессов, и менее всего она предназначена для созерцания. Она основана на партиципации и поощряет её. Её истинный смысл ускользает от пассивного отстранённого слушателя, но она оказывается богатым, приносящим глубокое удовлетворение опытом для тех, кто не отделяет себя от развёртывающейся импровизации и способен реагировать на её перипетии всем своим существом — спонтанно, раскрепощённо, не раздумывая, — опытом цельного психофизического бытия в единстве с потоком жизни и времени, свободным, непредсказуемым и неповторимым.

<стр. 210>

Крошечные островки с микроклиматом первобытного племени, в которых возник и расцвёл ранний джаз, оказались слишком хрупкими и неспособными устоять против давления со стороны окружающей социальной среды. Джаз пал жертвой собственного огромного успеха; бунт был утилизирован промышленностью развлечений и звукозаписывающей индустрией. Влияние джазовых оборотов и приёмов как на эстрадную, так и на «серьёзную» музыку трудно переоценить, великие джазовые музыканты становились кумирами целых поколений, их стилям подражают, им посвящают научные исследования. Но первоначальная спонтанность утрачена. Теперь джаз смакуется элитарными группами в образцовых по качеству записях гораздо чаще, чем в живом звучании, и интерес к этому искусству в целом приобрел ностальгическую окраску. Его энергия уцелела лишь в хэппенингах и одержимости юных поклонников поп-музыки.

Оглядываясь, можно различить причину обречённости джаза. Корни его импровизационной культуры находятся не глубже традиционных для европейской музыки аккордовых последовательностей типа I-IV-I-V-I и обрывков популярных мотивов, что для музыкантов джаза и есть *пьеса*. Такой материал создаёт необходимые условия для импровизационной свободы музыкального поведения, но, в отличие от рага или макама, он лишен значения и могущества символа; даже для самых захваченных участников партиципация не становится жизненно важным актом воссоединения, восстановления



равновесия с окружающей средой, миром, природой и великими силами, управляющими жизнью. Самозабвенное погружение слушателя в хорошую джазовую импровизацию только подчёркивает его общую ситуацию отчуждённости.

Большинство людей не обладает объёмом сознания, достаточным, чтобы отдать себе отчёт в противоположностях, присущих человеческой природе. Создаваемые ими напряжения остаются по большей части бессознательными... Серьёзная опасность, коренящаяся в бессознательном, состоит в том, что оно легко поддаётся внушениям... Непрерывно расширяющийся разрыв между сознанием и бессознательным увеличивает опасность психической инфекции. Утрата символических идей означает разрушение мостов к бессознательному. Инстинкт более не защищает нас от нездоровых идей и пустых лозунгов. Рациональность без традиции и поддержки инстинкта бессильна против абсурда. [50]

Джаз был не единственным вызовом влиятельному и монолитному музыкальному истеблишменту. Скорее он представлял собой часть много более широкой тенденции — попыток вернуться к

<стр. 211>

пониманию музыки как процесса, а не как «вещи», не зависящей от среды, вновь сделать её полем действия, а не наблюдения, соучастия, а не потребления или манипулирования, — словом, тенденции к освобождению музыки и при посредстве музыки. Чарльз Айвз выразил это стремление в следующих словах:

Ткань существования сплетается в единое целое. Вы не можете, задвинув искусство в угол, надеяться, что оно будет жизненным, реальным и значимым. Не может быть никакой «исключительности» в содержательном искусстве. Оно рождается непосредственно из сердцевины опыта жизни, размышлений о жизни и её проживания. [51]

Выпускник респектабельного Йельского университета, Айвз демонстративно отбросил академические традиции, сочтя их пустыми предрассудками. Отнюдь не будучи иконоборцем, он пытался сносить искусственные барьеры, отделившие музыку от жизни, — перекраивал и ломал замкнутые классические формы, нагромождал произвольные, на первый взгляд, слои звучаний, играл стилистическими парадоксами, следуя прихотливой череде впечатлений, образов, ассоциаций и инстинктивных импульсов. Его эксперименты с политональностью, полиритмами, полигармонией, микротоновой интерваликой по времени опередили аналогичные опыты в Европе. Он не развивал теоретические предпосылки музыкального языка и формы, а просто убирал препятствия с пути звучаний, внушаемых его острой наблюдательностью и непредубеждённым слухом.

Разжимая хватку навязываемых традицией формальных конструкций, он одновременно «размягчал» собственные формы изнутри. Он поощряет исполнителей на музыкальное изобретательство, предлагая им принимать собственные решения, давать волю своим творческим импульсам в определённых разделах пьесы, намеренно изложенных в партитуре эскизно; таковы разделы *ad libitum* в его Четвёртой симфонии, где инструменталистам предоставляется возможность импровизировать, или секции в части «Эмерсон» «Сонаты Конкорд», о которых он пишет:

Темп точно не установлен и не должен быть статичным: обычно он меняется с настроением дня, точно так же, как у Эмерсона... и у пианиста... Одно и то же эссе или стихотворение Эмерсона может вызвать слегка иное чувство, когда оно читается не на закате, а при восходе солнца. [52]

<стр. 212>

Впрочем, эти поощряемые вольности допускаются в йотированной «раме» сочинения, предназначенного для многократных исполнений в концертных условиях, и свобода, предоставляемая здесь музыкантам, не большая, чем у собаки, прогуливаемой на длинном поводке.

В середине 40-х годов радикальное разрешение проблемы свободы было предложено в виде принципа алеаторики, и ключевой фигурой нового направления стал Джон Кейдж. Музыкальная пьеса, традиционно понимаемая как постоянная конструкция, перестала

существовать, и сколько-нибудь детализированная нотация была отброшена. «Пьесой» стал каждый единичный акт создания звучащей музыки — уникальный и неповторимый (если, конечно, он не записывался на магнитную плёнку). Ни композитор, ни исполнители над ней не властны; вместо этого они становятся толкователями результатов случайного процесса. Главным фактором в принятии решений, верховным авторитетом, истинным творцом стал Случай.

Подобные «пьесы» представляют собой выражение чистой потенциальности, реализация которой не опирается на какое-либо предварительное соглашение между музыкантами, и для них — точно так же, как для слушателей, — звуковые результаты их действий непредсказуемы и представляют собой непрерывный сюрприз. Оба оказываются в ситуации длящейся неопределённости. Чтобы «извлечь смысл» из этого непредсказуемого потока звучаний, заведомо лишённого логики, сам слушатель вынужден «импровизировать» — артикулировать, подразделять, группировать, опознавать, соотносить, делая это на свой страх и риск, как пациент, подвергаемый психологическому тесту Роршаха, — иначе говоря, активно соучаствовать в акте.

Алеаторическая музыка не предполагает понимания, поисков вложенного в неё смысла. Её идеальный слушатель и участник — тот, кто не думает, не анализирует, — тот, кому удастся войти в некое дзеноподобное медитативное состояние, кто способен одинаково ровно, безоценочно и безотносительно принимать всё, что ему предлагается, — прожить отрезок времени, очищенный от мыслей, конкретных эмоций и воспоминаний: испытать чистое существование.

О том, насколько чистым и стерильным оно может быть, позволяет судить фортепианная пьеса Кейджа — трёхчастная «Четыре минуты и тридцать три секунды», при которой пианист не извлекает ни единого звука, а границы между хронометрически точно отмеренными частями отмечаются лишь легкими наруше-

<стр. 213>

ниями его полной неподвижности. (Впрочем, эта пьеса не вполне лишена смысла: её длительность, обозначенная в названии, составляет 273 секунды, что, очевидно, должно напомнить об абсолютном нуле по температурной шкале Кельвина.)

Европейские композиторы-авангардисты прокладывали собственный путь к той же цели. Свой бунт против классических принципов музыкальной формы они основывали на всевозможных философских идеях и извечном преклонении перед тайнами и могуществом чисел. Европейский аналог «Четырёх минут и тридцати трёх секунд» это «Структуры» Пьера Булеза для двух роялей — кульминация поствеберновского сериализма, сочинение, о котором его единомышленник Анри Пуссер писал:

Для Булеза «Структуры» представляют собой некоторого рода «абсолютный нуль» в его изысканиях, испытание огнём (или льдом), которому он решил подвергнуть своё воображение и мастерство, "чтобы... выяснить, которые из элементов проявят сопротивляемость". (Фактически, у него была мысль назвать это сочинение — вслед за гравюрой Клее — «У границ плодородной земли».) [53]

В этом случае «абсолютный нуль» был достигнут посредством композиционной процедуры, назначением которой было

*исключить* любые повторения, любую симметрию... любой реальный порядок..., обеспечить *непрерывное обновление* и абсолютную непредсказуемость.

Булез подтверждает свое стремление выявить сущностную необратимость времени. [54]

Процедура сочинения «Структур» состояла в распространении правил шёнберговского «метода композиции двенадцатью тонами» на все управляемые измерения и параметры музыкальных элементов. Тотальная сериализация, полная детерминированность композиционной структуры обернулась господством неопределённости. Однако, как настаивает Пуссер, это сочинение

*не неопределённо*, а скорее *неопределимо*, по той простой причине, что оно слишком богато и слишком многим чревато, чтобы получить какое-либо одно определение или характеристику. Оно поэтому *сверхопределённо* и обладает силой как формальной симметрии, так и теми раскрепощающими силами, которые мы связываем с асимметрией. [55]

Это направление было движимо стремлением «расплавить» неизменяемые кристаллы музыкальной формы и мысли, снова сде-  
<стр. 214>

лать музыку подвижным отражением необратимого времени и самой жизни, никогда себя не повторяющей, — неисчерпаемой в своей сложности и потенциях, недоступной однозначному определению и не допускающей остановки и фиксации.

Кардинальной ошибкой классической мысли... была вера в то, что время можно остановить, что можно постигнуть вещи в их непосредственном обличий и определённом путем. Это, фактически, отрицание их (и нашей) эфемерной природы. Вследствие этой ошибки мы обнаружили, что брошены в бушующий поток, из которого нет пути назад, в котором нет ориентиров. Плохо понятое время мстит за себя; мгновенное настоящее всегда было лишь неизбежным следствием прошлого и лихорадочным устремлением к будущему; нет ничего безотносительно ценного. [56]

Будущее пусто. В наше время это кажется особенно очевидным. Единственный способ справиться с пустотой это игра случая, некоторый абсурдный способ поведения. Полная пустота будущего разоблачает ошибочность логики и рационализма. Пустота бесконечна и потому абсурдна. Поэтому единственный род человеческой активности, который может оказаться полезным в этом вхождении в бесконечную пустоту, это абсурдная активность. [57]

Эти два высказывания, которые кажутся частями одного монолога, принадлежат очень разным людям. Один из них — композитор, теоретик, философ Анри Пуссер, другой — Джеф Натолл, поэт, живописец, в прошлом джазовый музыкант. Приведенными выше словами он начинает главу своей книги-исповеди «Культура бомбы», выступая от лица поколения, выросшего и осознавшего себя под знаком Хиросимы: «разгневанной молодёжи» 60-х годов.

Кульминацией их «абсурдной активности» были студенческие бунты 1968 года — яростные взрывы анархии, направленной против социального и морального порядка «квадратных». Надпись на стене Сорбоннского университета объявляла: «Начавшаяся революция призывает к ответу не просто капиталистическое, но индустриализованное общество. Общество потребителей должно погибнуть насильственной смертью. Общество отчуждения должно исчезнуть из истории. Мы изобретаем новый небывалый мир. Воображение захватило власть».

Анархия сокрушала стены, отделяющие искусство от жизни. Бунты были раскрепощающими хэппенингами, и «искусство редко бывало ближе к своим оргиастическим истокам». [58] Пуссер и его единомышленники-авангардисты — Лучано Берно, отозвавшийся на бунты 68 года своей «Синфонией», Луиджи Ноно, Карлгейнц Штокгаузен и другие — отнюдь не были безразличны к чувствам,

<стр. 215>

владевшим поколением «разгневанной молодёжи». Они были лишь осмотрительнее и немного дальновиднее в своих умозаключениях.

То, что мы можем назвать современной анархией, несомненно, оправданно в её крайней оппозиции к классической исключительности, к буржуазной иерархии узурпаторов, чьё преувеличенное внимание к своему «я» породило непереносимый разлад. Мы отдаём себе отчёт в том, какую огромную роль играют здесь идеи объективного порядка и симметрии; и мы знаем также, насколько несвободны от них наши социальные отношения и наши самые глубокие чувствования. Поэтому «анархии» предстоит долгое и трудное дело «очищения» пути, по которому нам предстоит идти... Но она совершит ошибку и направится к ложной цели, если отвергнет необходимость всякого порядка, всякой дисциплины (иначе говоря, всякого значения). [59]

Единственным надёжным союзником в борьбе с эгоцентричным иерархическим порядком — в обществе, мысли и искусстве — для авангардистов был Всемогущий Случай. Они апеллировали к случаю, не только обращаясь к абсурдным, произвольным, инстинктивным действиям, но и «очищая» свои творческие импульсы и своё творчество от концептуальных интенций. Они ожидали, что желаемая, свободная от всякой предумышленности правда сама собой выступит из стихии хэппенингов и равно непредсказуемых сверхдетерминированных композиций, из которых бесстрастная логика

чисел вытравив все субъективные смыслы. Но результатом этих попыток явились, если использовать характеристики самого Пуссера, броуново движение, формальное бессилие, неразличимость и нейтральная пустота.

Автор книги о восприятии современной музыки приходит к бесспорному, хотя и неочевидному выводу:

Форма может возникнуть из нашей способности наблюдения и, тем самым, из глубины и объёма нашего личного опыта. То, чего мы не распознаём, для нас фактически не существует. [60]

В отсутствие концептуально осмысленной формы, перед лицом неразличимости и непредсказуемости личный опыт остаётся единственным источником смысла — опыт слушателя, исполнителя и самого композитора. И единственное, что каждый из них может различить и счесть осмысленным в атомизированном хаосе, это отражение его собственного индивидуального эго.

Один из доводов Булеза в пользу алеаторики выдаёт её коренную слабость.

<стр. 216>

Поскольку музыкальное развитие является функцией времени — физического времени, в течение которого оно разворачивается, — оно допускает введение «случайностей» на нескольких этапах и на нескольких уровнях композиции. Результатом этого явится последовательность, основанная на наибольшей вероятности случайных событий в некоторых временных границах, которые также неопределёны. В контексте нашей западной музыки это может показаться абсурдным, но индийская музыка, например, посредством сочетания своего рода структурной «форманты» с импровизацией, весьма легко справляется с этой проблемой, предлагая способ её решения на каждый день. Это, очевидно, предполагает совершенно иной способ слушания. [61]

Рассуждать об импровизации в индийской музыке в понятиях последовательности, основанной на наибольшей вероятности, которая определяется структурной «формантой», значит упускать из виду глубокий символический смысл, которым эта «форманта» обладает и для музыканта, и для слушателя, её связь с коллективным бессознательным и могущество в качестве посредника в партиципации.

Обсуждать музыку на языке форм значит играть с окаменевшими скелетами некогда живых действенных значений, которые с изменением культурной экологии лишались почвы и не находили себе применения в деятельно рационалистическом западном интеллекте. Имитация музыкальной практики и приёмов иных культур, симуляция дзен буддистских состояний или следование тёмным намёкам китайской «Книги перемен» в алеаторической процедуре так же бессильны сообщить музыке более высокую сверхличную значимость, как методы сериальной или стохастической композиции.

Время для отступления, по-видимому, назрело. В более поздних сочинениях Булеза, Штокгаузена, Берио и в своих собственных Пуссер замечает «относительно правильные ритмы», «ясно очерченные гармонические наслоения» и заключает:

Если эти возможности более не представляют собой «навязанный порядок», а, скорее, «черты, порядок которых утверждается наряду с другими»... то более нет причин продолжать избегать их. Я бы даже отважился предсказать, что в близком будущем эволюция примет такое направление, в котором все типы музыкального выражения, накопленные до сегодняшнего дня, снова станут употребимыми. [62]

<стр. 217>

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 Lucien Levi-Bruhl. *The Notebooks on Primitive Mentality* (пер. Peter Riviere), Harper & Row Publishers (New York, 1975), сс.125-126. В дальнейшем страницы указываются в тексте.

2 Musharaff Moulanna Khan. *Pages in the Life of a Sufi*. Sufi Publishing Company (1971, 1-е изд. 1932), сс.127, 129, 61.

3 Gershom Scholem. *On the Kabbalah and Its Symbolism*. Schocken Books (New York, 1966), сс.15-16.

4 Ernst Cassirer. *Language and Myth* (пер. Сюзанн Лангер). Dover Publications, Inc. (New York, 1946), сс.6-7.

- 5 Arthur Koestler. *The Act of Creation*. Danube (London, 1969).
- 6 Edward T.Cone. "The Authority of Music Criticism." *Journal of the American Musicological Society*, vol. xxxiv, no.1 (Spring 1981), с.7 (курсив мой. - Г.О.)
- 7 Susanne K.Langer. *Feeling and Form*. Charles Scribner's Sons (New York, 1953), с.32.
- 8 Ernst Cassirer. *An Essay on Man*. Yale University Press (New Haven and London, 1944), сс.164,168.
- 9 Johan Huizinga. *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. (Boston, 1950), Предисловие.
- 10 Alan W.Watts. *Psychotherapy: East and West*. Ballantine Books (New York, 1961), с.28
- 11 Edward Edinger. *Ego and Archetype*. Penguin Books (Baltimore, 1972), С.130.
- 12 Erich Fromm. *Escape From Freedom*. Discus, Avon Books (New York, 1971), сс.34,36.
- 13 Alan Lomax. "Folk Song Style." *American Anthropologist* 61 (1959), с.929.  
<стр. 218>
- 14 Tomas O'Canainn. *Traditional Music in Ireland*. Routiedge & Kegan Paul,Ltd. (Boston, 1978), с.79.
- 15 Johan Huizinga. *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*, цит. изд., с. 163
- 16 Alain Gheerbrant. *Journey to the Far Amazon*. (New York, 1954), с 104.
- 17 Curt Sachs. *The Wellsprings of Music*. A Da Capo Paperback (New York), с.93
- 18 Carl G. Jung. "Commentary on *The Secret of the Golden Flower*." In: *Psychology of the East* (пер. R. F. C. Hull), Princeton University Press, Bollingen Series XX (Princeton, 1978), сс.26-27.
- 19 Curt Sachs. *The Wellsprings of Music*, цит. год., сс.79-80.
- . Morris Edward Opler, *An Apache Life-Way*, Chicago, 1941, с.107
- . Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World*, New York, 1943, с.173.
- . George Herzog, "Speech-melody and Primitive Music," *The Musical Quarterly*, vol.20 (1934), с.462.
- . Curt Sachs, *World History of the Dance*, New York, 1937, с.219.
- . Hugh Ashton, *The Basuto*, London, 1952, с51. '
- . Ralph Linton, *The Tree of Culture*, New York, 1955, с.27.
- 20 Tomas O'Canainn. *Traditional Music in Ireland*, цит. изд., с.4
- 21 Curt Sachs, *Our Musical Heritage: A Short History of Music* (2-е изд.) Prentice-Hall, Inc. (New York, 1955), с 3.
- 22 Там же. сс. 22-23.
- 23 Musharaff Moulanna Khan. *Pages in the Life of a Sufi*, цит. изд.. сс.20-21, 45.
- 24 Laurence Picken. "The Music of the Far-East Asia." *The New Oxford History of Music I*, Oxford University Press (London, 1969), сс.87-88.
- 25 Curt Sachs. *The Rise of Music in the Ancient World. East and West*. W. W. Norton and Company, Inc. (New York, 1943), с 107.
- 26 Arthur Koestler, *The Sleepwalkers*. Penguin Books, 1964, с 37.
- 27 Pierre Teilhard deChardin. *The Future of Man*. Harper Torchbooks, Harper & Row, Publishers (London-New York, 1964), с. 20.
- 28 Curt Sachs. *The Wellsprings of Music*, цит. изд., с.7.  
<стр. 219>
- 29 Ludwig von Bertalanffy. *Robots, Men and Minds*. George Braziller (New York, 1967), сс.87-88.
- 30 Curt Sachs. *The Wellsprings of Music*, цит. изд.. с.7.
- 31 Percy M. Young. *The Concert Tradition from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Routiedge and Kegan Paul (London, 1965), сс.1-2,3-4.
- 32 Paul Henry Lang. *Music in Western Civilization*. W.W.Norton and Company, Inc. (New York, 1969), с.967.
- 33 Цит. по кн.: Frederick Dorian. *The History of Music in Performance*. W.W.Norton and Company, Inc. (New York, 1966), с.7.
- 34 Там же, сс.23-24.
- 35 *Harvard Dictionary of Music* (ред.. Willi Apel), 2-е изд., "Notation", с.578.

- 36 Harold Powers. Рецензия на кн.; Alan P. Merriam. *The Anthropology of Music. Perspectives on New Music* vol.4, no.2 (Spring-Summer 1966), с.168.
- 37 Curt Sachs. *Rhythm and Tempo. A Study in Music History* (New York, 1953), сс.166,168.
- 38 Warren Dwight Allen. *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600-1960*. Dover Publ., Inc. (New York, 1962), с.viii.
- 39 Paul Henry Lang. *Music in Western Civilization*, цит. изд., сс.359-360.
- 40 Там же, сс. 359.
- 41 David Reck. "Improvisation in Western Classical Music" *The Journal of the Music Academy* vol. XLV, parts i-iv (Madras, 1974), с.74.
- 42 Н. Н. Stuckenschmidt. *Twentieth Century Music* (пер. с нем. Richard Deyeson). McGraw-Hill Book Company (New York-Toronto, 1969), с.178.
- 43 Edward T. Hall. *The Silent Language*. Anchor Books Edition (New York, 1973), сс.9,10.
- 44 Alan P. Merriam. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press (1964), с 263.
- 45 David Borrows. "Music and the Biology of Time." *Perspectives on New Music* vol.10, no. 1 (Fall-Winter 1972), с.241.  
<стр. 220>
- 46 Henri Pousseur. The Question of Order in New Music." *Perspectives on Contemporary Music Theory* (ред. В. Boretz and E. T. Cone) W.W.Norton and Company, Inc. (New York, 1972), сс.102,103.
- 47 Ernst Ferand. *Improvisation in Nine Centuries of Western Music*, (Köln, 1961), с.5.
- 48 William W. Austin. *Music in the Twentieth Century*. W. W. Norton and Company, Inc. (New York, 1966), сс.178,179.
- 49 Там же, С.182.
- 50 Carl Jung. "Aion." *The Collected Works*, vol.9, part II. Bollingen Series XX (New York, 1959), сс.247 и след.
- 51 Charles Ives. \*\*\*, *The Musical Quarterly* vol xix, no. 1 (January 1933), p.47.
- 52 Charles Ives. "Essays Before A Sonata." *The Second Pianoforte Sonata*, Arrow Music Press, Inc., 1919.
- 53 Henri Pousseur. "The Question of Order in New Music," цит. изд., с.106.
- 54 Там же, с.99
- 55 Там же. с.112.
- 56 Там же, с.103-104.
- 57 Jeff Nutall. *Bomb Culture*. Paladin, Granada Publishing, Ltd. (London, 1970), с.67.
- 58 Там же, с.9
- 59 Henri Pousseur. *The Question of Order in New Music*," цит. изд., с.109- 110.
- 60 Roger Reynolds. *Mind Models. The New Forms of Musical Experience*. (New York, 1975), p.230.
- 61 Pierre Boulez. "Alea." *Perspectives on Contemporary Music Theory* (ред. В. Boretz and E. T. Cone), W.W.Norton & Company, Inc. (New York, 1972), p.49.
- 62 Henri Pousseur. The Question of Order in New Music," цит. изд.. с.114.

<стр. 221>

## Глава пятая. ПРОСТРАНСТВО

*Ревёт ли зверь в лесу глухом,  
Трубит ли рог, гремит ли гром,  
Поет ли дева за холмом —  
На всякий звук  
Свой отклик в воздухе пустом  
Родишь ты вдруг.*

*Ты внемлешь грохоту громов  
И гласу бури и валов,  
И крику сельских пастухов —  
И шлешь ответ...*

А. С. Пушкин, «Эхо»

### *Акустическое пространство*

Музыка звучит и воспринимается в том же самом трёхмерном Физическом мире, в котором существуем мы сами и всё прочее. Ихть ли какая-либо специфическая связь между музыкой и пространством? Поскольку музыкальное звучание производится на большем или меньшем расстоянии от нас и достигает нашего слуха благодаря наличию воздушной среды, то создание оптимальных акустических условий составляет, по-видимому, единственную сколько-нибудь серьёзную проблему.

Действительно, во все времена этой проблеме уделялось огромное внимание. Архитекторы бьются над акустикой концертных залов, стремясь создать условия, при которых звучание, обогащенное реверберацией, достигало бы самых отдалённых уголков. Инженеры непрерывно совершенствуют электронное оборудо-

<стр. 222>

дование для усиления, записи, воспроизведения и трансформации звука, добиваясь максимальной точности и полноты передачи его свойств, включая пространственные. И те, и другие пользуются помощью психофизиологов и добытым ими пониманием процессов слухового восприятия. Всё это, однако, и не затрагивает сущности музыки, и не следует ли поэтому оставить рассуждения о пространстве специалистам в области скульптуры, живописи и архитектуры, — искусств по преимуществу пространственных?

Это глубоко укоренившееся убеждение явно или скрыто окрашивает большую часть огромной музыковедческой литературы. Даже наиболее теоретически мыслящие авторы склонны забывать ту аксиоматическую истину, что пространство представляет собой такое же универсальное и неотъемлемое условие существования и опыта, как время.

Книга Цукеркандля «Звук и символ: музыка и внешний мир» выглядит на этом общем фоне редким исключением. Опираясь философскими и психологическими аргументами и ссылками на другие искусства, автор примерно на ста страницах отвергает взгляд на музыку как непространственный, чисто временной феномен. Он пишет:

Для нас пространство это место, где **предметы** располагаются в разных **пунктах**. Тот или иной предмет воспринимается глазом, а ещё достовернее — рукой; в пространстве проводится граница — одна часть пространства отграничивается от другой или от остального пространства... Но ухо, слышащее тона, не знает подобного различия... В отличие от предметов, тона не находятся «здесь» или «там»; каждый тон вездесущ... Пространство, которое мы слышим, не имеет мест... Высота, ширина, глубина — этих различий в слуховом пространстве нет. Есть только одно направление — «откуда», и его, если угодно, мы можем определить как единственное измерение слухового пространства. [1]

Здесь очевидно смешение слухового и акустического пространств, природа которых совершенно различна. Для ориентации в тоновом пространстве измерения акустического пространства не имеют ни малейшего значения. Мы убеждены, что тона, которыми мы мысленно манипулируем, не производятся нами самими, но приходят извне, из окружающего нас мира, в котором звучит музыка. Однако это убеждение ложно. В акустической среде нет

ни тонов, ни даже звуков; есть лишь колебания частиц воздуха. Различаемые нами звуки и, в особенности, музыкальные тона это продукт невообразимо сложного мыслительного, хотя и бессознательного процесса анализа, отбора и синтеза по глубоко усвоенным «правилам», много более сложным, чем те, что усваиваются

<стр. 223>

при изучении иностранного языка и превращают нерасчленимый поток звучаний в ряды знакомых слов и понятных фраз.

Множество заблуждений в философии, эстетике и теории музыки связано с ошибками субъективизма — с обычаем видеть в музыке самодостаточный объект в автономном уме, верить, что данным интроспекции соответствуют объективные реальности, а затем «открывать» эти мнимые реальности в окружающем мире. Преодолеть этот клубок заблуждений в данном случае значит ясно отделить пространство *физического* мира от сублимированных пространств различной природы, реконструируемых на *чувственном, мыслительном* и *духовном* уровнях. Только в этом случае мы увидим сложные многообразные взаимосвязи между ними, приблизимся к пониманию их характера, свойств и значения.

Ни музыка, ни воспринимающий её субъект, не обладают автономным существованием. Чувственный образ музыки, её структуры и духовные смыслы — всё это плоды деятельности субъекта, сформированного коллективным и личным опытом определённой культуры. Объективным «сырьём» для этой деятельности служит особым образом организованный акустический феномен, встреча с которым происходит в физическом пространстве — в повседневном общем пространстве предметов, тел, движений и протяжённостей. Но и единственно объективное физическое пространство, по образу и подобию которого создаются пространства субъективно сублимированные, интимным образом включается в музыкальный феномен, становится его неотъемлемым атрибутом, приобретая тем самым конкретные индивидуальные свойства и значения.

Физическое пространство так же необходимо для музыки, как ноздус для дыхания. Обычно мы не замечаем ни того, ни другого. Мы обращаем внимание на воздух, которым дышим, только если он насыщен особыми ароматами или особенно загрязнён; мы отдаём себе отчёт в свойствах физического пространства музыки, только если акустика исключительно хороша или очень плоха.

Значением физического пространства можно было бы пренебречь, если бы оно было только передающей средой. Но у него есть другая, более важная роль. Это место обитания, «ложе» звучащей музыки, для которой оно так же существенно, как резонирующий корпус скрипки для вибрации струн под смычком. Это особенно хорошо понимали строители церковных зданий; они добивались желаемых акустических условий, оставляя полости в определённых местах каменной кладки, вмуровывая в стены глиняные сосуды разных объёмов, «настраивая» гигантский «резонансный

<стр. 224>

ящик» церковного интерьера так, чтобы любое звучание будило долгий отзвук, внушающий мистическое чувство. Организованное таким образом физическое пространство оказывается в буквальном смысле слова неотделимым компонентом музыки — хоровой и, в особенности, органной.

Стоит только подумать об этом, как станет самоочевидным, что не только характер музыкального звучания, но и каждый вид музыки предполагает свойства и объём акустической среды. Конкретные условия физического пространства включены в «генетический код» каждого типа музыки и обеспечивают её «выживание» почти так же, как генетический код любого живого организма предопределяет, будет ли он жить в воздухе, в воде или под землёй. Легко вообразить, насколько противоестественным было бы звучание веберновских «Багателей» на рыночной площади, увертюры «1812 год» Чайковского в камерном зале или духового оркестра в церкви.

Дело не только в необходимости соответствия между объёмом помещения и силой звучания, но и в соответствии между свойствами пространства и характером инструментов, голосов и музыкальной ткани, динамическим уровнем, диапазоном и колористической гаммой. Исполнителям известно, например, что не только их выбор темпов, но и детали интерпретации нередко диктуются акустикой концертного зала.

Физическое пространство, в котором происходит встреча с музыкой, это помимо всего прочего, общественное пространство, принадлежащее данной культуре и данному периоду, которое даже в тишине несёт в себе заряд определённых смыслов, предвосхищений и ожиданий; оно устанавливает социально окрашенный контекст, в котором будет



восприниматься и оцениваться исполняемая музыка.

Исследуя язык социального пространства в разных культурах как скрытое измерение коммуникаций, Эдвард Холл различает четыре основных дистанции и связанные с ними различные типы контакта: *интимный*, *персональный*, *социальный* и *публичный*:

От живописи любого иного рода портрет отличается психологической близостью, которая «непосредственно определяется действительным физическим интервалом,—дистанцией в футах и дюймах между натурой и художником». Гроссер определяет эту дистанцию в пределах от четырёх до восьми футов. Такое пространственное отношение живописца к своей модели определяет специфические свойства портретной живописи — «общение особого характера, почти беседу, в которую зритель портрета может вступить с человеком, изображённым на нём». [2]

<стр. 225>

*Персональная* дистанция и персональный контакт свойственны камерной музыке — музыкальному аналогу портрета. В обоих случаях тонкие детали выступают с наибольшей рельефностью и воспринимаются с наибольшей ясностью, будь то фактура кожи или нюансы звуковой ткани. Персональная дистанция обеспечивает максимально отчётливое видение и слышание: возможность видеть играющих участников ансамбля вблизи значительно усиливает эффект, производимый музыкой. Более того, пространственная близость слушателей неизбежно создает более тесный контакт между исполнителями и аудиторией, реакции которой, теряющиеся в большом зале, легче достигают их внимания и оказывает заметное влияние на ход исполнения. Именно в пределах этой дистанции живёт и расцветает истинное искусство импровизации.

По мере отдаления слушателя или зрителя от источника впечатлений его вовлечённость слабеет. *Персональная* дистанция незаметно переходит в *социальную*, а чувство личной причастности уступает место более или менее отстранённому созерцанию или наблюдению. Социальная дистанция и установка одинаково присущи монументальной живописи и симфонии. От них ожидают не мелких деталей, живых подробностей, тонких оттенков выражения и рафинированных фактур, но воплощения идеи, темы, крупномасштабности замысла и композиции.

С глубоким пониманием социально-культурной функции музыки Пауль Беккер отверг упрощённое и близорукое объяснение симфонии как сонаты для оркестра и появление больших концертных залов как результат чисто практической необходимости создать подходящие акустические условия для массивного оркестрового звучания. Соната, писал он, адресована индивидуумам, тогда как симфония обращается к общине. В своей небольшой книжке «Симфония от Бетховена до Малера» [3] он связывает подъём и расцвет симфонии в XIX веке с зарождением и развитием чувства национального самосознания и соответствующих идеологий в странах Европы. В окончательно секуляризованных обществах концертные залы и оперные театры стали храмами квазирелигиозных культов, композиторы начали проповедовать, и симфония, символизирующая новое чувство национального единства, мирскую философию жизни и гражданские добродетели, заняла место мессы, которая в предшествующую эру служила символом духовного единства.

За пределами социального пространства простирается ещё более обширное *публичное* пространство. В отличие от предшествующих, оно не выделено из обыденного жизненного простран-

<стр. 226>

ва и отличается от него только эстетически. Это — пространство, создаваемое архитектурными сооружениями и ансамблями, парками, монументами и памятниками, стенными росписями, панно и прочими элементами организуемой человеком внешней среды. Присутствующие постоянно, слитые с повседневным окружением, они исподволь глубоко воздействуют на обитателей этой среды. Они сравнительно редко созерцаются непосредственно и оцениваются как эстетические объекты, присутствуя, как правило, на периферии внимания. Публичное пространство оживает, и приковывает к себе внимание, когда в нём разносится перезвон колоколов, призыв муэдзина на молитву, игра духового оркестра в общественных садах, на городских улицах и площадях или народной песни в поле.

Начиная уже с XVII века специальные музыкальные композиции предназначались для празднеств под открытым небом. Музыка пленэра с её широкими очертаниями, массивными звучаниями и простой фактурой воспринималась на больших расстояниях, смешиваясь с голосами жизни и природы, обогащаясь естественным эхом. «Музыка на воде» Генделя, написанная в 1715 году для г дворцового празднества на Темзе, композиции Госсекса

и других композиторов для «музыкальных празднеств» Французской революции, игра роговых оркестров на невских островах, массовые музыкально-драматические инсценировки на площадях Петрограда в первые годы Октябрьской революции — таковы некоторые из наиболее известных и примечательных использований публичного пространства в истории музыки.

Отношение музыки к физическому пространству не привлекает внимание исследователей в основном потому, что пространство в первую очередь определяется направлениями и измеримыми расстояниями, которыми естественно пренебречь, поскольку звук как бы вездесущ. Повторяя это глубоко укоренившееся убеждение, Джордан пишет:

Музыкальный опыт отрицает какую-либо важность направления на источник звука (исключая, разумеется, стереофонию,...) и конструирует фиктивную область воображаемого музыкального пространства, задача которого — служить распознаванию звуков различной высоты, данных в одновременности. [4]

Здесь с особой ясностью выступает смешение акустического (физического) пространства с пространством тоновым (мысленным). Возникает вопрос: почему, отвергая первое и конструируя второе, слушатель инстинктивно поворачивается лицом к источнику звука? Только ли удобством лицезрения исполнителей объяс-

<стр. 227>

няется стандартная планировка концертных залов с рядами кресел, обращенных к эстраде? Этот вопрос помогает вспомнить, что такова далеко не единственная организация физического пространства, известная из истории музыкальных культур, и наводит на мысль о том, что оно обладает собственной ценностью и каким-то образом связано с воображаемым тоновым пространством.

Физическое пространство отнюдь не является нейтральной средой по отношению к музыке, связи между ним и различными «воображаемыми» пространствами музыки много сложнее и глубже, чем обычно предполагается. Эти связи во многом определяются особенностями конкретной культуры и музыкальной системы. В общей форме можно сказать, что их глубина и характер зависят от значения пространственных понятий и отношений в различных культурах.

### *Сакральное пространство*

Музыкальные теории и эстетические учения, пренебрегающие акустическим пространством, в высшей степени избирательны. Они принимают в расчёт не звуки, а тона — не первичные данные музыкального восприятия, а его продукт — обработанный, обозначенный и организованный. Более того, они говорят даже не о тонах как таковых, но об их высоте, длительности и (реже) силе. Из столь тщательно препарированного мысленного образования извлекается содержание: структура или образ. Эти теории и учения помогают забывать о содержании самого звука — физического материала музыки, который модальностью, потенциями и ценностью в принципе отличен от тона.

Тона и их конфигурации возникают в мысленном пространстве, им приписывается объективное существование в некоем идеальном мире. Звук следует обратным путём: он возникает в окружающем мире и проецируется на «экран» слуховых восприятий. Говоря точнее, если бы наш слуховой «экран» был неподвижным регистратором, а не в высшей степени избирательным перерабатывающим устройством, то бесчисленные, одновременные, бесконечно богатые и изменчивые звучания, которыми насыщен окружающий нас мир, заполняли бы всё наше существо.

*Слышимый мир* глубоко отличен от мира *видимого*. Видение даёт нам множество предметов, отделённых друг от друга и рас-

<стр. 228>

положенных в разных направлениях и на разных расстояниях от нас. Мы воспринимаем эти предметы поочерёдно, соотнося их, и таким образом формируем образ и идею трёхмерного пространства — их стационарного вместилища. Слышание даёт нам не предметы в пространстве, но голоса во времени — не множество мест, направлений и дистанций, но всеприсутствие в сферическом слуховом пространстве, расширяющемся по мере вслушивания в него. Эти голоса звучат одновременно и, наделённые собственной энергией, бомбардируют нас со всех сторон. Чтобы ориентироваться в слуховом

пространстве, нам не приходится поворачивать голову, отыскивать предмет глазами и фокусироваться на нём, как этого требует визуальное пространство; вместо этого мы направляем «прожектор» внимания в слуховой сфере на тот или иной звук, голос, на то или иное их качество.

Известно, что способностью локализации направлений человеческий бинауральный слух сильно уступает зрению: средняя ошибка достигает 5° при фронтальном расположении источника звука и 15° в прочих случаях. Но столь несовершенный в пространстве материальных предметов, слух вводит нас в недоступный зрению мир невидимого — динамичный, полный жизни и движения.

Многие культуры с разной степенью отчётливости наделяют живой мир невидимого свойствами духовности и святости. Ранее в этой книге я не раз упоминал о духовном значении звука. Вот ещё одно — самое поразительное — свидетельство несоизмеримого различия между звуком и связанным с ним материальным предметом. Оно касается *молимо* африканских пигмеев — трубы, звучание которой есть дух «животного» Леса. Калин Турнбул сообщает:

Я не знаю в точности, чего именно я ожидал, но я знал немного о трубах молимо и о том, что их делают из бамбука. Вероятно, я рассчитывал увидеть предмет, покрытый изощрённой резьбой, украшенный орнаментом, полным ритуалистической символики — нечто священное, вызывающее благоговение, предмет, один вид которого считается опасным... Но я увидел, что инструмент, который своим поразительно грубым звуком сметает тишину и так же грубо рассеял мои иллюзии, сделан вовсе не из бамбука и вообще не из дерева, не покрыт резьбой или какими-либо украшениями. Это был просто отрезок металлической дренажной трубы с нарезкой с обоих концов... Я спросил почти шёпотом, как это возможно, чтобы в качестве молимо, столь священного для них, использовался кусок трубы, украденной у строительных рабочих... Они спокойно и громко ответили встречным вопросом: "Не все ли равно, из чего сделано молимо? Это звучит замечательно сильно и, вдобавок, не гниёт, как дерево"...

<стр. 229>

...Несколькими минутами позже, после того, как началось пение, я услышал голос отвечающего молимо, словно бы оно пребывало само по себе в глубине леса. Меня более не смущало то, что этот инструмент был просто водопроводной трубой, потому что теперь, когда я не мог видеть его, я понял правоту полученного объяснения. Звучание — вот что важно. Мужчины в лагере пели, и голос молимо откликался на их пение, непрерывно перемещаясь и, казалось, в каждый момент находясь всюду. [5]

Христианский теолог Пауль Тиллих, со своей стороны, размышляет о различиях между видением и слышанием в религиозном опыте.

Бесчисленные храмы, разбросанные по всему миру, хранят предметы и изображения, через которые мы можем видеть Бога. Но то, что мы видим, это идолы — захватывающие, ужасающие, непреодолимо притягательные в своей соблазнительной красоте или разрушительной мощи... Мы приходим в их храмы, созерцаем их, объединяемся с ними в полном отказе от себя, а затем уходим опустошенные, отчаявшиеся, уничтоженные. Вот почему слышание противопоставляется видению. Вот почему снова и снова изображения уничтожаются, храмы сжигаются, и Бога именуют Бесконечной Бездной. [6]

Религиозный опыт, духовные поиски Абсолютного неотъемлемы от переживания звука в пространстве, о котором ценители музыки как искусства могли забывать в течение долгих периодов истории, воспринимая её как внешний объект, раз и навсегда зафиксированное звуковое построение. И только через переживание пространственного бытия звука музыка перестаёт быть объектом и становится посредником истинной партиципации.

Звук, воспринимаемый не сам по себе, а как звучащее пространство, выходит за пределы исключительно слуховых ощущений. Как сказано в дзен буддистской сутре Сурангама, в такой ситуации «ухо не только слышит, но и видит, обоняет и осязает... Нее преграды между чувственными функциями исчезают... Тогда возникает переживание, называемое "совершенным слиянием"». [7]

Для человека в состоянии медитации, для участника религиозного ритуала

звучащее пространство становится священным. Это то, что скрывается за термином *антифон*. Подобно другим древним понятиям, оно обросло различными значениями. Греки называли *антифонией* октавное удвоение голосов в хоре; в применении к григорианскому хоралу антифонами назывались кантикли, обрамлявшие псалм, а позже — особого склада композиции, включавшиеся в мессу. Специфически музыкальные значения этого слова заслоняют его прямой смысл: антифон это обмен

<стр. 230>

провозглашениями и ответами на них, звуковое взаимодействие между двумя группами участников действия, предполагающее их символическую пространственную разобщённость. Таков смысл антифона и в древнееврейской, и в христианской литургиях.

Одно из древнейших свидетельств об антифоне в сакральном пространстве содержится в Библии. Готовясь ввести свой народ через реку Иордан в обетованную землю, чтобы закрепить данный ему закон — в частности, запрет делать священные изображения, — «...заповедал Моисей народу в день тот, говоря: Сии должны стать на горе Гаризим, чтобы благословлять народ, когда перейдёте Иордан... А сии должны стать на горе Гевал, чтобы *произносить* проклятие... Левиты возгласят и скажут всем Израильтянам громким голосом: "Проклят, кто сделает изваянный или литый кумир, мерзость перед Господом, произведение рук художника..."» (Втор.: 27; 11-15). Мощные далёкие хоры благословений с юга и проклятий с севера, поочерёдно оглашавшие широкую долину между горами, — этот впечатляющий ритуал посвящения в веру и землю обетованную — не мог не оставить неизгладимый след в его участниках, которые, отвечая «Аминь» на каждое провозглашение, становились частью нового священного мира.

Антифон стал одним из наиболее существенных компонентов христианского ритуала, и в своём исследовании антифона *Venit ad Petrum* Манфред Букофцер подчёркивает его символическое значение:

Прежде, чем обратиться к музыке этого антифона, мы должны коснуться его литургических аспектов, которые важны не только сами по себе, но и для музыки... Антифон связан с ритуалом омовения ступней на Святой неделе, установленным в память того факта, что Иисус омыл ступни своих апостолов во время Тайной вечери (Иоанн: 13)... Текст сосредоточен на диалоге между Петром и Иисусом; некоторые повествовательные части выпущены, и их слова чередуются непосредственно. Среди них есть два важных утверждения: "Если не омою тебя, не имеешь части со Мною" и "Господи! Не только ноги мои, но и руки и голову" [8-9)... Омывание ступней было не только актом смирения, но и ассоциировалось во многих не римских деноминациях с областью сакрального, в частности, с таинством крещения. Омывание ступней составляет часть обряда крещения в мозарабской, галликанской, амброзианской, ирландской, африканской и некоторых Восточных церквях. [8]

Эти две, столь несхожие ситуации, родственны по своему значению. Народ, ведомый Моисеем, — через обмен громоподобными возгласами, верующие христиане — через обряд омования ног становятся причастными Богу — через Землю и Закон или через

<стр. 231>

Иисуса Христа. Чрезвычайно разные ситуации содержат общий элемент: звучание, символически связывающее пространственно разобщённых участников действия.

Респонсорное пение, при котором хор отвечает корифею или два хора обмениваются мелодическими фразами, существует, как известно, во многих музыкальных культурах — Китая, Тибета, Северной и Центральной Африки, арабских стран, Греции и в традициях славянских народов. Этот тип пения упоминается в некоторых трудах, но его смысл, внутренние мотивы и эффекты редко привлекали к себе внимание. Один из таких комментариев, принадлежащий Курту Заксу, кажется поверхностным и робким:

Антифония производит особенно захватывающее впечатление в силу того, что благодаря пространственному противостоянию двух полухоров она зримо связывает музыкальную симметрию с архитектурной. [9]

На этот счёт теологи более словоохотливы. Они говорят нам, что антифон это имитация концерта ангелов, в котором херувимы и серафимы состязаются в восхвалениях Творца перед Его тронном, как это можно видеть во множестве икон и живописных полотен. Музыка, творимая человеком, давно уже обрела автономию и более не рассматривается как имитация ангельских концертов, как приобщение к

божественному началу, но литургия вновь и вновь воссоздаёт первородный акт партиципации. Физическое пространство ритуала становится сакральным. Оно превращается в видимое, слышимое подобие вселенной, в иконный образ реальности, создаваемой верой. Все чувственные восприятия сливаются, чтобы подтвердить священность этого пространства. Его оппозиция окружающему «профанному» миру подчёркивается иератическим языком богослужения, изображениями и иконами, жестами и одежаниями священников, цветными витражами, благовониями, вкусом причастия и, помимо того, волнами долго не утихающих звучаний голосов и инструментов, которые не только приводят в трепет души верующих, но заставляют их тела и самоё пространство вибрировать в унисон.

В этом символическом микрокосме в свою очередь отражается оппозиция сакрального и профанного. Интерьер храма дифференцирован на священное алтарное пространство и мирское пространство конгрегации. Их оппозиция имела бы не больше смысла, чем соотношение эстрады и мест для публики в концертном или оперном зале, если бы её не оживлял антифонный обмен речитирующих и поющих голосов, провозглашений и ответов. Пространственным символизмом, волнами звучаний, движущихся во

<стр. 232>

встречных направлениях, преодолевается ситуация отчуждённости и разобщённости участников, и духовная реальность, в которой они живут, вновь обретает единство.

Настоящая ритуалистическая партиципация становится возможной только в символически преображённом пространстве — в динамичном силовом поле, генерируемом самими участниками, которое втягивает их в коллективное таинство. Даже изъятый из ритуального контекста, антифон сохраняет свои символические и пространственные коннотации, опирающиеся на его музыкальное построение и содержание текста. Антифон *Venit ad Petrum* остаётся символом причащения Христу, хотя бы его исполнение и не сопровождалось омытием ступней.

Разумеется, в таких случаях символические значения реализуются или остаются незамеченными в зависимости от посвящённости и вовлечённости присутствующего — от его ориентации на эстетическое восприятие и суждение или на самоотдачу в соучастии. Даже благочестивые прихожане нередко весьма чувствительны к эстетическому облику ритуала, тогда как ритуал, представляемый на оперной сцене или киноэкране, иногда порождает истинную партиципацию; так во время одного из спектаклей оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» группа старообрядцев в зале вдруг присоединилась к пению на сцене, а кинорежиссёр Сергей Параджанов был поражён, обнаружив при показе фильма «Цвет граната» в армянской деревне, что в определённый момент зрители-крестьяне стали молиться.

Тракуемый как чисто композиционный приём, антифон лишается символического значения. Антифонная переключка хоров в трёх из шести Мотетов Баха или двух оркестров и хоров в «Страстях по Матфею» не вносит в физическое пространство измерение сакральности. И, напротив, когда в прошлом веке композиторы попытались возродить символизм антифона, слушатель нашёл себя в трансформированном пространстве совершенно других измерений. Оно более не простиралось от его точки в мирском пространстве к символическому сакральному центру, но представало в вертикальной протяжённости, где земное и небесное соотносились как низ и верх. **Участник** таинства в сакрализованном пространстве превратился в **зрителя** аллегорического представления.

Берлиоз и Верди в своих Реквиемах предписывают размещение дополнительной группы медных духовых инструментов на хорах — так, чтобы трубы Страшного Суда в *Tuba Minim* слышались сверху, как бы с небес. Более изощённую, трёхмерную трактовку акустическое пространство получает в «Военном реквие-

<стр. 233>

ме» Бриттена. В этом необычном сочинении в общую раму традиционной заупокойной мессы вкраплены вокальные эпизоды на стихи Уилфреда Оуэна — поэта, погибшего молодым в Первой мировой войне. Голоса солистов-«солдат» и сопровождающего их камерного оркестра доносятся с авансцены, литургические разделы перемещают центр действия в её глубину, где расположены основные исполнительские силы мессы, а внушающие надежду и утешение звучания хора мальчиков и портативного органа доносятся с хоров, поскольку, как указывает композитор, они «должны слышаться в отдалении», [10] подобно голосам ангелов. Особенно красноречивым был в этом смысле

малеровский замысел, о котором композитор рассказал в одной из бесед в апреле 1898 года:

Я хотел бы как-нибудь исполнить в Вене "Страсти по Матфею" с двумя обособленными оркестрами — одним справа, другим слева, с двумя так же разделёнными хорами и ещё с третьим, которым должна стать сама община, публика, и который нужно было бы разместить где-нибудь в другом месте. К тому же наверху, у органа, я поставил бы ещё хор мальчиков, чтобы их голоса доносились как бы с неба. Ты увидишь, какое получится впечатление, если вопрос и ответ будут звучать отдельно и не будут, как теперь, перемешаны, точно репа с ботвой. [11]

Намерение Малера возродить литургическую трактовку баховских Пассионов, превратить слушателей в участников мистерии не было и, вероятно, не могло быть осуществлено. Отношение к пространству в европейской культуре явно изменилось.

\* \* \*

Следует ли видеть в этом повороте на 90 градусов — в превращении горизонтального сакрального пространства причастности в вертикальное аллегорическое пространство созерцания — признак сколько-нибудь существенного изменения культурных стереотипов и ценностей? Такое предположение может вызвать множество возражений. Небеса всегда символизировали духовность, свет и святость, а земля — греховную плоть, тьму и смерть. Таково соотношение верхнего и нижнего пространств в иконах и религиозной живописи, в архитектуре соборов и церквей и даже в языке, когда мы говорим с моральным «падением» или «высоких» достоинствах человека.

По-видимому, то же измерение наличествует в воображаемом пространстве тонов с его «светлыми» высокими и «тёмными» низкими регистрами, восходящим и нисходящим движениями, кото-

<стр. 234>

рыми в бесчисленных случаях символизируются «подъёмы» или «спады» в духовном, физическом или эмоциональном измерении.

Можно с уверенностью утверждать, что вертикальное измерение духовности универсально и всеобщее. Это не что иное, как сублимация опыта существования в физическом мире, в котором мы испытываем и преодолеваем силы земного тяготения, мускульными усилиями измеряем расстояния, различаем свет и тьму.

Из этого универсального опыта и рождаются поэтические, духовные и религиозные метафоры, аллегории и символы. Они существуют в воображаемом визуальном пространстве, и от конкретности верований зависит, простирается ли оно вверх — к небесному Богу- Отцу, или вниз — в глубины Матери-Природы. В христианских богослужениях чистота и святость символизируются парящим дискантовым звучанием детских голосов, тогда как тибетские монахи речитируют в немислимо низком регистре. Примечательно, что в ашкеназийских синагогах алтарь, с которого читается Тора, находится на возвышении, а в сефардских он опущен ниже уровня пола.

Однако духовное видение, как бы оно ни было автономно, сохраняет свойства зрительного опыта: духовное око состоит в родстве с глазом. Смотреть и видеть значит воспринимать картину окружающего мира, в которой смотрящий не видит себя самого. Увидеть себя в этой картине он может, только став объектом для самого себя — посредством самоотстранения и самооценки. Именно эти аналитические операции, присущие зрению и делающие его столь совершенным инструментом объективного наблюдения, исключают партиципацию, которая становится возможной только тогда, когда дистанция и различие между субъектом и объектом исчезают.

Культурные «мутации», подобные переносу акцента с горизонтального слухового пространства на вертикальное визуальное, объективно трудно доказуемы и не поддаются сколько-нибудь точной датировке. Они медленно происходят на заднем плане, за-слоняемые более мобильными и явными изменениями. Перемена в восприятии пространства становится более очевидной в контексте длительного перехода от одного культурного типа к другому — от бесписьменной аграрной культуры к городской цивилизации.

Неграмотное сельское население живет в основном в мире звука — в отличие от западных европейцев, чей мир преимущественно визуален. Звуки это в известном смысле явления динамичные или, по меньшей мере, признаки динамичных явлений

—движения, событий, активности,—по отношению к которым не защищенный от опасностей человек должен быть постоянно настороже... Мир зву-  
<стр. 235 >

ка это мир, полный непосредственного, личного значения для слушающего, тогда как западный европеец живет более или менее в визуальном мире, к которому он, в общем, безразличен. [12]

Говоря более конкретно, этот сдвиг — наряду с целым рядом других кардинальных перемен — связан с исчезновением последних отголосков средних веков, расцветом культуры Ренессанса и началом барокко. На протяжении примерно четырёх столетий на ( мену сакральному миру нерассуждающей веры, ритуализованного быта и коллективной партиципации в таинстве жизни пришёл светский мир Разума, гуманистических идеалов, неутолимой любознательности и преклонения перед научным знанием.

### *Мирское пространство*

Историки нередко указывают на 1600 год как на один из самых важных водоразделов в эволюции западного искусства. Эта круглая цифра, разумеется, условна: новые тенденции зародились много раньше и окончательно сложились значительно позже этой даты. И всё же на рубеже XVII столетия начинания исторической важности были особенно обильными.

Рождение оперы и оратории, возникновение концертной традиции, появление гомофонно-гармонического стиля, стилей *recitativo* и *representativo*, рост значения и удельного веса инструментальной, а затем оркестровой музыки, развитие фуги и других унифицированных, основанных на симметрии музыкальных форм — таковы были наиболее известные и особо важные новшества этого переломного времени.

Каждое из них и все они, вместе взятые, могут нечто сказать нам о перемене мировосприятия, психологических установок и системы ценностей, и позже мы увидим, как эта перемена повлияла на пространственные измерения музыкального опыта. Но сейчас речь пойдёт о феномене, особенно наглядно отразившем новое отношение к акустическому пространству — о многохорной музыке.

Андрэ Могар, французский скрипач, побывавший в 1639 году в Италии, рассказывает о концерте многохорной музыки в Риме как об одном из своих самых сильных впечатлений:

В просторной церкви по обе стороны от высокого алтаря находились два органа и ниши для музыкантов. Еще восемь ниш, восьми или девяти футов вышиной, были расположены по четыре с каждой  
<стр. 236>

стороны длинного нефа на равных расстояниях друг от друга. В каждой помещался хор со своим органом-портативом. Дирижёр, окружённый отборными певцами, задавал темп первому хору. У каждого из остальных хоров был свой дирижёр, следивший за жестами первого, дабы темп был единым, и никто из исполнителей не отставал. Пышный контрапункт изобиловал прекрасными мелодиями и приятными речитативами. Вот из первого хора слышится соло сопрано, а другое сопрано отвечает ему из третьего, четвёртого или десятого хора. Вот два, три, четыре или пять голосов из разных хоров поют вместе, а затем все хоры поочерёдно повторяют строфу — один за другим. И вновь соперничают два хора, а два других им отвечают... Наконец, все десять хоров объединяются в *Gloria Patri*. Признаюсь, я никогда не испытывал такого восторга, как при этом исполнении. [13]

Практика использования двух или более пространственно разобщённых хоров или пространственного деления одного хора (*choro spezzato*) возникла в первой половине XVI века и приписывается Руффино Бартоллуччи, тогдашнему музыкальному директору Падуанского собора в Северной Италии. Но достигнуть настоящего расцвета многохорной музыке было суждено в соборе Святого Марка в Венеции.

Здесь в 1550 году *maestro di capella* фламандец Адриан Вилларт сочинил и исполнял *Salmi spezzati* для восьмиголосного хора, разделённого на два полухора, которые помещались по обе стороны нефа. Уникальная планировка собора Святого Марка сама по себе могла навести на мысль о подобном эксперименте. Высокие просторные галереи, разделённые 20-метровой ширины длинным нефом, оснащены большими органами (первый

был перестроен, а второй установлен в 1490 году). Третий орган — под главным куполом — появился в 1588 году.

В этой архитектурно артикулированной, акустически богатой среде второй органист Андреа Габриэли, а затем его племянник-ученик Джованни Габриэли продолжали исследовать выразительные возможности звука в пространстве. Их открытия привлекали не только итальянцев — Джироламо Джакобби и Лодовико Виадану, но и немцев — Лео Хасслера, Михаэля Преториуса, Самуэля Шейдта и Генриха Шютца, которые съезжались сюда, чтобы перенять опыт своих венецианских собратьев.

Можно лишь удивляться тому, что истории западной музыки, в лучшем случае, бегло касаются этих экспериментов, а иногда полностью обходят их (например, в 1100-страничном труде Пола Генри Ланга «Музыка в западной цивилизации» о многохорной музыке нет ни единого упоминания).

<стр. 237>

Вот довольно редкое описание, которое даёт некоторое представление о ценности новой трактовки акустического пространства в многохорной музыке:

Джованни многому научился у своего дяди Андреа, но превзошёл и его, и всех своих современников и предшественников блеском звуковых красок, которого он достигал соединением множества голосов и инструментов и впечатляющим использованием групп певцов с инструментальным сопровождением или без него... Красочность и звучание значили для него много больше, чем для любого композитора его или предшествующего поколения... Поли-хоровые сочинения создавались в изобилии, простираясь от двух или четырёх 4-голосных хоров до «обычных» сочинений с числом голосов, достигавшим двадцати. В некоторых из них, в отступление от принятой тогда практики, предписывались определённые аккомпанирующие инструменты, включая *violini piccolo* (скрипки), *violini* (альты), басовые виолы, корнеты, фаготы и тромбоны. В одной из пьес, *Suscipe clementissime*, 6-голосный хор сопоставляется с ансамблем из шести тромбонов; другая, самое блестящее из его сочинений, *in Ecclesiis*, написана для двух 4-голосных хоров, квартета солистов, органа и оркестра, состоящего из виол, трёх корнетов и двух тромбонов. [14]

Захватывающие исследования возможностей музыкального звучания в реверберирующем пространстве не только внесли в композиторский замысел новое, темброво-красочное измерение, положив тем самым начало искусству оркестрового письма, но привели и к другим нововведениям. Джованни Габриэли первым стал пользоваться динамическими контрастами; его знаменитая *Sonata Pian e Forte* для медных и скрипки и *Canzon in Echo* для двух 5-голосных инструментальных ансамблей и двух органов предвосхитили один из излюбленных эффектов композиторов эпохи Барокко. Более того, поскольку долгое 6-секундное эхо в соборе Святого Марка превратило бы сложную контрапунктическую ткань в звуковой хаос, Джованни переменял манеру: стиль текучих горизонтальных мелодических линий уступил место стилю массивных, компактных аккордовых вертикалей, открыв путь гармонии с её основными функциональными отношениями между аккордами.

В целом, этот процесс вёл к более простому, решительному, драматически впечатляющему стилю. Интересно, что своей кульминации развитие многохорной музыки достигло в сочинениях композиторов римской школы, несмотря на их большую консервативность, приверженность к литургическим формам и полифоническому стилю. Мессы для шестнадцати, двадцати четырёх и более голосов не были редкостью; хоры числом до восьми разме-

<стр. 238>

щались по всему гигантскому внутреннему пространству собора Святого Петра. Самым ошеломляющим плодом этого так называемого «колоссального барокко» явилась праздничная месса для восьми хоров, насчитывающих 54 партии, и двух органов, сочинённая Орацио Беневолли в 1628 году, который, как замечает Курт Закс, «был несомненно доволен, увидев её изданную партитуру почти в ярд высотой». [15]

Как бы внушительно ни выглядели подобные партитуры, они позволяют лишь догадываться о том, что более всего поражало слушателей. Изучение их только с точки зрения формы и стиля обходит самое существенное и специфичное в этой музыке: чувственное воздействие её звучания. Пробудившийся интерес к полноте, богатству и красочному разнообразию непосредственно, хотя и неявно, влиял на стиль: с увеличением



числа партий и плотности фактуры музыкальные средства и формальные приёмы становились всё более простыми и прозрачными. Музыка покидала идеальный мир контрапунктических структур, в основном адресованных интеллекту, чтобы стать частью материального мира — впечатляющей физической реальностью, обращенной к чувствам. Многохорные концерты превращали повседневное, подобно воздуху, не замечаемое, физическое пространство в источник новых глубоких переживаний.

Пресыщенные всеми дальнейшими приключениями музыки в пространстве, мы едва ли можем вообразить, каким волнующим открытием для людей того времени оказалось внезапно ожившее трёхмерное пространство, заполненное массивными звучаниями голосов и инструментов, приходящими со всех сторон, умноженными эхом. Само это обволакивающее, вибрирующее пространство стало музыкой, которую теперь можно было не только слышать, но и осязать, ощутить всем телом, проследить взглядом, «увидеть» изнутри во множестве ракурсов и со множества точек.

Эту кардинальную перемену едва ли можно счесть случайным изобретением небольшой группы церковных музыкантов, решивших ошеломить современников. Правильнее допустить, что она отвечала некоей назревшей необходимости, изменившемуся духу культуры и потому была принята с готовностью и энтузиазмом.

Рассматривая это новшество в контексте эволюции европейской музыки, мы можем проследить его предысторию и генезис. Но чтобы понять его непосредственные мотивы, необходимо пересечь границы, отделяющие музыку от других искусств, и искусства от жизни. В этом случае обнаруживается связь между возникновением многохорной музыки и длительным общим процессом

<стр. 239>

секуляризации и сенсуализации на Западе, пик которого пришёлся на начало XVII века.

Аналогичная ситуация возникла в живописи того же периода, которая на протяжении немногих десятилетий решительно отошла от традиционной двухмерной символической композиции и обратилась к иллюзорной трёхмерной перспективе. Не без нотки изумления, Вёльфлин подчёркивает, что ещё в конце предшествующего столетия основным принципом было сочетание форм на плоскости, но что

принцип композиции на плане к началу 17-го века был оставлен ради определённо перспективного типа композиции. В первом случае наблюдалась привязанность к плоскости, организация элементов картины в плане, параллельном её плоскости; во втором — склонность отвлекать глаз от плана, отбрасывать его, делать незаметным, одновременно подчёркивая отношения между близким и удалённым и заставляя зрителя соотносить вещи в глубинном измерении... Настало время, когда... перспективное расположение элементов картины заговорило. [16]

Глубинное измерение «говорит» о вещах, весьма отличных от тех, что зритель «вычитывает» из двухмерной композиции, ярче всего представленной иконой. Здесь фигуры и предметы представлены в символическом расположении, над которым у физического глаза нет власти; относительные размеры фигуры определяются не расстоянием, а её символическим «весом» по сравнению с другими фигурами и предметами. С появлением перспективной живописи физический глаз сделался законодателем и судьёй в области композиции. Картина перестала быть визуализацией символов веры и объектом духовного созерцания. Она превратилась в «окно», в раме которого зрителю предлагается пространственное изображение того, что художник видел — реально или в воображении — с определённой, конкретной точки в том же пространстве. Перспективные сокращения, динамичные позы и жесты, *chiaroscuro* (светотень) и дымка — эти и другие приёмы были призваны выявлять и подчёркивать объёмность и глубину перспективно организованного оптического пространства.

Даже архитекторы, привычно мыслящие в трёх измерениях, были одержимы перспективой. Они создавали крупномасштабные сооружения с беспрецедентно изощрённой планировкой, изогнутыми поверхностями, динамичными формами. В интерьерах взорам открывалось многообразие ракурсов с удаляющимися слоями архитектурных масс и деталей, чередованием света и тьмы. Реальная перспектива длинных галерей нередко получала иллюзорное продолжение в пейзажной живописи, включённой в архитек-

<стр. 240>

турный замысел. Интерьеры не только становились всё более просторными, но и

открывались во вне, «стекая» по ступеням широких террас в сады и парки. Архитекторы стремились всеми средствами усилить ощущение расширяющегося динамичного пространства, вовлечь зрителя в активное физическое и эмоциональное взаимодействие с ним.

Особенно красноречиво эта тенденция проявилась в перестройке старых церквей. Примечательна в этом смысле история ватиканского собора Святого Петра. Она началась в IV веке, когда император Константин воздвиг над могилой апостола Петра небольшую базилику. Новая базилика, включившая старую, была построена в 1506 году архитектором Браманте. Ровно через сто лет её планировка в форме равноконечного греческого креста была изменена и приближена к удлинённому латинскому кресту: собор получил величественный неф. Наконец, в 1657-1667 годах Бернини окружил площадь перед собором гигантской эллиптической колоннадой, открыв тем самым сакральное пространство собора во внешний мир.

Архитектура барокко обращена к зрению так же, в сущности, как полихоровая музыка — к слуху. И та, и другая — порознь и совместно — создавали многомерную, динамичную, чувственно богатую, яркую и многообразную среду. Они явились материальным выражением духа нового времени, острого осознания мира плоти и ощущений как реальной среды обитания человека, ознаменовав тем самым разрыв с последними реликтами сакрального мира средневековой культуры.

То был не просто перенос акцента с духовного на материальное, но кардинальный переворот в самосознании человека, в системе ценностей, жизненной перспективе, направлении усилий: смиренный раб Божий вдруг ощутил себя гордым хозяином мира, наделённым властью покорять, изменять, контролировать его. Наряду с музыкантами, художниками и архитекторами, которые, трансформируя и организуя физическое пространство, творили новую среду ума и чувств, учёные вступали в новую область экспериментов и исследований, вскоре начавших изменять материальное окружение человека, а затем и его самого.

Нет ничего удивительного в том, что великий физик и астроном Галилео Галилей, чьи исследования и теории привели к конфликту с католическими властями, был сыном Винченцо Галилея — участника флорентийской камераты, колыбели оперы; отец и сын были движимы одним и тем же духом. К 1590-1600 годам относятся опыты Галилея-младшего по изучению законов падения тел, земного притяжения и его наиболее важные астрономические

<стр. 241>

открытия. В те же десятилетия Иоханнес Кеплер закладывал математические основы современной научной астрономии, пользуясь наблюдениями и измерениями своего старшего коллеги Тихо Браге. Однако открытые Кеплером три закона движения небесных тел в его понимании были связаны с небесной механикой не менее тесно, чем с Гармонией мира — неслышной музыкой сфер: наука и искусство ещё обитали в едином мире, в одних и тех же умах.

Неделимый интерес к физическому миру, стремление ощутить, пережить, постигнуть, изменить его всеми доступными человеку путями веком ранее ярко проявились в многогранной деятельности Леонардо да Винчи — живописца, архитектора, музыканта, гражданского и военного инженера, учёного и, сверх всего, человека действия. Среди его современников были и другие люди действия, которых опьянение необъятностью расстилавшегося перед ними неведомого мира подвигало на путешествия, открытие и покорение новых земель. В 1492 году Колумб пересёк Атлантический океан и достиг Багамских островов, шесть лет спустя Васко да Гама достиг Индии, ещё через три года Америго Веспуччи открыл Южную Америку, а в 1519 году Магеллану почти удалось совершить кругосветное путешествие. Мировой крестовый поход западной цивилизации начался.

Трудно не увидеть отражение этих глубоких перемен в европейской культуре XVI-XVII веков в самом духе многохорного стиля. Ещё труднее счесть его изолированным эпизодом в истории музыки. Его бурный расцвет предстаёт как итог долгого, постепенного и сложного процесса, который начался четырьмя столетиями ранее и продолжался после того, как волна многохорной музыки отступила.

Истоки этого процесса можно связать с развитием полифонии. Остававшаяся до середины XII века двухголосной, она обрела у Леонина и Перотина — главных фигур Нотрдамской школы — третий голос: триплум. Одним из новшеств *Ars nova* в начале XIV века было введение четвёртого голоса — контратенора. До конца XVI века, включая

творчество Орландо ди Лассо и Палестрины, четырёхголосие оставалось нормой контрапунктического письма, сохранив значение стандарта и в условиях гармонического стиля, однако на фоне этой нормы возникали и любопытные отклонения. С начала XVI века они говорили о непреодолимом стремлении к дальнейшему увеличению числа партий. Джон Тавернер настойчиво сочинял музыку для 5- и 6-голосных хоров, Герман Финк написал мессу для 11-голосного хора, один из мотетов Антонина Прумеля предназначен для 12-голосного хора, мотет Жоскена де Пре — для хора, состоящего из 24-х партий, а мотетом *Sper In*

<стр. 242>

*alium*, написанным для восьми 5-голосных хоров, Томас Таллис побил «рекорд», поставленный столетием ранее гигантским каноном для 36 голосов Окегема. Любопытно, что всё это происходило ещё до расцвета многохорного стиля и в условиях не связанных с ним композиторских школ.

С ростом числа партий полифоническая фактура неизбежно делалась всё менее прозрачной. Очевидно интерес композиторов к её строгой графике отступал перед тягой к чувственной полноте общего звучания. Образно говоря, они откладывали перо и брались за кисть. В стремлении усилить эмоциональное воздействие своей музыки, они превращали скупой «чёрно-белый» контрапунктический рисунок в красочное звуковое полотно.

Немалый вклад в этот процесс вносили музыкальные инструменты. Титульные листы многих композиций предоставляли на выбор исполнение хором или инструментальным ансамблем. Нередко вокальные и инструментальные голоса объединялись. Как замечает Пол Генри Ланг,

В 1526 году Эразм [Роттердамский] сетовал, что церкви сотрясаются звуками флейт, дудок, труб и тромбонов... Дюфаи, Окегем, Обрехт, Жоскен, Ла Рю, Брумелль и их современники — все они упивались великолепием инструментальной звучности: орган всегда участвовал в сопровождении их хоровых сочинений, трубы, тромбоны и литавры нередко включались в инструментальный антураж... Исполнять эти композиции без сопровождения значит лишать их характерной печати времени. [17]

Возможности выбора здесь были огромные. Уже во времена Машо в дворцовых празднествах насчитывалось от 30 до 40 разных инструментов; это заставляет предположить, что партии дублировались. В последующие времена число исполнителей каждой партии — вокальной и инструментальной — росло. Хор из 50 певцов и оркестр из 80 инструменталистов участвовал в торжествах в Риме в 1564 году. Веком позже сильное впечатление на Локателли произвёл лионский оркестр, насчитывавший 40-50 виол и 15-20 скрипок. В 1682 году Корелли исполнил свои *Concerti grossi* в Риме силами 150 музыкантов, а в 1785 году лондонцы почтили память Генделя пятью гигантскими концертами в Вестминстерском аббатстве, в которых были заняты 525 исполнителей. Разумеется, в подобных концертах пространственные эффекты специально не планировались, но само зрелище сотен исполнителей, размещённых на широком пространстве, массивные звучания, доносящиеся с разных сторон, не могли не производить на присутствующих сильное впечатление.

<стр. 243>

*Антракт: Пространство исчезает*

Готическую полифонию нередко уподобляют готической архитектуре. В обоих случаях произведение мыслилось как самостоятельный мир, в котором элементы конструкции, формы и образы должны были не смешиваться или растворяться друг в друге, но оставаться отчётливо различимыми элементами «множества в единстве». С этой целью контрапунктические партии выдерживались в разных ладах, каждая из них ограничивалась определённым регистровым диапазоном — с тем, чтобы голоса не пересекались, — в инструментальных ансамблях избегались однородные тембры.

В этих условиях физическое пространство было тайным союзником композиторов; оно помогало дифференцировать партии не только музыкально, но и акустически, создавало непредумышленную стереофонию, при которой звуковая картина зависела от местоположения слушающего — подобно тому, как интерьер готического собора по-

разному видится в разных ракурсах и с разных точек.

В конце XVI столетия контрапунктический стиль клонился к закату. Его структуры твердели, а свободно текущие мелодические линии начинали кристаллизоваться. Голоса утрачивали самостоятельность и всё больше подпадали под власть новой силы. Из проходящих интервалов между соседними голосами, призванных обеспечивать благозвучие контрапунктической ткани, возникали аккордовые комплексы, которые стабилизировались, вступали в определённые отношения друг с другом и образовывали собственную иерархию. Гармоническая система отчетливо заявляла о своих правах, и власть её начала безудержно расти.

С этого момента в системе музыкальной логики и организации начала главенствовать новая сила — странная сила, действующая в ином плане, чем непосредственно слышимые тона и их сочетания. Элемент гармонии — не тон и даже не аккорд, а функция, образуемая представителями определённых классов высот. Одноимённые тона взаимозаменяемы; функция не зависит от их абсолютной высоты и расположения и может быть представлена любым из множества аккордов, содержащих тона тех же названий.

Парадокс гармонии состоит в том, что, поскольку функция не зависит от непосредственно данного слуху — от высотно определённых тонов и интервалов, — услышать её невозможно и, тем не

<стр. 244>

менее, мы "слышим" её — но не как звучание, а как краску, энергетический заряд, стрелу вектора. Восприятие гармонии ещё более усложняется тем, что гармонические функции могут существовать и действовать только в рамках собственной системы соподчинения. В этой системе они определяют направление и динамику музыкального развития, помогают слушателю предвидеть ход музыкального «путешествия» в очерченном ими тональном пространстве. Слышание гармонии опирается на особое, интеллектуальное воспитание слуха.

Гармония это ещё не музыка. Она лишь создаёт среду и перспективу, которые обретают реальность и становятся доступными для восприятия благодаря заполняющим их конкретным музыкальным «объектам» — мелодиям и аккордам. Эти два типовых элемента объединились в новом, гомофонно-гармоническом стиле — стиле аккомпанируемой монодии. Его главным питомником стала опера; здесь он развивался, созрел и накапливал силы для овладения инструментальными формами.

Управляемый гармонией единый шаг движения музыки создал новые возможности членения времени посредством композиционных структур, основанных на иерархии периодичностей и симметрии. Единообразные группы метрической сетки, а затем такты сделались основой композиционных структур и равновесия между ними. Способность запоминать, узнавать и соотносить элементы музыкальной структуры в «силовом поле» гармонических функций оказалась необходимым условием в XVI-XVII веках, и ответить этому условию мог лишь рационально изоциренный ум. Всё это отлично гармонировало с умонастроениями и идеалами наступившего века Разума. Как отмечает Курт Закс,

Научные методы не ограничивались сферой науки. Разуму были подчинены все проявления жизни, и даже от муз ожидалось верное следование его диктату. ...Искусство барочного контрапункта было отвергнуто как чрезмерно помпезное и напыщенное и, сверх всего, противное Разуму. Идеалом стал монодический стиль. [18]

Запросам нового времени могла ответить только мелодия с её ясностью характера, аффекта, артикуляции и выражаемой идеи. Маттезон утверждал:

Слух часто извлекает большее наслаждение из одного, хорошо организованного голоса, излагающего ясную мелодию во всей её естественной свободе, чем из двадцати четырех партий, которые в стремлении поделить мелодию между собой разрывают ее и делают неузнаваемой. [19]

<стр. 245>

Создание кристаллизованного тематизма, который допускал логичную разработку, было одной из главных задач композиторов этого времени.

Трудно увидеть какую-либо связь между всеми этими новшествами и проблемой физического пространства в музыке. И в самом деле, их обсуждение завело нас в

совершенно иные пространства — пространства гармонического движения, тональности и композиции (которые будут рассмотрены в следующей главе). Что же касается физического, акустического пространства, то оно действительно исчезло из нашего обсуждения, как оно исчезло из умов музыкантов XVII-XVIII веков и теоретиков, воспитанных на музыке этого периода.

Впрочем оно никуда не девалось. Изменилась лишь его роль: оказалось, что невидимый союзник полифонии не столь благорасположен к музыке гармонического склада. Со временем выяснилось, что пространственные условия могут сказываться на ней разрушительным образом.

Ранний классический стиль знаменовал собой сдвиг от прямой чувственной поглощённости звучащим многоголосием, от самозабвенного погружения в текучие волны полифонических линий к опосредствованному, интеллектуально активному наблюдению за динамикой развёртывания музыкальных структур во времени. Новый стиль *representativo* означал, что музыка как конкретная полнокровная реальность перестала существовать и начала представлять нечто отличное от себя самой — образы, драматические ситуации и коллизии. Звучание стало средством выражения, мысли, отношения, и его абсолютные чувственные свойства могли быть сведены к минимуму.

Это, в частности, позволяет понять, почему введённые композиторами мангеймской школы динамические эффекты так глубоко потрясли слушателей середины XVIII века. Уже в 1805 году Шубарт писал об одной из симфоний Кристиана Каннабиха:

Её *forte* подобно грому, её *crescendo* — водопад, её *diminuendo* — плеск отдалённого ручья, её *piano* — шелест весны. [20]

Трудно поверить, что подобное впечатление могла оставлять игра небольшого оркестра из трёх десятков музыкантов. Но для его слушателей важна была не физическая сила *forte* и *piano*, а отношение между уровнями звучности, выявление которого было вполне под силу и скромному исполнительскому составу.

Этот оркестр-эмбрион вскоре начал быстро расти и увеличиваться в размере, словно стремясь повторить процесс, который в

<стр. 246>

своё время привёл от двухголосного органума и кондуктуса к гигантским многоголосным и многохорным композициям Барокко. Число партий струнной группы с введением контрабасов увеличилось с четырёх до пяти. К флейтам, гобоям, фаготам и валторнам венские классики добавили пару кларнетов и пару труб. Бетховен ввёл флейту пикколо, контрафагот, ещё две валторны и тромбоны. Наряду с этим, ради сохранения звукового баланса, продолжала расти численность и струнной группы. Тройной состав, не считая дополнительных инструментов — арф, фортепьяно, разнообразных ударных, — стал нормой для романтиков.

Не прошло и ста лет со времени карликового мангеймского оркестра, как Берлиоз уже мечтал об идеальном оркестре из 121 музыканта и о фестивале с участием 465 инструменталистов и 360 хористов. Подобно многим утопиям, его мечта была не слишком далека от реальности. Брукнер, Вагнер, Рихард Штраус регулярно использовали оркестр четверного состава, а Малер и Скрябин довели состав до пятерного, соответственно увеличивая группу струнных. Когда же в 1906 году Малер написал свою Восьмую симфонию для двух сопрано, двух альтов, трёх мужских голосов, хора мальчиков, двух смешанных хоров и полного оркестра — «Симфонию тысячи участников», как она рекламировалась к неудовольствию композитора, — он превзошёл и мечту Берлиоза, и гигантские масштабы музыкальных фестивалей конца XVIII века.

Первые же шаги на этом пути диктовались требованиями гармонического склада. Место разнородных инструментов, прихотливо сочетавшихся в музыке Ренессанса, заняли группы темброво родственных инструментов. В интересах наиболее ясного восприятия гармонической ткачи все её три, четыре, а впоследствии пять голосов должны быть представлены в едином, темброво однородном плане. Аккорд, распределённый между разными тембрами, рискует утратить единство и многое из своих структурных и динамических потенциалов.

Столь же опасно для гармонии пространственное распыление. С появлением в конце 50-х годов стереофонии, предвидя её будущее господство, Стравинский тем не менее заметил, что не каждый род музыки выигрывает от привлечения внимания слушателя к пространственному фактору.

Музыкально-акустический замысел Вагнера в Байрейте состоял в том, чтобы добиться слитности звучания оркестра, разместив его как можно теснее. Стерефоническое разделение с создаваемой им иллюзией оркестрового пространства совершенно чуждо его музыкальным намерениям. Но любая чисто гармоническая музыка—музыка, зависящая от слитности и равновесия,—страдает от чрезмерного внимания к отдельным партиям...

<стр. 247>

С другой стороны, такого рода искажения не вредят некоторым видам полифонической музыки именно по той причине, что эта музыка **поли-фоническая**, то есть допускающая восприятие в разных акустических перспективах. Некоторые полифонические произведения не зависят от общего гармонического равновесия, и мы бываем благодарны, когда части их внутренней конструкции внезапно обнажаются или рельефно выступают детали изложения какой-либо партии. [21]

Не только Вагнер, но и другие композиторы прошлого столетия заботились о равновесии и слитности оркестрового звучания — о балансе между группами оркестра, мелодической линией и аккомпанирующими голосами, о слитности фактурных пластов, которая должна была подчёркивать единство высоко дифференцированной композиционной структуры. Этими соображениями руководствовались не только исполнители-практики, но и теоретики — авторы учебников и руководств по оркестровке, уделявшие особое внимание относительной силе звучания голосов, инструментов и групп и способам достижения баланса между ними.

За редкими исключениями, музыка классико-романтического периода, в первую очередь, мыслилась как абсолютная структура, рассчитанная на абсолютные условия восприятия, и только затем как объект чувственного восприятия. Объёмность «стерефонического» звучания оркестра — этот мощный источник эстетического наслаждения — рассматривалась как естественный атрибут живой музыки, не требовавший забот композитора. Не принималась в расчёт и вероятность нарушений звукового баланса в реальных условиях концертного зала. Музыка создавалась так, как если бы ей предстояло исходить из единственной точки в пространстве. В результате единственной оказывается и идеальная перспектива её слушания, совпадающая с центральным проходом — осью симметрии зала и эстрады. Места, далеко отстоящие от этой средней полосы, помещают слушателя в искажённую перспективу, заставляя его мириться с нарушениями звукового равновесия — тем большими, чем ближе к эстраде он находится.

### *Мобильное пространство*

Старые концертные залы всё ещё в хорошем состоянии, оркестры процветают и множатся, и, за малым исключением, ни исполнители, ни композиторы не подвергают сомнению условности,

<стр. 248>

овеществлённые в «храмах муз». Эти условности, наименее заметные и наиболее стойкие, пережили множество стилей и вкусов, сменившихся за последние четыреста лет. Не пошатнули их и глубокие потрясения двух мировых войн.

Концертный зал, даже безлюдный и молчаливый, говорит сам за себя. Он внушает идею упорядоченного устойчивого музыкального мира, изобилующего замечательными творениями, которые звучали и будут звучать в его стенах сезон за сезоном, гарантируя любителям музыки новые и старые радости. Концертный зал это внушительный символ непобедимой инерции прошлого, и если мы хотим найти сравнимый символ настоящего, нам следует обратить взгляд в другом направлении.

Моя идея — сферическое помещение, сплошь усаженное динамиками. В центре этой сферы подвешена прозрачная для света и для звука платформа для слушателей. Они могли бы слушать музыку, сочинённую специально для таких помещений, доносящуюся к ним сверху, снизу, со всех сторон. На платформу можно было бы попадать по подвесной дорожке. [22]

Так Штокгаузен описывал идеальные условия исполнения своих *Gesang der*

Jünglinge. Ему пришлось довольствоваться меньшим: сочинение было впервые исполнено в мае 1956 года в большой студии кёльнского радио. Впрочем, в ней пришлось произвести некоторые изменения, поскольку, как объясняет композитор,

Это произведение написано для пяти групп громкоговорителей, которые должны быть размещены вокруг зрителей в зале. С какой стороны слышится звук, через сколько динамиков одновременно, поворачиваются ли они вправо или влево, неподвижны или перемещаются, то, как звуки и звуковые группы излучаются в пространство — всё это важно для понимания этого сочинения. (69)

В *Gesang der Jünglinge* используется электронный и электронно преобразованный звук. В следующем своём сочинении, *Gruppen*, Штокгаузен обращается к традиционному оркестру, но трактует его весьма необычно.

С самого начала оказалось необходимо представлять более или менее длительные группы звучаний, шумов и их смеси одновременно в разных темпах. Чтобы всё это можно было верно сыграть и услышать, большой оркестр из 109 музыкантов был разделён на три оркестра меньших размеров. Каждый из них имел своего дирижёра и располагался на некотором расстоянии от двух остальных... Для исполнения *Gruppen* 3 оркестра должны быть размещены в форме подковы. ...Таким образом, все слушатели окружены оркестрами. (70-71)

<стр. 249>

В 1962 году Штокгаузен заканчивает *Carpe* — композицию для четырёх оркестров и хора, — которое, соответственно её названию, помещает слушателей в своего рода «звучащую раму», облучая их движущимся звуком со всех четырёх сторон.

В одной из своих Дармштадтских лекций 1958 года он коснулся предьстории пространственной музыки, напомнив, разумеется, о многохорных экспериментах XVI-XVII веков, а также о моцартовских *Serenata Notturna* для двух небольших оркестров, *Notturmo* для четырёх оркестров и Реквиеме Берлиоза. В то же время он замечает: «При более близком рассмотрении можно увидеть, как мало общего названные образцы имеют, с нынешней ситуацией».

В предшествующих опытах, говорит он, пространство было средой диалогических переключек, имитаций эхо в музыке Барокко, вопросо-ответных формул у классиков, средой романтической музыкальной архитектуры, драмы и театра, тогда как в XX веке оно стало новым измерением музыкальной структуры. Такое использование пространства было, в известном смысле, вынужденным: оно мыслилось как средство избежать монотонии и статики, угрожающих сверхорганизованным музыкальным структурам.

Если... от одного звука к другому высота, длительность, тембр и динамика меняются (момент за моментом), то музыка в конечном счёте делается статичной: она меняется чрезвычайно быстро, весь диапазон музыкального опыта пробегается в очень короткий отрезок времени, и тогда оказываешься в состоянии застывшего движения: музыка «стоит на месте».

Артикулировать более протяжённые временные фазы можно одним способом: на какое-то время позволить одной характеристике звука доминировать над всеми прочими... Найденное решение заключалось в пространственном распределении... таких однородных структур различных типов. (69)

Освоение пространства как измерения музыкальной структуры отвечало не только «чисто музыкальным» соображениям, о которых говорит Штокгаузен. Другие современные композиции позволяют составить более полное представление о движущих мотивах и значении новой «пространственной музыки».

*Pithoracta* Яниса Ксенакиса (1957) демонстрирует иную сторону подобных экспериментов. Её замысел объясняет название, составленное из двух слов современного греческого языка, означающих «вероятная» и «реализация». Партитура предписывает два тромбона, набор ударных и включает 45 различных струнных инструментов с индивидуальными партиями. Особенно интересно то, что частью её является «карта» желаемого размещения музы-

<стр. 250>

кантов — среди слушателей, по всему пространству круглого амфитеатра, в отдалении друг от друга.

Отношение переворачивается: теперь в роли носителя сообщения выступает не

звук, а пространство, «овеществлённое» звуком. Традиционное понятие музыкального произведения лишается конкретности; о нём можно говорить лишь как о системе инструкций, запечатлённых в партитуре. Теперь это не фиксированное звуковое «полотно», мало зависящее от положения слушателя, а «облако» звуковых элементов, заполняющее зал, рассеянное по всему его объёму. Каждый из слушателей воспринимает его в уникальной акустической перспективе — по-своему слышит динамические отношения между звуковыми элементами, оценивает дистанции и направления, с которых они приходят. Каждый словно оказывается внутри невидимого звукового сооружения, обозревая слухом со своего, только ему принадлежащего места его интерьер, детали которого поочерёдно или одновременно освещаются перебегающими «вспышками» звучаний.

Вероятно, не было случайностью то, что эксперименты с пространством в музыке совпали по времени с появлением стереофонической звукозаписи. Объёмное звучание — зафиксированное, воспроизводимое, контролируемое — это нечто большее, чем просто техническая имитация акустики концертного зала. Оказавшись в распоряжении музыкантов, это новое средство исподволь переменяло самый взгляд на музыку. Маршалл Маклюэн замечал уже в 60-х годах:

Стереозвук... окружает, обволакивает. Раньше звук исходил из одной точки, как это предполагается визуальной культурой с её фиксированной точкой наблюдения. Появление высококачественной записи поистине стало для музыки тем, чем кубизм явился для живописи и символизм для литературы, а именно, признанием многогранности и многоплановости единого опыта.. Можно сказать иначе: стереозвук это звук с глубиной... Вместе с ним пришла и глубина музыкального переживания... Все, что воспринимается с глубиной, становится необычайно интересным и важным, потому что «глубина» означает «во взаимодействии», а не «в изоляции». Глубина означает озарение — не точку зрения, а прозрение: мысленную вовлечённость в процесс... [23]

Восприятие музыки, в которой пространственный фактор используется сознательно и целенаправленно, останавливая на себе внимание слушающего, кладёт конец былой чисто слуховой вовлечённости слушателя. Теперь он имеет дело не только с интеллектуально постигаемым порядком звуков и их эмоциональным воздействием, но и с окружающей его конкретной физической ре-

<стр. 251>

альностью — с динамичным звучащим пространством определённых объёмов и очертаний. Восприятие этой реальности включает механизмы пространственной ориентации, не находящие применения в классической музыке — не только бинауральный слух, но и осязание, зрение, двигательные реакции и мышечные ощущения. Музыкальное поведение перестаёт быть преимущественно мысленной деятельностью; теперь в него начинает вовлекаться весь человек.

Стремление освободить музыку от традиционной монополии слуха и интеллекта, вывести её из неподвижности в обширный и разнообразный мир опыта и действия можно обнаружить в широком спектре современных течений. Одно из его самых красноречивых проявлений — синтетическое действо, музыкальным компонентом которого явилась *Роème électronique* Вареза.

Эта 8 минутная композиция впервые была исполнена в 1958 году на Всемирной выставке в Брюсселе в павильоне фирмы «Филиппе», построенном по проекту архитектора Ле Корбюзье и его сотрудника Ксенакиса в виде цирка с тремя коническими куполами. Естественные и электронно преобразованные звучания колоколов, голосов и музыкальных инструментов в сочетании с электронным звуком, воспроизводились с многоканальной записи через 425 динамиков, размещённых цепями вдоль изогнутых стен. Эти звучания не только исходили с разных сторон и расстояний, но и перемещались, выявляя для слуха очертания внутреннего пространства. На бетонированные поверхности интерьера проецировались в свободном контрапункте с музыкой неподвижные картины на общую тему «Род человеческий».

Эксперименты Вареза, Ксенакиса, Штокгаузена и других в области пространственной музыки уникальны. Они не дали начало новому направлению, хотя и были подхвачены и продолжены — в более скромных масштабах — рядом композиторов. Эффект присутствия, создаваемый упомянутыми произведениями (как и стереозвуком в широкоэкранных кинотеатрах), можно было бы счесть всего лишь



любопытным техническим «аттракционом» — одним из тех, что скоро приедаются и теряют новизну.

Но смысл пространственных экспериментов нельзя понять в чисто музыкальном контексте именно потому, что они выходят за его привычные рамки. Не повторяя открытие венецианцев XVII века, они привлекают внимание не просто к **реальности** естественной среды, которую музыка делит с человеком, но к её **динамической** природе. Они вносят время в физическое пространство, преобразуют ранее незыблемое вместилище предметов и событий в изменчивую совокупность мест, отношений, направлений

<стр. 252>

и протяжённостей — представляют собой модели единого «силового поля», в котором существует человек.

Строители текучих звуковых соборов осуществляют то, о чём могли лишь мечтать архитекторы, скульпторы и живописцы, связанные инертными неизменяемыми материальными формами. Впрочем, исключение составляет новый вид скульптуры, изобретённый в 1932 году американцем Александром Колдером, — мобили, ставшие после Второй мировой войны весьма распространённым декоративным элементом архитектурных интерьеров и экстерьеров.

Чуть ли не во всех отношениях мобили бросают вызов искусству, которое веками символизировало постоянство, вневременность и неизменность, внушают мысль о течении времени, изменчивости вещей, устойчивости как преходящем моменте равновесия. Вместо того, чтобы твёрдо покоиться на земле, мобили и составляющие их части подвешены, уравновешивая друг друга и поворачиваясь вокруг своих осей в ответ на невидимые возмущения воздушной среды. Их абстрактные формы находящиеся в постоянном движении, всегда новые конфигурации их элементов воспринимаются как метафора непостоянного, причудливо меняющегося, непредсказуемого мира.

В отличие от мобилей, архитектурные сооружения с подвижными элементами строить не просто. И всё же новая концепция трансформируемого пространства находит своё выражение даже в типовых американских проектах новых школьных зданий с открытыми внутренними пространствами, членимыми передвижными перегородками, и односемейных домов, в которых двери нередко заменяются открытыми арками.

Новая философия динамического пространства находит своё выражение на разных путях. Архитекторы отходят от традиционного языка прямых линий, плоских поверхностей, правильных геометрических форм, равномерного ритма, прямых углов, строгой симметрии — от всех этих гештальт-элементов, которые допускают одномоментное схватывание с неподвижной точки наблюдения, делают движение и время факторами несущественными для акта восприятия. Теперь можно всё чаще видеть изогнутые или наклонные поверхности, асимметричные формы, ломаные или спиральные линии, сходящиеся под неожиданными углами, неоднородности фактуры, напоминающие о японских гончарных изделиях. Всё это захватывает взгляд зрителя и ведёт его вокруг объекта, облик которого меняется с каждым новым перемещением или поворотом головы: сооружение превращается в последовательность форм, перетекающих одна в другую, развёртывающих-

<стр. 253>

ся в пространстве и во времени. Здание музея Гуггенхейма в Нью-Йорке, построенное Франком Ллойдом Райтом и церковь в Роншане, спроектированная Ле Корбюзье, — наиболее характерные и яркие образцы архитектуры, «движущейся» во времени.

Как это ни парадоксально, но осознание динамичности пространства, недоступной наблюдению с единственной фиксированной точки, объединяющей множество планов и аспектов, впервые возникло в живописи — искусстве, ограниченном двухмерной плоскостью и потому наименее приспособленном для этой цели. Уже в 1907 году Пикассо и Брак предложили новый способ видения, отвергавший традиционное оптическое жизнеподобие. Они отказались от линейной перспективы с её неподвижным, геометрически нейтральным воспроизведением пространства, увиденным с одной точки («одним глазом»). На двухмерную плоскость своих полотен они проецировали пространства, создаваемые самими предметами, — свёрнутые, фрагментированные, вдвинутые друг в друга, с пересекающимися планами и совмещёнными ракурсами.

Их стиль иногда определяют как интеллектуальный или концептуальный реализм, поскольку в нём якобы представлен не зрительный, а мысленный образ предметов, совмещающий их разные аспекты и ракурсы. Ошибочность такого объяснения не только в том, что оно разлучает глаз и интеллект, представляя их как соперников. Так называемые

кубисты не пытались изображать идеи (чем занималось великое множество художников и до, и после них), но стремились визуализовать совокупное ощущение объектов — одушевлённых и неодушевлённых — в разные моменты и в разных состояниях, отразить многогранное чувственное, эмоциональное переживание их внутренней динамики. Предвестие такого вживания в изображаемое можно увидеть уже во взвихрённой фактуре пейзажей Сезанна с деревьями, которые похожи на связки перекрученных, напряжённых мышц.

Точка зрения и перспектива, понимаемые буквально или метафорически, служат универсальными и незаменимыми понятиями художественной критики. Они определяют единство иллюзорного или воображаемого мира картины, повести, пьесы, романа и позицию зрителя или читателя в этом мире. Необходимо предполагая друг друга и действуя совместно, точка зрения и перспектива определяют не только «топографию» места действия, порядок событий, но и характер их освещения, скрытую систему ценностей, предпочтений, суждений и оценок.

Спору нет, эта условность (подобно условности традиционных концертных залов) сохраняет силу и в массе течений современной литературы, живописи и архитектуры. О глубинных сдвигах в ви-

<стр. 254>

дении мира позволяют судить другие явления, которые при всей своей уникальности обнаруживают впечатляющее сходство целей и методов. Повествовательное пространство литературы разделило судьбу пространства в живописи, архитектуре и музыке. Его единство разрывается, изображения лиц и событий противоречат друг другу, одноточечная перспектива дробится, и ни автор, ни читатель более не владеют истиной.

Луиджи Пиранделло отразил новую ситуацию в пьесе «Шесть персонажей в поисках автора» (1921). В том же году японский писатель Акутагава написал рассказ «В чаще»; спустя 30 лет Акира Куросава снял по нему фильм «Расёмон», в котором каждый из четырёх участников трагического конфликта по-своему описывает его и собственное поведение — так, что о правде остаётся лишь догадываться. Но не кто иной, как Достоевский в 70-х годах прошлого века превратил роман в полифонию резко несхожих характеров, несходящихся личных перспектив, противоречивых взглядов на вещи и события, конфликтующих между собой ценностей, трудно совместимых импульсов.

Известно, что Альберт Эйнштейн восхищался романами Достоевского: множественность их перспектив и отсутствие единой абсолютной точки зрения, возможно, были для него предвестием мира относительности. И когда в 1945 году Булез впервые открыл для себя шёнберговский «метод сочинения двенадцатью тонами», он ликовал:

Это было откровением. Передо мной была музыка нашего времени, язык неограниченных возможностей... С ним музыка покинула мир Ньютона и вступила в мир Эйнштейна. Идея тональности основана на вселенной, определяемой тяготением и притяжением. Идея серийности основана на вселенной, непрерывно расширяющейся. [24]

\* \* \*

Аналогии между современным искусством и современной наукой вполне правомерны, но недоказуемы. Мы ничего не объясним, настаивая на том, что Шёнберга вдохновила теория относительности, а Достоевский помог Эйнштейну открыть её. Это не более как параллели — гораздо менее существенные, чем то, что можно нащупать в глубине, под конкретными научными и эстетическими теориями, за разноголосицей профессиональных жаргонов, частных художественных стилей и средств. И в этом широком кругу

<стр. 255>

явлений, и за его пределами — в новых чертах восприятия современной действительности и человеческого поведения — просвечивает новая реальность: реальность того мира, в котором человек западной культуры теперь видит себя, действует, живёт и соучаствует.

Новая культурная реальность выражает себя в тысячах различных форм — в словах, проектах, материальных предметах, в сочетаниях цветов, звуков и движений, в образах и формулах. Они апеллируют к различным интеллектуальным способностям, формам опыта и постижения — от самых конкретных и непосредственно переживаемых до наиболее абстрактных. Каждая из таких форм, рассматриваемая изолированно, это всего лишь единичный высоко специализированный знак, который может не иметь ничего общего

с другими знаками. Но, понятые в совокупности, каждый на своём языке, они согласно указывают в одном и том же направлении.

Их общий источник удобнее всего описать в понятиях физики. Новая физика вышла за пределы мира ньютоновой классической механики, — мира абсолютного неподвижного евклидова пространства и линейного времени, неуничтожимой материи, всемирного тяготения, инерции, равномерно движущихся тел и механически предсказуемых взаимодействий между ними. Она стала участницей битвы между материей и энергией, которая меняет самоё геометрию мира, сжимая, изгибая, растягивая, дробя пространство, заставляя время течь с разной скоростью в различных его точках. Нет более такой точки, с которой было бы возможно наблюдать этот мир в целом; нет такой перспективы, которая позволила бы убедиться в его единстве. Напомню слова Гейзенберга: «наука более не противостоит природе как объективный наблюдатель, но видит в себе участника игры между человеком и природой... Своим вмешательством наука изменяет и переформирует изучаемый объект». [25] Реальная картина мира определяется теперь моментом, положением и поведением человека — участника этой игры.

В отличие от классической науки, западное классическое искусство всегда сознательно или бессознательно помещало человека в центр вещей. И всё же это не спасло её от заблуждений объективности. Оно видело себя в том же самом мире, который получил научное описание в ньютоновой вселенной; оно питалось верой в незыблемость и постижимость общего порядка, единообразие и логику, рассматривало свои творения как самодостаточные объективные микрокосмы и воспринимало человека в абсолютных понятиях.

<стр. 256>

Теперь же и наука, и искусства с большей или меньшей ясностью начали отдавать себе отчёт в кардинально переменившейся культурной реальности — видеть мир в ином свете. Представления и восприятия, которые ранее почитались абсолютными и объективными, оказываются относительными, взаимно дополняющими частностями. То, что новая наука формулирует посредством концепций и теорий, искусство кристаллизует в конкретных формах, дистиллирующих опыт по-новому воспринимаемой жизненной реальности. Одно из наиболее очевидных и красноречивых проявлений этого сдвига — открытие музыки в динамичном мобильном четырёхмерном пространственно-временном континууме.

<стр. 257>

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 Victor Zuckerkandl. *Sound and Symbol: Music and the External World*. Bollingen Series XLIV, Princeton University Press, 1966, cc375-276, 290.

2 Edward T. Hall. *The Hidden Dimension*. Anchor Books, Doubleday and Company, Inc. (New York, 1966), с.77. Цит из: Maurice Grosser, *The Painter's Eye*, Rinehart and Company, New York, 1951.

3 Paul Bekker. *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*. Schuster und Loefler, Berlin, 1918.

4 William S. Jordan. *Tune, Space and Music: Prolegomena to the History of Musical Theory* (Ph.D. thesis). The Florida State University, 1979, с.9.

5 Colin M. Turnbull. *The Forest People*. Simon and Schuster (New York, 1962), cc.75-76,80-81.

6 Paul Tillich. *The New Being*. Charles Scribner's Sons (New York, 1955), cc.132-133.

7 *Manual of Zen Buddhism*, сост. и ред. D. T. Suzuki. Grove Press, Inc. (New York, 1960), с.69.

8 Manfred F. Bukofzer. *Studies in Medieval and Renaissance Music*. J. M. Dent & Sons, Ltd (London, 1951) cc.230,231,238-239.

9 Curt Sachs. *The Commonwealth of Art*. W. W. Norton and Company, Inc. (New York, 1946), cc.298-299.

10 Benjamin Britten. *War Requiem*, op.66 (партитура). Boosey and Hawkes, Ltd (London, 1966), примечания.

11 Густав Малер. Письма, воспоминания (сост. и ред. И. Барсовой), М., 1964, cc.537-538.

12 J. C. Carothers. "Culture, Psychiatry and the Written Word." *Psychiatry* (Nov. 1959), с310, 308.

- 13 Цит. по: Curt Sachs, *Our Musical Heritage*, New York, 1948, с.230.  
<стр. 258>
- 14 Alec Harman, Anthony Milner. *Late Renaissance and Baroque Music*. Man and his Music, 4.2. Barrie and Rockliff (London, 1969), сс.8-81,23.
- 15 Curt Sachs. *Our Musical Heritage...*, с.229.
- 16 Heinrich Wolfflin. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art* (пер.с нем. М. Д. Hollinger). Henry Holt and Company (New York, 1932), сс.73, 74.
- 17 Paul Henry Lang. *Music in Western Civilization*. W. W. Norton and Company, Inc. (New York, 1969), с.306.
- 18 Karl Geiringer. "Bach's Sons and The Mannheim School." *Music and Western Man* (ред. Peter Garvie). J. M. Dent and Sons, Ltd (London, 1970), с.214.
- 19 Там же.
- 20 Цит. по: Percy M. Young. *The Concert Tradition*. Routledge and Kegan Paul, Ltd (London, 1965), с.123.
- 21 Igor Stravinsky and Robert Craft. *Memories and Commentaries*. Doubleday and Company, Inc. (New York, 1960), с.119.
- 22 Karlheinz Stockhausen. Two Lectures." Lecture I: "Music in Space." *Die Reihe* 5,1961, с.69 (дальнейшие ссылки на страницы даются в тексте. Статья основана на лекции, прочитанной в программе Дармштадтского семинара по современной музыке в 1958 году).
- 23 Marshall McLuhan. *Understanding Media: The Extensions of Man*. A Signet Book (New York, 1964), с.247.
- 24 Joan Peyser. *Boulez*. Schirmer Books (New York-London, 1976), сс.25-26.
- 25 Werner Heisenberg. *The Physicist's Conception of Nature*. Harcourt, Brace and Company (New York, 1958), сс.20-21.

<стр. 259>

## Глава шестая. СЛУХОВОЕ ПОЛЕ

*Музыка — продукт группового поведения: организованный человеком звук, И хотя разные группы людей по-разному определяют то, что они считают музыкой, все определения основаны на некотором согласии о принципах музыкальной организации, которое может существовать только на почве общности опыта.» Ни один музыкальный стиль не создает своих собственных законов: он зиждется на законах данной общности людей, которые слышат музыку этого стиля, создают ее и исполняют.*

Джон Блэкинг, «Насколько музыкален человек?» [1]

### Коды

Предшествующая глава была посвящена звуку в физическом пространстве — объекту музыкального опыта. Теперь же следует обратиться к **субъективным** формам, в которых воспринимается музыкальная организация, — к тонам в слуховом поле.

Между звуком и тоном необходимо провести чёткое различие. Первый — материальный феномен, воздействующий на слуховой орган; второй же — феномен психический: результат трансформации слухового впечатления — выделения и оценки определённых свойств звука в конкретной системе музыкального восприятия.

<стр. 260>

Звуки — музыкальные и иные — можно исследовать объективно при помощи физической аппаратуры, измерять и описывать их точные количественные параметры. Тона же и тоновые сочетания могут наблюдаться и оцениваться лишь интроспективно — с полнотой и точностью, зависящими от степени и направленности музыкального развития субъекта. Здесь решающую роль играет конкретная музыкальная система, определяющая характер и содержание его музыкального опыта, и, шире, культура, в условиях которой он сформировался.

Существует принципиальное различие между знанием и опытом. Можно накопить солидный багаж знаний о разных культурах, об их традициях, верованиях, системах ценностей, особенностях мировосприятия и поведения людей, принадлежащих к ним. На этом фундаменте можно строить более или менее продуктивные догадки о том, как они воспринимают и оценивают родную музыку. Но такое техническое знание неизмеримо далеко отстоит от инстинктивного владения **своей** культурой, которое Блэкинг называет «музыкальной компетентностью», предполагающей не просто знание, но умение, не логические умозаключения, но спонтанные действия.

Блэкинг замечает мимоходом, что «музыка африканского племени венда основана не на мелодии, а на ритмичных движениях всего тела, находящихся в пении лишь своё продолжение». [2] Не можем ли мы предположить, что и в некоторых других культурах пение, игра на музыкальных инструментах и даже само сочинение музыки являются продолжением неких иных видов человеческого поведения? Для стороннего наблюдателя, как бы глубоко он ни изучал музыку иного народа, как бы искусно, будучи музыкантом, он ни имитировал её, остаётся недоступной та коллективная психическая реальность, в которой живёт этот народ и из которой рождается его музыка.

Только в своей родной музыке музыкант способен устанавливать тайные связи между звуком и организующими его психическими процессами и структурами. Обсуждение свойств тонов и их поведения в слуховом поле может вестись здесь, в основном, лишь в рамках западной музыкальной культуры.

Необходимость такого самоограничения более точно формулируется в понятиях

теории информации. Для неё звук это всего только материальный носитель сообщения. Качества и значения, которыми звук обладает в глазах слушателя, не являются его собственными свойствами, но закреплены за ним в определённой

<стр. 261>

системе кодирования, как это свойственно любой коммуникации. «Правила» кодирования могут недвусмысленно устанавливаться конвенцией, кристаллизоваться из массивного контекста сообщений на основе устойчивых корреляций между сигналом-носителем и его значением или казаться неуловимыми и неопределимыми. Но коммуникация осуществляется только при условии, что и отправитель, и получатель сообщения пользуются одним и тем же набором «правил». Как ни прозаично это звучит, создание музыки является, говоря техническим языком, кодированием, а слышание - декодированием смысла, значения, духовных ценностей — всего того, что музыка говорит искущённому слушателю.

Понимание музыки как кодированного сообщения опирается на две фундаментальные концепции теории информации — концепции **выбора** и **обратной связи**. Первая означает, что сообщение содержит известные слушателю элементы: его «алфавит» и «словарь» должны быть знакомы обоим участникам коммуникации. В сообщении смысл не содержится: это всего лишь последовательность сигналов, управляющих выбором смыслов из запаса, которым располагает получатель.

В системах научно-технических коммуникаций значения и способы использования таких сигналов сравнительно просто обусловить при помощи естественного языка. Но концепция выбора действует и в системах художественной коммуникации, «алфавиты» которых могут быть неограниченно большими и разнообразными и, в силу своей символической природы, недоступными словесным описаниям.

Любая система коммуникации осуществима только в контексте более обширной метасистемы. Для научно-технических коммуникаций такой метасистемой является естественный язык. Метасистемой, которая наделяет смыслами элементы художественных коммуникаций и одновременно определяет границы их понимания, служит культурная среда в её целостности и многогранности. Здесь овладение «кодами» художественных коммуникаций происходит в процессе так называемого адаптивного поведения. В статье «Двойная связь, 1969» Грегори Бейтсон так объясняет его:

Все биологические системы (организмы и социальные или экологические организации организмов) способны претерпевать адаптивные изменения. Адаптивные изменения выступают во множестве форм — таких, как реакция, обучение, экологическое наследование, биологическая эволюция, культурная эволюция и т.д., в зависимости от размеров и сложности рассматриваемой системы.

<стр. 262>

Какова бы ни была система, адаптивные изменения зависят от петель *обратной связи*, будь то механизмы естественного отбора или индивидуального подкрепления. Во всех случаях необходимы процесс *проб и ошибок* и механизм *сравнения*.

Но в процессе проб и ошибок неизбежны ошибки, а за них приходится расплачиваться — биологически или физически. Поэтому адаптивные изменения должны носить иерархический характер.

Совмещая и взаимосвязывая многие петли обратной связи, мы (и все прочие биологические системы) не только разрешаем конкретные проблемы, но также вырабатываем *навык*, который затем используется для решения *классов* проблем. Другими словами, мы (организмы) *учимся учиться*.

Формируемые навыки неподатливы, и их жесткость определяется положением в иерархии адаптации. Сама экономия в процессе проб и ошибок *достигается*... именно тем, что предпосылки используемых навыков не пересматриваются и не открываются заново. Эти предпосылки можно считать частично бессознательными.

Действовать или выступать в качестве одной из сторон взаимодействия значит предполагать наличие другой стороны. Таким образом устанавливается *контекст* для определённого класса реакций. Переплетение контекстов и сообщений, образующих контекст, — *которые*, подобно любым сообщениям, обретают «смысл» только благодаря контексту, — и является предметом так называемой «теории двойной связи». [3]

Термин «слуховое» в названии данной главы относится к способности восприятия структурных элементов и отношений в музыкальном сообщении. При этом общий контекст всех существующих и возможных сообщений в музыке западной традиции задаётся тем,

что можно назвать «тоновым полем». Этот контекст, обладающий в иерархии музыкальных навыков чрезвычайно высоким статусом, доминирует над навыками восприятия всех частностей музыкальных структур.

В иерархии «кодов» музыкальной коммуникации тоновое поле составляет самый глубокий, фундаментальный слой. Его существование и свойства признаются как данность, не требующая проверки, почти как природный феномен (каковым оно отнюдь не является, вопреки акустическим доводам музыкальных теоретиков разных времён).

Чтобы заполнить пробел и хотя бы отчасти уяснить почти несознаваемые предпосылки системы отношений, образующих тоновое поле западной музыки, необходимо увидеть эти отношения в контексте западной культуры — проследить их корни в более общих сферах человеческой деятельности и опыта, выходящих далеко за пределы собственно музыкальных.

<стр. 263>

### *Вертикаль*

Мы редко отдаём себе отчёт в поразительных способностях даже элементарно воспитанного музыкального слуха. Он не просто информирует мозг о полученном слуховом ощущении и таким образом позволяет услышать звук. Он совершает нечто принципиально иное — посредством декодирования превращает в тон или иное звучание физический процесс, который, как таковой, слуху недоступен, — перебрасывает мост между физическим и психическим.

Другие формы кодирования того же физического процесса можно видеть в извилистой бороздке грамзаписи, в чёрно-белых узорах звуковой дорожки фильма, в рисунке расположения железной пыли, посыпанной на магнитную ленту, или в причудливой пляске волн на экране осциллографа. Так выглядят графические эквиваленты колебаний воздушной среды, которые мы воспринимаем как тон или звучание.

Все эти формы кажутся произвольными, лишёнными какой-либо упорядоченности, если только мы не имеем дело с элементарными электронно генерируемыми синусоидальными колебаниями, которые воспринимаются как тон настолько бесхарактерный, что Стравинскому в нём чудилась «угроза стерилизации». Если перед нами музыкальный звук — вокальный или инструментальный, то в нём можно обнаружить некоторый порядок, разложив его сложную волновую форму на элементарные синусоидальные компоненты так называемого ряда Фурье. В итоге получаем линейный спектр — набор частот, в 2, 3, 4, 5 и т.д. раз превышающих частоту основного тона, между которыми распределяется общая энергия звуковых колебаний. В полученной таким образом сумме всегда обнаруживается «недостача»: неправильности, отклонения и шумовые призвуки, которые дают звуку жизнь и определяют его музыкальную ценность, остаются за пределами стерильно математического описания.

Электронные анализаторы дают возможность наблюдать непрерывный спектр звукового процесса, наиболее полно отражающий свойства акустического феномена. Но слуховой орган ничего не знает о спектрах. Барабанная перепонка реагирует на воздушные волны точно так же, как граммофонная игла на извилины дорожки: одномерно. И только благодаря обработке «компьюте-

<стр. 264>

ром» мозга, мы слышим не сложнейший набор частот, а музыкальный тон определённой высоты. Вдобавок, этот тон кажется носителем специфических качественных особенностей: он обладает определённым тембром. Высота и тембр воспринимаются как автономные свойства тона: инструменты и голоса сохраняют свою индивидуальность независимо от высоты, а высота распознаётся при любых тембровых вариациях. Одномерные колебания барабанной перепонки трансформируются в специфически человеческий двойной план слухового восприятия и оценки звучания.

Таков, впрочем, простейший навык музыкального слышания, на базе которого слух достигает ещё более поразительных результатов. Одномерные звуковые волны, излучаемые многозвучным инструментом, ансамблем, хором или оркестром, перед сложностью которых пасуют самые совершенные электронные анализаторы, слух трансформирует в созвездия ясно различимых высот, тембров и отдельных голосов.

Эти бессознательные трансформации «жёстко запрограммированы» в структурах восприятия: между слуховым раздражением и слышимым музыкальным звучанием

находится неизвестная система преобразований. В кибернетике такая система называется «чёрным ящиком» и определяется путём установления корреляций между сигналом на его входе и ответом на выходе. Однако «чёрный ящик» музыкального слышания не поддаётся такому анализу. Здесь входной и выходной сигналы — механические колебания барабанной перепонки и психический звуковой образ — принципиально различны по своей природе и потому несоотносимы. Решающее различие состоит в том, что продукт неизвестных преобразований доступен только воспринимающему субъекту.

Хорошо известно, насколько несхожими бывают субъективные восприятия одного и того же акустического феномена. Неразвитый слух воспринимает музыкальное звучание как **диффузное** ощущение трудно определимых качеств. При некоторой подготовке начинают различаться отдельные **тона**. Более основательная тренировка слуха требуется для того, чтобы не смешивать **тембр** тона с его **высотой**, точность оценки которой в свою очередь варьируется. Опытные настройщики роялей и органов оценивают «анатомию» тона — его обертона, комбинационные тона и биения: их заботит качество тона. В иных культурах в музыке слышат не тона и тембры, а магический «голос» нездешнего мира. Такому множеству образов восприятия должно соответствовать аналогичное разнообразие систем обработки — кодирования

<стр. 265>

и декодирования — акустической информации. Каждая система включает набор определённых «фильтров» — критериев выбора, распознавания и оценки, — представляющих те или иные психические продукты преобразований для осознания и реакции. И каждая является результатом специализации — избирательного развития одних и подавления других — способностей, потенциально присущих человеку. Джон Блэкинг говорит о развитии этих потенций как о процессе, направляемом и лимитируемом культурой.

Вопрос «насколько музыкален человек?» связан с более общими вопросами — «какова природа человека?» и «каковы пределы его культурного развития?»... В мире существует так много музыки, что вполне разумно предположить, что музыка, подобно языку и, возможно, религии, является специфической чертой биологического вида, к которому принадлежит человек. Не исключено, что существенные физиологические и мыслительные процессы, делающие возможными создание и исполнение музыки, наследуются генетически. Понимание этих и иных процессов... может навести на мысль, что человек — существо более замечательное и одарённое, чем то, чем ему позволяют стать многие общества. Это не вина культуры, как таковой, но вина самого человека, который ошибочно относится к средствам культуры как к самоцели и потому живёт **ради** культуры, а не **поверх** культуры. [4]

Среди ограничений, формирующих музыкальное слышание в западной культуре, доминирующее место отводится звуковысотности. Этот фактор на протяжении веков составляет незыблемую основу всех процессов в западной музыке, всех её конкретных направлений, стилей и художественных средств. Карл Сишор описывает значение звуковысотности в самых категорических выражениях:

Высота это сущностное средство музыкального выражения и понимания. Восприятие тона это восприятие высоты... Высота для музыканта — это то же, что краска для живописца: его выразительное средство. Будь то идеи или идеалы, настроение или страсть, техника или эмоция; будь то реальные или воображаемые звучания; будь то слушание, исполнение или сочинение, — сущность, содержание, пластическое средство музыки это высота. [5]

Физически высота определяется частотой колебаний, но слушатель не подсчитывает эти колебания, а музыкант, настраивающий свой инструмент, просит дать ему «ля», а не 435 или 440 колебаний в секунду. Как же мы воспринимаем и оцениваем высоту тона? Тона сравниваются и соотносятся как «высокие» и «низкие»; последовательности тонов описываются как «восходящие»

<стр. 266>

или «нисходящие»; мелодия двигается по «ступеням» звукоряда; обычно она поручается «верхнему» голосу, но иногда — «нижнему» или «среднему». Перечень аналогичных выражений, связывающих высоту тона с точками и перемещениями в вертикальном



измерении, было бы нетрудно продолжить. Их нельзя счесть произвольно метафорическими, потому что они представляют собой не один из возможных, но единственно доступный способ восприятия и описания... высоты тона.

Однако пространственные коннотации звуковысотности, столь незаменимые и, очевидно, безусловные в западной музыке, имеют ограниченное распространение. Об иных способах восприятия и оценки высоты в других культурах говорят принятые в них выражения. Как сообщает Алан Мерриам,

Тона, которые мы называем «высокими», баши описывают как «маленькие» или «слабые», а наши «низкие» тона они называют «большими» или «сильными»... Уолтер Ивенс пишет, что в племени лау на Соломоновых островах «низкие» звуки называются *булу*, что значит «чёрные», а высокие — *квао*, то есть «белые»; эти наименования происходят от отметок, делаемых углем на доске, где жирные нисходящие штрихи называются «чёрными», а легкие восходящие — «белыми»... Племя басонга, где я уделял особое внимание проблеме межчувственных восприятий, называют высокие тона «маленькими» (*лупела*), а низкие — «большими» (*лукама*) [6]

В индонезийской музыке, как рассказал автору в личной беседе Сумарсам, высокие тона также нередко характеризуются как «маленькие», а низкие — как «большие», однако, наряду с этим используются другие описания, которые трудно связать с чем-либо знакомым. Так, группа низко звучащих инструментов гамелана называется словом, означающим «женское», а группа высоких инструментов — словом, означающим «мужское». Пять ступеней пентатонической гаммы именуется в восходящем направлении *пеннунгул*, *гулу*, *дада*, *лима* и *нем*, что переводится как «голова», «горло», «грудь», «5» (возможно, с указанием на пять пальцев руки) и «6» — так, что звукоряд, как бы стоит на своей голове.

Как известно, маленькие дети на Западе часто путают восходящее движение с нисходящим и «высокие» звуки с «низкими», предпочитая различать их как «маленькие» и «большие», «тонкие» и «толстые», «светлые» и «тёмные». Лишь впоследствии, вместе с приобретением общего опыта ориентации в пространстве они осваивают пространственные коннотации звуковысотности.

<стр. 267>

Отсюда можно сделать достаточно очевидный вывод: связь тона с высотным, вертикальным измерением не является случаем синестезии; она необъяснима на основе психофизиологической наследственности или индивидуального чувственного опыта. Высотная характеристика тона это не ощущение или восприятие, но абстракция, извлечённая из общего пространственного опыта и перенесённая на музыку. В этом контексте предположительный комментарий Мерриама по поводу доводов коллеги кажется слишком осторожным. Он пишет:

Автор, по видимому, утверждает, что так называемая «синестезия» — иная, чем те, что ясно отражают чувственную корреляцию, — явление культурно обусловленное, предполагающее не только организованную систему связей, но и глубоко лежащий, внушённый культурой символический смысл. [7]

Переживание и описание звуковысотности в западной музыке в вертикальном измерении, действительно, является продуктом символизации. Незаменимое и иначе неопределимое музыкальное понятие высоты служит важнейшим «словом» в уникальном «языке», на котором музыка говорит с человеком западной культуры, «переводчиком» между акустической, непосредственно недоступной реальностью музыки и её психическим образом. Это не произвольное изобретение интеллекта и не плод закрепившихся ассоциаций, но истинный символ, родившийся из многогранного опыта, который выделил пространственное измерение как особо важное, наделил его коммуникативной силой и поручил ему особую роль. Примечательно, что другие культуры не пошли по этому пути, хотя многим из них высотные коннотации тона и регистра не вполне чужды.

Об этом можно судить по деталям многих нелинейных нотаций, используемых в различных районах мира. В древних текстах еврейской, византийской, сирийской и григорианской литургий повышения и спады речитирующего голоса отмечаются восходящими (/) и нисходящими (\) экфонетическими штрихами. В индийской ведической нотации, где ступени обозначаются цифрами, октавные транспозиции отмечены углом,



мгновение готов воспроизвести её. Ощущения различных степеней напряжения голосовых связок, связываемые со слышимой и воспроизводимой высотой тона, можно, таким образом, принять за главный механизм высотного слуха. [9] Позже была обнаружена аналогичная связь между мышечной активностью и речью. Более того, как показали многообразные психофизиологические исследования, восприятие любого рода не является пассивным отражением, но включает деятельность субъекта: оно возможно только при условии, что субъект активно воспроизводит, артикулирует, имитирует, воссоздает объект.

Келер не упоминает о пространственных коннотациях восприятия высоты, и на первый взгляд может показаться, что его теория не имеет ничего общего с темой настоящего раздела. Чтобы увидеть эту связь, достаточно сделать ещё один шаг.

Всё наше знание о материальном мире, включая наше собственное тело, добывается через физическую активность и мышечный опыт, который И.П.Павлов называл «базальным компонен-

<стр. 270>

том» восприятия и деятельности органов чувств. Важнейшей чертой этого опыта является то, что он приобретает в гравитационном поле земли, где вещи имеют вес, и их естественное тяготение вниз приходится преодолевать усилием, направленным вверх. Земное притяжение, этот неизбежный элемент пространственного опыта, придаёт вертикальному измерению особое значение, насыщает его глубокими символическими смыслами — ценностными, эмоциональными, моральными и духовными.

Опускание груза сопровождается чувством облегчения; подъём тяжести требует наращивания усилия. Движение голоса вверх и подъём тяжести вызывают по-разному локализованные, но субъективно тождественные мышечные ощущения. Эта первичная и универсальная психофизиологическая связь формируется у всех людей, создавая потенциальную возможность представления звуковысотного компонента музыки в вертикальном измерении.

Здесь неизбежно возникает вопрос: какие специфичные черты западной культуры и её духа сделали вертикаль главным, самым существенным измерением звуковысотности в западной музыке — точно градуированной шкалой, которой запрограммирован слух любого подготовленного слушателя, не говоря уже о профессиональном музыканте?

Извечная вера в экспрессивную силу музыки связывает её в первую очередь со свойствами человеческого голоса — с его высотой, тембром, громкостью, интонационной гибкостью, темпом изменений. Античное учение об искусстве как *мимезисе*, имитации природы в ощущаемых формах самой природы, всё ещё живо, выступая теперь как принцип «верности жизненной правде». Музыка вообще, мелодия в частности и в особенности воспринимаются в силу этого как выражение душевных состояний в их динамике — приливов и отливов, подъёмов и спадов, оживления и протрации, напряжения и разрядки, возбуждения и депрессии. Все эти перемены не просто похожи на изменения мышечного тонуса, но неизменно сопровождаются ими. Более того, можно утверждать, что, вопреки ходячему убеждению, реакцией на музыку являются не сами эмоции, но их **соматические симптомы**, принимаемые за эмоции.

Вертикальная протяжённость эмоциональных взлётов и падений приобрела в мире христианской веры дополнительный смысл. В сочетании с символическим пространством дуалистических оппозиций она стала измерением моральных и духовных ценностей. Душа западного (не обязательно верующего) человека мечется в

<стр. 271>

мощном силовом поле между несоизмеримо разобшёнными полюсами неба и земли, света и тьмы, жизни и смерти, добродетели и греха — в вертикальном пространстве христианской драмы. Чтобы приблизиться к Богу, падший человек должен употребить силу: «Царство Небесное силою берется, и употребляющие усилие восхищают его» (Матф. 11; 12). Порыв вверх, породивший стреловидные шпили католических соборов, выражается в западном искусстве в бесчисленных формах, которые суммированы начальными словами 129-го Псалма — одной из нескольких «Песней восхождения» — «Из глубины взываю к Тебе, Господи». (Тибетский монах видит себя в ином духовном пространстве: он не взывает из глубины, но опускает свой голос в немисливо низкий регистр, стремясь возможно глубже погрузиться в Ничто — в Чрево, порождающее всё сущее.)

Выросший на почве эллинистической культуры западный интеллект унаследовал её веру во всетворящую силу Логоса и в могущество чисел — его идеального выражения. Со времён Платона и Пифагора числа и числовые отношения почитаются проводниками в мир чистой истины. Музыка стала мыслиться как первое и преимущественное воплощение

тайны порядка и гармонии, заключённой в числах. Курт Закс связывает это стремление с этосом — высокой добродетелью.

Этос... указывает, как говорит Платон, на «лучшую часть души», которая «склонна доверять чувству меры и расчету». Это означало *калокагатию* — тождественность красоты и добродетели — и предполагало веру в абсолютные, неменяющиеся ценности, совершенство, норму и постоянство. [10]

Целью и продуктом такого искусства является организация, форма, структура. Оно управляется точными законами меры, отношений и пропорций. Из всех искусств музыка даёт, пожалуй, наиболее богатые возможности конструктивного, логически упорядоченного творчества.

Возможность точного контроля над высотой и длительностью делает музыкальный тон поистине идеальным строительным материалом. Точность высотного слуха достигается и может быть понята лишь в связи с его мышечным компонентом. Проприоцептивные ощущения, сопутствующие воспроизведению слышимой высоты тона — реальному или молчаливому, — одной природы с теми, что направляют руку ювелира, резчика, хирурга, художника. В основе её движений, как и в основе высотного слуха, лежит опыт, приобретаемый в физическом пространстве посредством

<стр. 272>

всех существующих у человека видов обратной связи — визуальной, слуховой, тактильной, моторной и т.п. Тонкость проприоцептивных ощущений и, соответственно, точность контроля над движениями руки или состоянием голосовых связок может совершенствоваться почти беспредельно — вспомним о поэмах, начертанных на рисовом зерне, или о настройщиках, способных различать двадцатую долю полутона.

Однако тот же базальный компонент может развиваться и в иных направлениях. Различение и верное воспроизведение *г'амаки* в индийской музыке — типизированных скольжений, трелей, вибрато, микротоновых качаний — предполагает наличие не только высотного слуха, не менее острого, чем слух западного музыканта, но и развитой способности наблюдать и воспроизводить свободное движение тона в его порой неуправляемой динамике.

Слух западных музыкантов совершенствуется в обращении со стабильными нормализованными высотами и интервалами. Этот процесс прослеживается в исторических метаморфозах, приведших к современной линейной нотации. Числа, арифметические и геометрические отношения сыграли не последнюю роль в превращении гибких текучих идеограмм невматической нотации в ряды нотных головок, твёрдо размещённых на пяти линейках и в интервалах между ними. Можно проследить и то, как эти линии появлялись с течением времени, и вертикальное пространство, некогда открытое и нерегламентированное, кристаллизовалось, превратившись в итоге в лестницу дискретных стандартных высот.

Головки нот соотносятся не только по высоте. Они находятся также правее или левее одна другой. Строка нотного текста двухмерна; минимум двухмерно и структурное пространство западной музыки. Его второе измерение — горизонталь.

### *Горизонталь*

Если материал музыки — тон, то музыкальная структура — *система* отношений между тонами, элементарной единицей которых является интервал. Теоретики определяют интервал как расстояние между двумя разновысотными тонами. Далее, интервалы делятся на диссонансы и консонансы — совершенные и несовершенные. Эта характеристика определяется не шириной интервала: по

<стр. 273>

мере увеличения числа полутонов в интервале консонансы и диссонансы чередуются. Она определяется акустически — числовым отношением между частотой колебаний верхнего и нижнего тонов: чем меньше это дробное число, тем диссонантнее интервал.

Однако физико-акустический критерий отнюдь не безусловен. В музыкально-структурном контексте, унисон (1:1), октава (2:1) и двойная октава (4:1) являются тождественными и взаимозаменяемыми совершенными консонансами; дуодецима (8:3) обладает теми же структурными свойствами, что и кварта (4:3), и так далее. Неизвестно,

снабжён ли человеческий мозг неким акустическим калькулятором, но, слыша и определяя интервал, мы не думаем об отношениях частот и даже не подсчитываем полутона. Мы руководствуемся иными критериями.

Различение интервалов происходит в двух, по-видимому, независимых планах, связанных с двумя разными типами восприятия и способами описания.

Первый, который можно условно назвать чувственно-созерцательным, оценивает «качество», окраску интервала исключительно посредством синестетических характеристик. Мерриам цитирует заключение одного экспериментального исследования:

Можно, таким образом, суммировать характерные качества этих интервалов следующим образом: октава — гладкая; септима — терпкая, грубо-острая, терпко-полая; секста — мягкая, бархатистая, сочная; квинта — водянистая, пустая, жёсткая; кварта — насыщенная, жесткая, грубая; терция — мягкая, ласкающая; секунда — скребущая, царапающая. [11]

До сих пор у нас нет теории, способной сколько-нибудь убедительно объяснить происхождение подобных характеристик, столь скудно отражающих гораздо более богатый и дифференцированный чувственный спектр воспринимаемого интервала.

Второй предполагает партиципацию, соучастие, беззвучное пение. Два тона интервала сравниваются путём попеременной «настройки» на них вокального аппарата, и дистанция между ними «измеряется» разницей в напряжении голосовых связок. Градиент этого мышечного усилия служит точной мерой величины и «веса» интервала. Распознать, то есть воспринять интервал значит овладеть им посредством действенного усилия, преодолеть и оценить его сопротивление физическим актом. Рассказ Стравинского об одном из эпизодов своего творчества, при всей причудливости подробностей, говорит об опыте, суть которого понятна любому музыканту.

<стр. 274>

Позвольте рассказать об одном сне, который посетил меня, когда я сочинял *Threni*. Однажды, заработавшись до позднего вечера, я лёг в постель, мучимый одним интервалом. Этот интервал мне приснился. Он превратился в эластичное вещество, растянутое между двумя записанными мною нотами, причём на каждом конце, под нотами, было по яйцу, большому яйцу. Они были студенистыми на ощупь (я потрогал их) и тёплыми, в защитных оболочках. Я проснулся с уверенностью, что мой интервал был правильным. [12]

Чем шире интервал между тонами, тем большее усилие требуется чтобы растянуть «эластичное вещество». В этом смысле есть громадная разница между секундой и ноной, которые структурно тождественны, но для активного восприятия, партиципации, так же несравнимы, как лёгкое движение и яростный жест, как стон и вопль.

Гармонический интервал является одномоментным объектом только для чувственного восприятия: точная оценка его величины, включающая мышечную активность, представляет собой последовательность действий. Существенность этого различия особенно очевидна в случае мелодического интервала, окраска и характер которого меняются в зависимости от направления мелодического хода. Для примера можно сослаться на хорошо известный контраст между восходящей и нисходящей квинтами, обычно определяемыми как вопрос и ответ, — контраст между ростом напряжения и расслаблением, нарушением и возвращением устойчивости, преодолением силы тяжести и подчинением ей. Мелодия движется во времени, которое образует горизонтальное измерение музыкальной структуры.

Слово «эмоция» (*emotion*) происходит от корня *moto*, «движение», и зависимость между провоцируемым музыкой движением и её эмоциональным воздействием отмечал уже Аристотель:

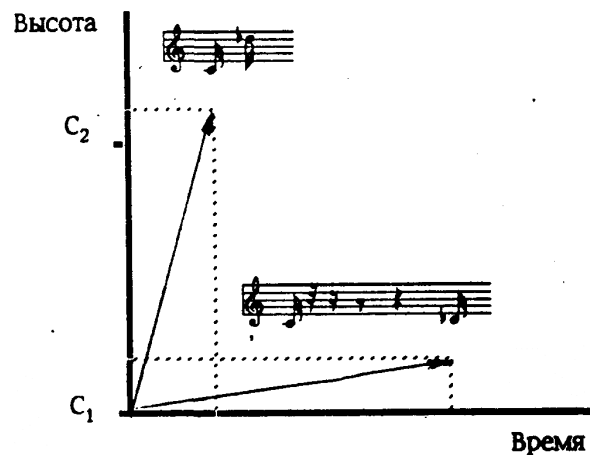
Почему ритмы и мелодии, состоящие из звуков, похожи на чувствования, в отличие от вкусовых ощущений, красок, запахов? Объясняется ли это тем, что они являются движениями, как и действия? Энергия связана с чувствованиями и вызывает их... Мы ощущаем движение, которое следует за звуком. То же происходит с ритмом и с изменениями высоты... Эти изменения вызывают действие, а действие это признак чувствования. [13]

Усилие, требуемое таким действием, затрачивается на преодоление двухмерного, высотно-временного интервала. Чем шире интервал между соседними звуками мелодии по высоте и во времени, тем большее сопротивление он оказывает, и тем большее усилие затрачивается на его усвоение.

<стр. 275>

Простой эксперимент помогает осознать, что проще распознать интервал, тона которого следуют непосредственно один за другим, а не разделены долгой паузой, и что чем дольше пауза, тем труднее становится эта задача. Даже когда интервал состоит из тонов одной и той же высоты (прима), «эластичное вещество», связывающее их, растягивается: первый тон должен удерживаться в памяти, пока не прозвучит второй, и только после этого их можно сравнить. Роль такой кратковременной памяти выполняют мышцы голосовых связок, которые удерживают первоначальную «настройку» до момента ожидаемого сопоставления, сохраняют постоянное напряжение — словно «перенося вес» первого тона через временное пространство, отделяющее его от второго.

По сравнению с этим конкретным, хоть и не всегда осознаваемым опытом теоретическая несоизмеримость высоты и времени, полутона и секунды теряет силу. В музыкальном отношении важно то, что высота и время ощущаются и переживаются как необходимые взаимодополняющие измерения звукового поля. Быстрый подъём на малую нону может сопровождаться «такой же» затратой энергии, как интервал малой секунды, разделённый долгой паузой.



Пространство этой диаграммы «похоже» на пространство нотного текста, но было бы ошибкой полагать, что первое выведено из второго: оба они графически отражают измерения, в которых интервал переживается как ощутимая реальность. В своём клас-

<стр. 276>

сическом труде по музыкальной акустике «Об ощущениях тона» Гельмгольц также приходит к идее музыкального пространства, в котором тона не только перемещаются по вертикали, но и развёртываются по горизонтали — во времени.

Сущность пространства заключается в том, что в любой его точке могут размещаться подобные тела и происходить подобные движения. Все, что может произойти в одной части пространства, одинаково возможно в любой другой его части и воспринимается нами в точности таким же образом. Так же обстоит дело и с музыкальной шкалой. Любая мелодическая фраза, любой аккорд, помещённые на какой-либо высоте, могут помещаться на любой другой высоте так, что мы немедленно замечаем характерные черты их подобия. С другой стороны, те же или разные фразы могут также звучать в разных голосах, перемещаясь в пределах звукоряда, подобно двум телам в пространстве... Аналогия между музыкальным звукорядом и пространством столь близка во всех существенных отношениях, что даже изменение высоты безошибочно и с готовностью сравнивается с перемещением в пространстве и часто метафорически описывается как восходящее или нисходящее движение или развёртывание какой-либо партии. [14]

Ощущение, что музыка движется, проходя разные дистанции с различной скоростью, может казаться естественным следствием ее временной природы. Мы привычно говорим о текущем времени, близком будущем, далёком прошлом и так далее.

Как показывает Жан Пьяже (см. главу «Время»), пространственное представление времени это культурная конвенция — навык, вырабатываемый в первые 10-12 лет жизни в условиях западной цивилизации и затем вполне естественно распространяемый на восприятие, для которого музыка становится сложно организованным объектом, движущимся в пространствоподобном времени.

Но музыка не принадлежит к миру материальных объектов, не занимает определённое положение и не перемещается в пространстве. И если её развёртывание переживается и описывается как **путь**, то объяснение этому следует искать не в аналогиях с движением материальных предметов, а в свойствах активного специфически музыкального восприятия — в природе тех произвольных, часто безотчётных «внутренних движений», которые неотделимы от переживания чисто временного процесса — соучастия, партиципации.

Восприятие любого временного процесса необходимо предполагает распознавание различий и расчленение. Метки, расставляемые в нём, являются началом ритма. Вопреки распространённому заблуждению, восприятие ритма — слуховое, визуальное или

<стр. 277>

тактильное — невозможно при пассивном наблюдении. Активность субъекта в восприятии ритма так же необходима, как в восприятии высоты звука. В обоих случаях мышечно-моторные реакции составляют центральное звено его партиципации — с тем лишь различием, что в восприятии ритма вовлекается мускулатура не только голосовых связок, но всего тела.

Более сорока лет назад, суммируя ряд экспериментальных исследований по восприятию ритма, на вопрос «в чём заключаются эти моторные реакции?» Теплов ответил:

...в мышечных сокращениях языка, мышц головы, челюстей, пальцев ног, в напряжениях, возникающих в гортани, в голове, грудной клетке и конечностях, в зачаточных сокращениях головной и дыхательной мускулатуры и, наконец, в одновременной стимуляции мышц-антагонистов (сгибателей и разгибателей), вызывающей смену фаз напряжения и расслабления без изменения пространственного положения органа... Восприятие ритма никогда не бывает только слуховым; оно всегда является процессом слуходвигательным. Большинство людей не сознает этих двигательных реакций... Попытки подавить моторные реакции, или приводят к возникновению таких же реакций в других органах, или влекут за собой прекращение ритмического переживания... Нельзя просто «слышать ритм». Слушатель только тогда переживает ритм, когда он его «со-производит», «содельывает». [15]

Мышечно-моторные реакции, включённые в восприятие высоты и ритма, лишь в редких случаях носят явный характер и поддаются наблюдению как, например, на уроке сольфеджио или в поведении маленьких детей, хлопающих в ладоши под музыку. Хорошо сформированный навык перестаёт нуждаться в сознательном контроле, становится почти необнаружимым, автоматизируется, редуцируется. В результате пропускная способность канала резко возрастает: достигаемая экономия позволяет воспринимать множество высот и высотно-ритмических отношений в кажущейся мгновенной одновременности.

Явные или скрытые двигательные реакции на музыку сливаются с неизмеримо более широкой областью субъективного опыта — с опытом ориентации в пространстве и действий с пространственными объектами. Отбивание ритма отличается от ходьбы или движений в танце только локализацией и величиной мышечных усилий, а пение восходящей гаммы в этом смысле сродни подъёму по ступенькам лестницы или подниманию груза. Нет также принципиального разрыва между этими мышечно-моторными реакциями и теми волевыми импульсами, переменами психических и

<стр. 278>

эмоциональных состояний, которые слушатель переживает и определяет как «движения души, передаваемые музыкой». От чуткости, гибкости, точности, разнообразия таких реакций зависят глубина, богатство и красочность обогащённой внутренней жизни, пробуждаемой в слушателе музыкой.

Всепроникающий опыт существования в поле земного притяжения снабдил вертикальное измерение психологическим смыслом и дал нам механизм звуковысотного восприятия. Почему же опыт существования во времени связывается с горизонтальной протяженностью? Простейший ответ на этот вопрос может показаться грубо прозаичным: мы говорим «время проходит», «часы бегут», определяем поэтические метры размером «стопа» и т.д., потому что простейшим и наиболее общим способом расчленения времени

является ходьба — движение в горизонтальном направлении. Наш язык отражает пространственное представление времени в смысле не только расстояний (близкое, далёкое, долгое или короткое время), но и направлений (будущее всегда «перед нами» и, двигаясь к нему «вперед», мы оставляем прошлое «позади»). Шагающие ноги — прототип всех времяизмерительных механизмов, а цепочка следов — естественное представление времени как горизонтальной линии, ставшее затем интеллектуальной абстракцией.

Далеко не все культуры придерживаются такого представления времени. Не все они связывают прохождение времени с движением слева направо, как это принято в научных диаграммах и отражено в направлении письма в западных языках и музыкальных нотациях — такова ещё одна условность восприятия времени в западной цивилизации. В семитических языках принято противоположное направление письма. В Древней Греции писали «змейкой», меняя направление с каждой строкой. Китайские иероглифы и знаки в музыкальных табулатурах располагаются столбцами, которые читаются сверху вниз и справа налево.

Мы не знаем, почему таковы их способы фиксации временных процессов, и что эти различия могут сказать нам о формах представления времени в других культурах. Не обязательно мыслится время и непрерывной протяжённостью — оно явно не таково в традиционном для мусульманского мира представлении времени как «млечного пути» разобщённых мгновений. Но горизонтально мыслимое, непрерывно равномерно текущее измеримое время это время нашей, западной цивилизации, психики, науки, социального опыта и музыки — второе измерение её организации и восприятия.

<стр. 279>

### *Глубина*

Звуковысотная вертикаль и временная горизонталь являются продуктами слуходвигательной активности различной локализации. Первая связана исключительно с деятельностью вокальной мускулатуры, тогда как вторая опирается на поведение всей мышечной системы человека. Способность восприятия высоты тона формируется преимущественно на базе и в контексте музыкального опыта, за пределами которого она практически не находит никакого применения.

Далеко не все музыкальные культуры предполагают и культивируют точность стандартизованного интервального слуха, какая необходима в западной музыке. Не во всех музыкальных культурах вырабатывается и навык представления временных процессов в форме линейной последовательности. Но там, где это происходит, «перевод» времени на язык пространственных понятий является культурно обусловленным бессознательным автоматизмом, действующим во всех сферах человеческой деятельности. Высотный слух — навык специфически музыкальный. Пространственная проекция времени отнюдь не ограничивается областью музыкального опыта. Третье, глубинное измерение наименее специфично и необязательно для музыкального восприятий.

В отличие от первых двух, оно не предполагает активной participации не принадлежит к числу автоматизированных навыков, обусловленных и требуемых культурой. Способность оценивать расстояния до интересующих объектов, воспринимать их зрением и слухом как далёкие или близкие, приближающиеся или удаляющиеся, развивается в результате биологического приспособления индивидуума к естественным условиям.

Эта способность не специфична для человека как биологического вида. Н менее всего присуща воспитаннику западной, преимущественно городской цивилизации способность слуховой ориентации в пространстве: можно не сомневаться в том, что у первобытного человека и диких животных она развита неизмеримо сильнее. И всё же именно западная музыка, начиная с определённого времени, стала апеллировать к этой способности, различными путями создавая иллюзию физической глубины пространства.

<стр. 280>

Слуховая ориентация в пространстве опирается в основном на оценку относительной громкости звуков, их тембровую окраску, меняющуюся с расстоянием, и на эффект эха, а это — как раз те характеристики, которые легко поддаются контролю в музыке. По ассоциации с повседневным опытом, звуки громкие, резкие связываются с объектами переднего плана, а тихие, туманные — с более или менее отдалёнными.

Сигнал трубы за сценой, возвещающий прибытие избавителя в бетховенской опере



«Фиделио» и в увертюре Леонора №3, — один из самых дерзких и прямолинейных примеров включения полуреального-полуиллюзорного пространства в круг средств музыкального воздействия. Эффект был впечатляющим, однако намерение композитора нельзя назвать новым. К тому времени в течение по меньшей мере двух столетий композиторы преуспевали в создании иллюзии пространства более тонкими и чисто музыкальными средствами.

Примечательно, что их интерес к музыкальному изображению пространства возник почти одновременно с увлечением перспективой в живописи. Эхо с его таинственностью и поэзией далее создавало соблазнительную и простую возможность музыкальной имитации, и мадригал Орландо Лассо «O Ia, o ehe bon escho», написанный в конце XVI века, открыл двери перед множеством аналогичных нововведений.

Эхо стало излюбленным мотивом в операх и ораториях эпохи барокко, — эффектом, к которому композиторы неизменно прибегали, когда текст или сценическая обстановка внушали идею открытого пространства. Свелинк, Букстехуде и другие использовали его во множестве сочинений, специально писавшихся для органов, иногда оснащавшихся так называемыми «эхо-мануалом» и «эхо-регистрами». Эти пьесы нередко и назывались «Эхо», как и сочинения для медных духовых, снабжённых эхо-сурдиной с малым отверстием, смягчавшей и приглушавшей звучание.

Типично барочный контраст forte и piano и диалог между большой и малой звуковыми массами вызвал к жизни ступенчатые, террасообразные изменения динамики при переменах мануала в клавесинной и органной музыке. Этот контраст мог ассоциироваться с плоскими глубинными планами, разделёнными постоянной дистанцией, подобно планам живописных композиций Ренессанса. Композиторы маннгеймской школы изобрели Crescendi и diminuendi, которые производили сильное впечатление на современников. В этом новом приёме можно усмотреть музыкальный аналог перспективы в живописи. Им преодолевалась разобщён-

<стр. 281>

ность статичных планов, и уходящее в глубину пространство оживлялось движением, создававшим иллюзию приближения и удаления.

Для романтиков с их тягой к живописной, повествовательной, драматической программности иллюзорное глубинное пространство было особенно важным. Оно становилось ареной борьбы конфликтных сил, позволяло превращать музыку в подобие сцены, в поэтический пейзаж или «психологический ландшафт». Стремление расширить глубинное пространство, возможно рельефнее обрисовать контрастные образы, развитие и обстановку событий неизмеримо обогатило их оркестровое письмо, фактурные приёмы и тембровую палитру. То же стремление побудило Малера порвать с традиционными нормами звукового равновесия и использовать нарочито резкие контрасты звучности в одновременности: piano у струнных и forte у тромбонов в одном и том же такте у него не редкость. Его музыка часто представляет собой сложную полифонию разобщённых тематических элементов, контрастных тембровых линий, пластов и динамических планов. Не ограничиваясь традиционными динамическими ремарками, он ввёл специальные указания на характер соотношения голосов — «HS» (Hauptstimme) для мелодической идеи первого плана и «NS» (Nebenstimme) для подчинённого голоса, — приём, которым затем пользовались Шёнберг и Берг.

Значение глубинного измерения было бы не столь велико, если бы создание иллюзорного объёмного пространства было его единственной возможностью. Наряду с этой живописной трактовкой, а иногда и совершенно независимо от неё, динамическим контрастам и градациям придаётся структурное значение.

Структурную функцию динамических контрастов трудно выделить в клавесинных и органных пьесах, где переходы с одного мануала на другой и перемены регистровки могут восприниматься чисто колористически. Ещё труднее увидеть её в пьесах, где такие контрасты явно призваны имитировать эхо. Однако в concerto grosso они выступают как одна из определяющих жанровых особенностей, не связанная с изобразительными заданиями. Выпуклые чередования прозрачного хрупкого звучания concertino (soli) и массивных ripieno (tutti) служат «становым хребтом» этой формы: глубинное измерение сознательно и последовательно используется в конструктивных целях. В той же роли, хотя и ином виде, оно выступает в музыке гомофонно-гармонического стиля, где главная мелодическая мысль привычно связывается с «крупным пла-

<стр. 282>

ном» и воспринимается на фоне сопровождающих голосов, ак-компанимента,

гармоний и фигуры на «заднем плане».

\* \* \*

Трудно не заметить близкого подобия описанной здесь трехмерности слухового поля — воображаемого пространства музыкальной структуры — обыденному трёхмерному пространству, которое мы осваиваем через чувственно-двигательный опыт и постигаем наиболее простым способом в понятиях эвклидовой геометрии. Независимо от того, насколько ясно осознается это подобие, оно образует фундамент западного музыкального ума, закреплено в принципах музыкальной письменности и недвусмысленно выражается в языке, которым мы пользуемся, говоря о музыке. Слова могут не произноситься, но соответствующие им понятия неизменно присутствуют, когда мы различаем **высоту** тона, **ширину** интервала, **протяжённость** мотива или периода и **планы** музыкальной структуры.

Совершенно очевидно, что это музыкальное пространство создано по образу и подобию обыденного внешнего пространства. Это и **есть** обыденное пространство, существенно преломлённое в призме специфичных для музыкального поведения психофизических актов и реакций — пространство, представляемое в контексте **общечеловеческого** опыта.

Абстрактное трёхмерное пространство геометрии **изотропно**: его оси могут меняться местами, его измерения однородны и могут оцениваться общей мерой. В отличие от них, высота, длительность и динамический уровень несоизмеримы и не взаимозаменяемы. Музыкальное пространство **анизотропно**, подобно пространству обыденного опыта: всякий знает, что вскарабкаться на гору высотой в километр это не совсем то же самое, что пройти километр по ровной дороге.

Подобие музыкального пространства практическому (опытному) пространству, с одной стороны, и теоретическому (геометрическому), с другой, по-видимому, объясняется действием глубоко скрытого могущественного фактора. В этом двустороннем подобии можно увидеть продукт типично западного дуализма чувственности и интеллекта.

Чувственное восприятие и действенный интеллект отнюдь не являются монополией западной культуры. Но именно в ней поиск

<стр. 283>

ки путей постижения мира породили соперничество между ними и привели к утверждению высшего авторитета интеллекта. Этот выбор был сделан античной философией, закреплён средневековой теологией и безраздельно восторжествовал в науке. Долгое время эта дилемма не тревожила музыку, и тем энергичнее соперничающие силы вторглись в её развитие в конце XVI века.

Художники словно впервые открыли для себя существование материального мира, доступного чувственному восприятию. Простирающийся во всех направлениях, полный красок, движения, конфликтов, напряжённого драматизма, он настолько захватил их воображение, что стал не только объектом подражания, но и воображаемой реальностью, в которую они проецировали свои видения и фантазии.

Не меньшим потрясением открытие мира материальных тел явилось для учёных конца XVI-начала XVII веков, закладывавших основы современной экспериментальной науки. Они были так же ненасытны в его исследовании, но, в отличие от художников, их интересовало не столько многообразие материального мира в его чувственном облике, сколько законы природы, извлекаемые из наблюдений и формулируемые разумом.

Художники и учёные не принадлежали к двум разобщённым лагерям. Многих из них можно назвать *homo universalis*: Леонардо да Винчи был не только изобретателем и фортификатором, но и великим живописцем, а Иоганнес Кеплер, выводя законы движения небесных тел, поверял их отношениями музыкальных интервалов. Именно тогда неоспоримый авторитет интеллекта вдохнул в музыку бесстрастный дух геометрии, упорядочив и размерив её визионерское внутреннее пространство.

С этого времени оно являет собой пространство точек, определяемых тремя координатами, две из которых — высота и длительность — совпадают с координатами нотной строки, а третья, возникшее много позже, обозначается посредством динамических указаний. То, что мы находим на пересечении этих координат, — не тон, не элемент музыки, но лишь пустой *locus*, ячейка абстрактной музыкальной структуры. Чтобы стать тоном, эта ячейка должна заполниться акустическим феноменом определённых качеств — реальным звуком, неотделимым от своего тембра.

Слышимый нами тембр, являющийся свойством тона, всегда «привязан» к определённым координатам, но, как таковой, он ими не определяется. Это — воплощение

абстрактного представления ноты, делающее её ощущаемой реальностью. Тембр перебрасыва-

<стр. 284>

ет мост между дуалистическими полюсами: вечные, вневременные истины, доступные только интеллекту, вводятся в мир времени и чувств — искусство облагораживается наукой. Для Платона это было осквернением, профанацией вечных идей — низшим, презираемым им сортом музыки. В течение многих столетий европейские музыканты сочиняли музыку, которая могла исполняться какими угодно голосами и инструментами. Только во второй половине XVI века некоторые композиторы начали указывать необходимый инструментальный состав ансамблей. Тембр стал одним из факторов музыкальной концепции, и было положено начало искусству ансамблевого и оркестрового письма. Но и двумя веками позже Бах в «Искусстве фуги» не указал, какими силами следует исполнять это сочинение. Можно предположить, что оно создавалось как абсолютная музыка, рассчитанная на чисто интеллектуальное восприятие, для которого тембровое «облачение» музыки и её чувственная окраска не существенны.

Хотя тембр и не увеличивает число измерений тонового поля, он косвенными путями влияет на его геометрию точно так же, как цвет и освещение материального объекта влияют на оценку его местоположения в пространстве. Тембр это не количество, а качество. Его нельзя измерить, его можно лишь описывать в сине-стетических понятиях. В частности, мы сравниваем тембры как светлые и тёмные, лёгкие и тяжёлые; первые окружают тон сиянием, вторые отбрасывают тень, словно аура тембра «сдвигает» тон вверх или вниз по вертикальной шкале. Тембры жёсткие или мягкие, массивные или прозрачные, резкие или туманные создают аналогичную иллюзию различной глубины. Так в живописи, в зависимости от чёткости контуров, контрастности светотени, насыщенного или туманного, «тёплого» или «холодного» колорита, изображённые предметы кажутся объёмными, выступающими над поверхностью холста или погружёнными в его иллюзорную глубину.

К сказанному следует добавить наблюдения над воздействием тембра на восприятие интервала. С наименьшими усилиями рас познаётся темброво однородный интервал. При этом его качества — в особенности, степень диссонантности — в большой мере зависят от тембра: так интервал малой секунды, пронзительно резкий у труб, звучит мягко, сладостно щемяще у засурдиненных струнных. Акустически он остается тем же самым, но ощущение создаваемого им напряжения оказывается иным. Ещё резче это сказывается в случаях тембрового контраста между тонами, при котором меняется не только окраска интервала, но и ощущение его

<стр. 285>

ширины. Тембровый контраст, особенно в сочетании с динамическим, способен «развести» тона настолько далеко, что интервал почти перестаёт восприниматься как структурное единство; достаточно вообразить себе ту же малую секунду в звучании труб *ff* и струнных *pp* *con sordini*. В целом можно сказать, что чем многочисленнее и разнообразнее тембровые планы, тем протяжённее и «вместительнее» глубинное измерение тонового поля.

Восприятие тонов и образуемых ими структур как объектов, обладающих определёнными качествами и «плавающих» в невидимом трёхмерном тоновом поле, — не плод умозрений, но та психологическая форма, в которой западная музыка находит своё адекватное отражение в западном уме. К такому представлению приходишь, соотнося и связывая элементы специфически музыкального опыта с опытом ориентации человека в естественной среде. Если эта реконструкция верна, то должны существовать альтернативные указания на визуально пространственный характер образов, внушаемых музыкой.

Музыкальную нотацию принято считать точным визуальным аналогом звучащей музыки. Многообразные графические системы фиксации музыки на бумаге колеблются между двумя полюсами. Каждая представляет собой компромисс между двумя противоречащими друг другу тенденциями, из которых та или иная приобретает доминирующую роль. Одна нацелена на конечный музыкальный продукт и снабжает исполнителя возможно более точными и недвусмысленными техническими указаниями. Другая предлагает музыканту идею, зерно, творческий импульс, пользуясь эскизным языком намёков, внушений и символов.

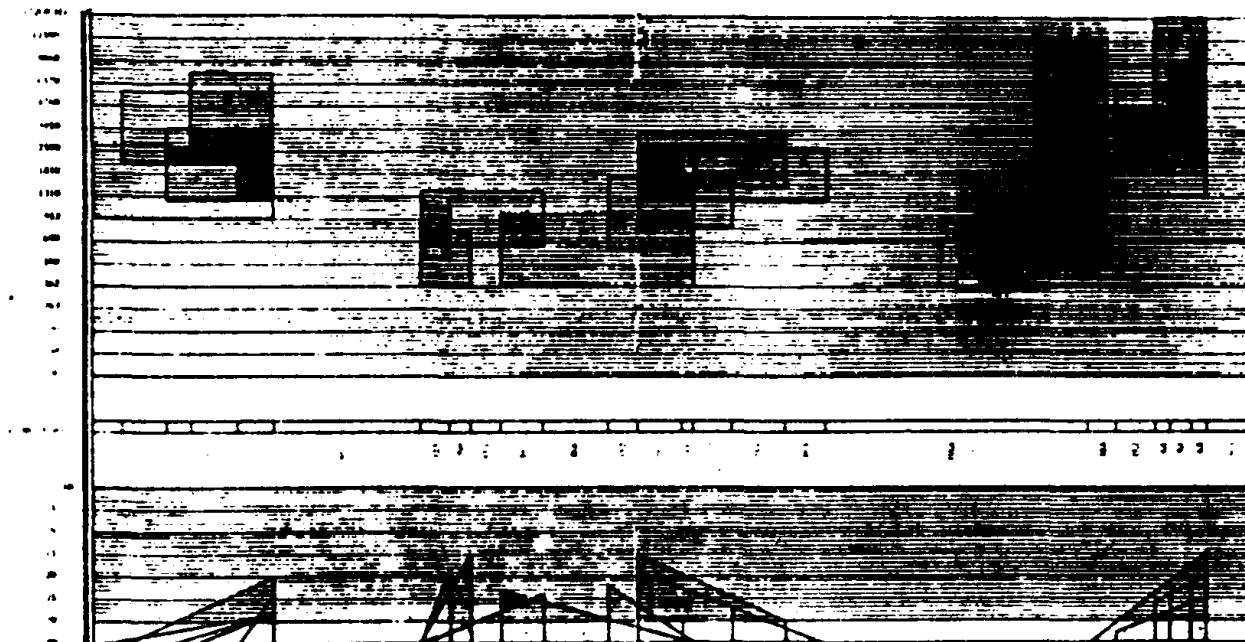
При любом соотношении этих тенденций исполнителю приходится сочетать трудно совместимые установки и типы поведения: пунктуальность и наитие, послушное выполнение детальных указаний в тексте и творческую спонтанность, расшифровку условных обозначений и постижение символа. Впрочем, в некоторых предельных случаях

симбиоз вдохновенного художника и неразмышляющей машины распадается.

Автоматические устройства вроде пианол или музыкальных шкатулок снабжены инструкциями в форме, которая отличается от обычной нотации только тем, что ноты на пяти линейках заменены отверстиями в движущейся бумажной ленте или штифтами на вращающемся барабане; и те, и другие размещаются в той же двухмерной высотнo-временной плоскости.

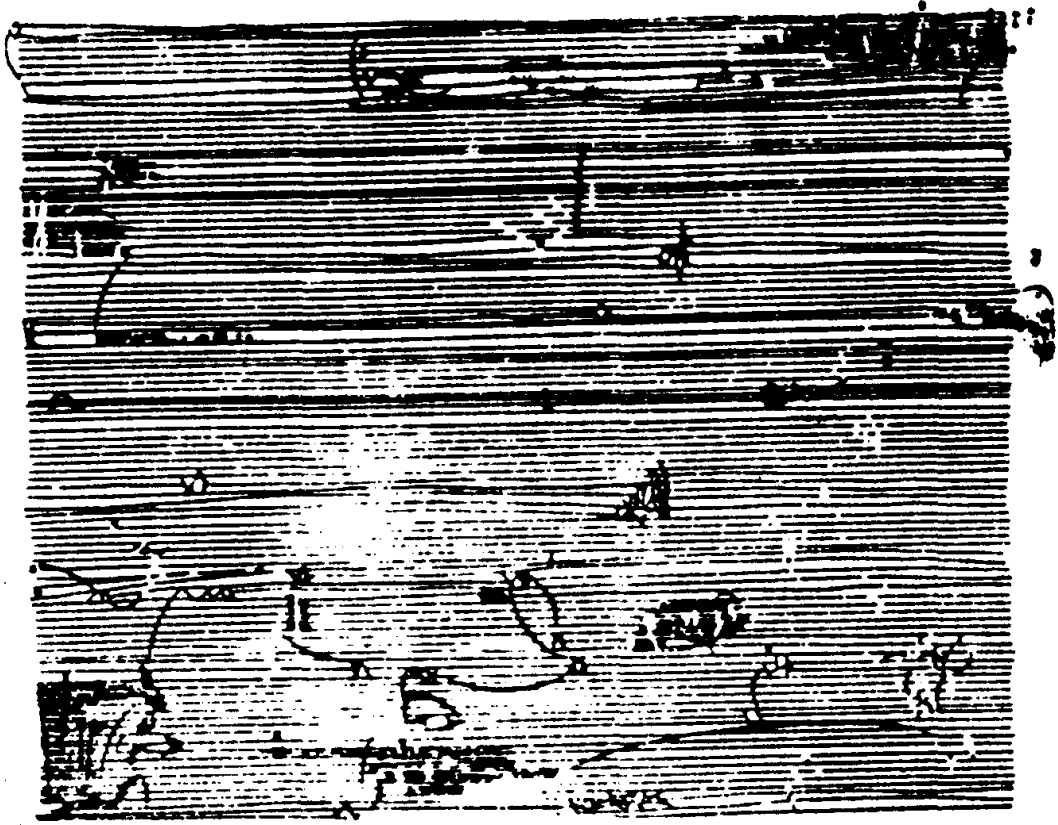
<стр. 286>

В случае электронного автоматического устройства, «исполняющего» музыку, недоступную традиционным инструментам, «нотация» выглядит как техническая диаграмма, она, тем не менее, сохраняет привычные измерения, понятные музыканту. Такова, например, партитура электронного сочинения Штокгаузена Studium 'II, в которой мы находим вертикальную ось высот (размеченную в частотах звуковых колебаний), горизонтальную ось временной протяжённости (в секундах) и (ниже) глубинную ось динамики (в децибелах).



Иногда те же композиторы пользуются нотациями иного, прямо противоположного характера. Они не предписывают точные параметры звукового результата, вместо этого предлагая музыканту некую канву для импровизации, которую он вправе читать и трактовать по собственному усмотрению. Такие музыкальные тексты обычно больше похожи на абстрактную графику. «Пять фортепианных пьес для Дэвида Тюдора» Сильвано Буссотти могут дать представление об одной из таких форм визуализации музыкальных идей. Какой бы путь трансформирования зрительного образа в музыкальный ни избрал музыкант, ясно, что в любом случае он выбирает ту или иную траекторию в пространстве рисунка, следует линиям включённых в него графических мотивов и трансформирует их в звучание в определённой временной последовательности.

<стр. 287>



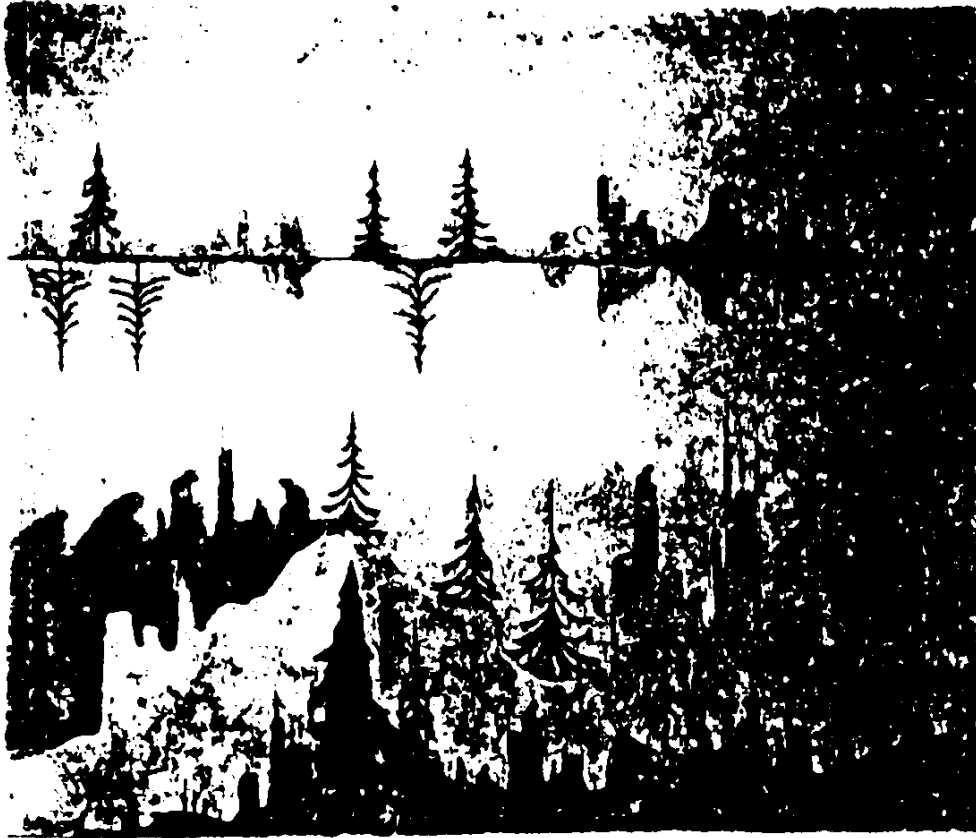
В этом крайнем проявлении музыкальная графика смыкается с визуальными искусствами. Абстрактные элементы в изобразительных искусствах и в музыке часто описываются в одних и тех же выражениях. Искусствоведы говорят о визуальных ритмах в картине, орнаменте, архитектуре, а музыканты — о звуковых планах, фактурах и колорите. Не удивительно, что форма и цвет, эмансипированные в абстрактной живописи от предметных значений, нередко трактуются как квазимузыкальные элементы композиции и экспрессии.

Живописные полотна, подобные «Симфонии» или «Импровизации» Кандинского, «Фуге в розовом и белом» Франца Купки, «Фуге в красном» Пауля Клее, «Композиции» Пита Мондриана, воспринимаются как приглашение к музыкальной импровизации или как живописная запись музыкальных впечатлений.

Литовский художник и композитор Чюрленис, не будучи ни абстракционистом в живописи, ни авангардистом в музыке, создал несколько серий картин, основанных на музыкальных темах и композиционных принципах музыки. Одна из его картин — «Фуга» (1908) — на первый взгляд кажется зарисовкой северного пейзажа с елями, отражающимися в поверхности озера. Затем зритель замечает, что отражение не соответствует отражаемому: первое предстаёт как ракоходная инверсия второго, тени повторяющихся очертаний — как полифоническая фактура, использующая еди-

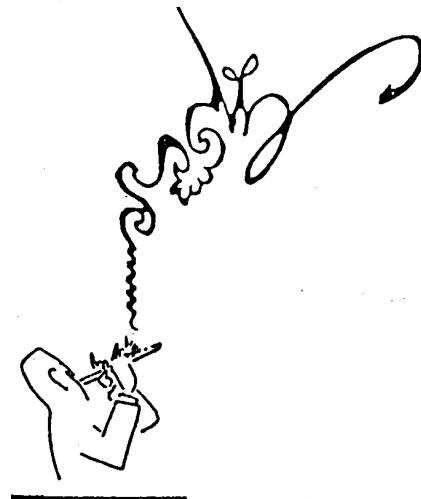
<стр. 288>

ный мотив в уменьшении и в увеличении, тёмная зелёно-голубая цветовая гамма вызывает в представлении мягкие приглушенные тембры, а ритм живописных масс — медленный темп.



Целое выглядит как фрагмент полифонической партитуры в живописном обличий.

Карикатуры и юмористические рисунки апеллируют к здравому смыслу и пользуются общепонятным графическим языком. Два рисунка американского карикатуриста Сола Стайнберга ясно показывают, что перевод музыкальных впечатлений в визуальные не чужд даже этому приземлённому жанру.



<стр. 289>

*Метрика*

Если тоновое поле квазипросгранственно, то оно должно обладать определёнными конкретными свойствами. Ясно, что это не бесформенное «желе», но пространство, хорошо

организованное системой линейных однородных измеримых координат, позволяющей однозначно локализовать единичные объекты и описывать взаимоотношения между ними. Только в таком пространственном континууме простые и сложные объекты могут трансформироваться и перемещаться, сохраняя свои характерные узнаваемые черты. Мотив остаётся «тем же самым» при любом высотном положении, темпе и уровне громкости, а функции аккорда не зависят от регистра, расположения и тембрового оформления.

В отличие от теоретических умоглядных пространств, оси которых уходят в бесконечность, тоновое поле это пространство восприятия и, как таковое, оно ограничено пределами человеческого слуха, скоростью психофизических реакций и высотой сенсорных порогов. Его измерения «разномерны» и допускают лишь приблизительную количественную оценку.

Так, ось звуковысотности простирается примерно от 32 до 16 000 колебаний в секунду, занимая 9 октав, и её граничные точки определяются соотношением 1:500. Частота ударов, управляющая темпом, варьируется от 30 до 180 в минуту (соотношение 1:6). Самая короткая нота (шестьдесят четвёртая) относится к самой длинной (бревис) как 1:128, а громкость может меняться в пределах от 25 до 100 децибел — отношение между ощущениями самого тихого и самого громкого звуков составляет 1:180.

Кроме того, три измерения тонового поля не вполне «гладки». Высотное измерение циклично: оно представляет собой спираль октав, которая с каждым «витком» возвращается к квазитождественной отправной точке. Длительности, последовательно делящиеся пополам, образуют своего рода «циклы внутри циклов». Темпы меняются ступенчато от *Largo* до *Prestissimo*, как и динамические градации, простирающиеся от *pianissimo* до *fortissimo*.

Хотя эти оси и несоизмеримы, между ними, тем не менее, существует известное подобие. С каждым витком октавной спирали частота колебаний удваивается, с каждым следующим шагом в прочих измерениях удваиваются длительности, темпы и динамические уровни; различие между *ff* и *f* или *p* и *pp*, равно 10 db,

<стр. 290>

субъективно ощущается как уменьшение громкости в два раза.

Анизотропность тонового поля, разнокачественность его измерений не только делает их несоизмеримыми, но и выражается в поразительно больших различиях числа градаций каждого из них. Наиболее тонко дифференцировано звуковысотное измерение: при 12 хроматических ступенях в октаве их общее число в пределах используемого в музыке диапазона достигает 108. В равномерно темперированном строе ход на полутон (100 центов) составляет изменение частоты на 6%, однако, тренированному слуху доступны отклонения в 5 центов (т.е. на одну двадцатую часть полутона) или в 0,3%, и общее число таких микротоновых градаций достигает 2000 (следует, впрочем, отметить, что способность различения высоты зависит от регистра: она максимальна в среднем регистре и уменьшается к краям слухового диапазона. Этому свойству слуха в следующем разделе главы будет уделено особое внимание).

Различия между измерениями и мерами высоты, времени и громкости, характерными для них порогами, величиной и числом градаций с особой наглядностью выступают в следующей таблице:

Меры Оси	Диапазоны и отношения	Шкалы			Пороги		
		шаг	число	%	шаг	число	%
Высота	32-16000 Гц (9 октав) 1:500	полутон (100 ц)	108	6%	5 ц.	2000	0,3%
Время	30-180 М.М. 1:6 или ок. 1:4 (Закс)	слов. указ.	7-8	25-30%.	шкала М.М.	36	5%
Громкость	25-100 дБ 1:180		6	240%	1 дБ	75	7.5%

<стр. 291>

Суммированные здесь метрические свойства слухового поля, разумеется, присущи лишь западной музыке. Более того, они характеризуют сравнительно позднюю стадию её исторической эволюции — примерно, последних четырёх столетий. Это вовсе не значит, что за пределами этого периода или в неевропейских музыкальных культурах отсутствуют детально установленные нормы обращения со звуком. Напротив, многие старые культуры следуют нормам значительно более сложным, прихотливым и требовательным.

Специфичность тонового пространства западной музыки определяется, во-первых, точной и единообразной квантованностью каждого из его измерений, во-вторых, однородностью их свойств на всём их протяжении в границах слухового восприятия и, в-третьих, абсолютными количественными значениями точек отсчёта. Чтобы понять специфичность организации этого пространства, необходимо осознать различие между точностью «технических условий» и чуткостью слуха, между научными и мифологическими теориями, между теоретическими нормами и их практическими реализациями. Западная музыкальная система находится, в основном, по одну сторону этого водораздела. Вот некоторые примеры того, что можно найти по другую его сторону.

Звукоряды классической индийской музыки состоят из семи тонов, называемых сокращено — *са*, *ри*, *га*, *ма*, *па*, *дха* и *ни*. Что касается их высоты, то единственное указание на это даёт нижеследующий классический (поэтический) текст:

Павлин издаёт тон *са*;  
Птица-катака — *ри*;  
Козел — ноту *га*;  
Птица краунка — *ма*;  
Дятел своим чистым голосом — *па*;  
Лягушка, возбуждённая любовью, — *дха*;  
Слон, получивший удар по голове крюком хозяина,  
издаёт последний тон (*ни*) через хобот. [16]

Этот звукоряд может развёртываться в любой из трёх октав, признаваемых теорией, или во всех трёх; нижняя октава именуется грудным регистром, средняя — горловым, а верхняя — головным. Интересно, что используемый диапазон определяется здесь не границами слухового диапазона, а границами певческого голоса; высотное положение звукоряда чисто релятивно, поскольку его устанавливает певец, выбирающий наиболее удобную для себя тесситуру.

<стр. 292>

Ступени звукоряда (*свары*) разделены интервалами, ширина которых определяется числом микроинтервалов (*шрути*) — точно так же, как интервалы в западной музыке



определяются числом полутонов. Однако индийская октава содержит не 12, а 22 микроинтервала. Слово *шрути* восходит к глаголу *шру*, означающему «слышать», и его определение («звук, едва уловимый слухом») позволяет связать его с порогом звуковысотного различия.

Один из основных звукорядов, *са-грама*, выглядит следующим образом:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
		<i>са</i>				<i>ри</i>		<i>га</i>				<i>ма</i>				<i>па</i>			<i>дха</i>	<i>ни</i>	

На первый взгляд, здесь использован тот же принцип, что и в образовании звукорядов западной музыки. *Са-грама*, выраженная через *шрути* (4, 3, 2, 4, 4, 3, 2), может показаться лишь слегка отличающейся от последовательности полутонов в мажорном звукоряде (2, 2, 1, 2, 2, 2, 1):

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
		<i>са</i>				<i>ри</i>		<i>га</i>				<i>ма</i>				<i>па</i>			<i>дха</i>	<i>ни</i>	

Однако некоторые, часто не замечаемые особенности индийской системы рассеивают эту иллюзию подобия. Одна из них — деление октавы на почти вдвое большее число малых интервалов и необходимость оперировать четвертями тонов вместо полутонов, требующая особой тренировки и настройки слуха. Другая, более сложная проблема состоит в том, что, в отличие от западной системы, в которой все полутоны равны и в любом высотном положении, на любом участке звукоряда определяются стандартным отношением 1:1,05946..., величина *шрути* не поддается точному определению. Вокруг этой проблемы велась оживлённая дискуссия.

Задавался вопрос, равны ли они математически. Сэр Уильям Джонс, первый европейский учёный, заинтересовавшийся этой проблемой в конце XVIII века, утверждает, что они не аналогичны, хотя и считаются в общем таковыми. Он подчеркивает, что авторы индийских трактатов никогда не обращались к математике при обсуждении этого вопроса. <sup>а</sup> Бозанкуэ в заключение своей статьи «Об индийском разделении октавы» признаёт их общее подобие, <sup>б</sup> с чем согласен Рао Сахиб П.Р.Бандхаркар. <sup>в</sup> Фокс Стрэнджуэй, однако, приписывает *шрути* не одно, а три математических значения: (а) разницу между большим

<стр. 293>

и малым тоном, называемое *праманашрути*, — 22 цента, (б) разницу между малым тоном и полутоном — 70 центов и (в) разницу между полутоном и *праманашрути* — 90 центов. <sup>г</sup> Немецкий учёный д-р Б.Брелозер независимо от Стрэнджуэя получил практически совпадающие значения: 24, 66 и 90 центов <sup>д</sup> Позже, однако, Даниелу в книге об индийских звукорядах <sup>е</sup> критиковал их как недостаточно точные. Таким образом, точная величина *шрути* продолжает дебатироваться. Представляется, однако, что для древних индийцев *шрути* было общим наименованием любого интервала, меньшего, чем полутоном. До XVIII века никаких признаков математического подхода к этой проблеме в Индии не обнаружено.\* [17]

Точная числовая величина *шрути* может казаться серьёзной проблемой западному учёному, но отнюдь не является таковой для индийского музыканта. Явное отсутствие интереса к точному определению *шрути* само по себе говорит о том, что индийские музыканты полагаются на ощущение и инстинкт гораздо сильнее, чем на объективные количественные нормы и измерения.

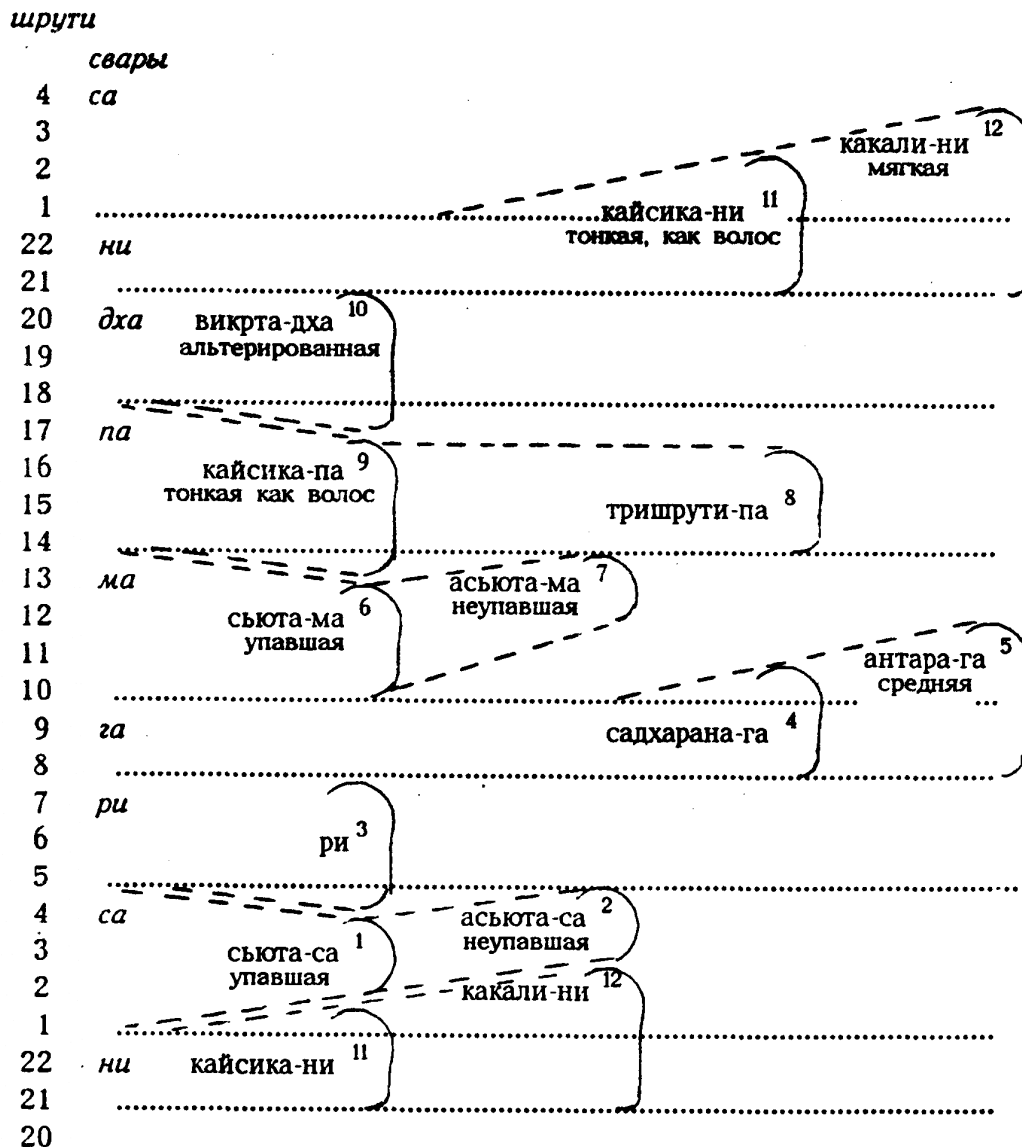
Система *шрути* объясняет (хотя бы частично) природу «приблизительности», а точнее — особой свободы, гибкости, текучести индийской музыки. Индийские звукоряды обладают двумя важными особенностями. Одна из них заключается в том, что *свары* представляют собой не точки (как ступени европейских звукорядов, разделённых точно установленными интервалами), а группы, «пучки» микроинтервалов, хотя их названия и прикреплены к верхним граничным тонам каждой группы. Другая особенность помогает понять многообразие индийских *раг* и особые методы их выведения из двух основных звукорядов.

Европейские звукоряды получаются путём отождествления тоники с различными

ступенями неизменной последовательности семи постоянных интервалов; два основных индийских звукоряда начинаются с тонов *са* и *ма* (аналогично европейским гаммам *до* и *соль*) и называются, соответственно, *са-грама* и *ма-грама*, однако они служат лишь исходным материалом.

Различные *раги* — лады — образуются из них посредством альтераций. 12 альтераций, узаконенных индийской теорией и практикой, меняют число *шрути* в *сварах*; *свара* может сдвигаться вниз или вверх так, что одна или две её нижних *шрути* становятся альтерированным тоном *ни*, и т.д. С каждой альтерацией, с каждой новой *рагой* конфигурация ладового поля и его выразительные свойства меняются. Следующая схема может служить грубой иллюстрацией этого метода.

<стр. 294>



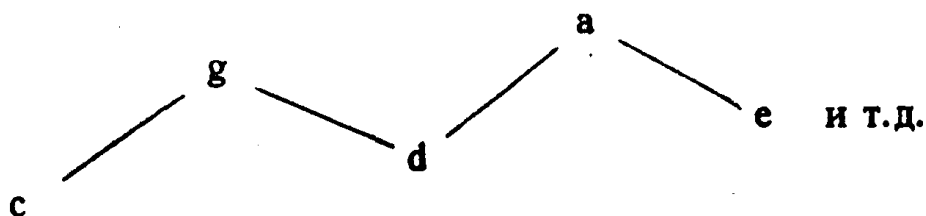
Расширяемые, тонко дифференцируемые, подвижные области *свар* оживляются *гамакой* — скольжениями от одного тона к другому, трелями, вибрато и другими штрихами, которыми определяются богатство, гибкая выразительность, неподражаемая спонтанность индийской мелодики. Сказанного должно быть достаточно, чтобы понять, насколько это текучее, органически преобразующееся ладовое поле отличается по своей природе, трактовке и свойствам от математически исчисленного высотного измерения западной музыки.

<стр. 295>

Было бы, однако, ошибкой полагать, что нигде и никогда за пределами Запада точные измерения и математические отношения не использовались для высотной организации музыки. Для древних китайцев, веривших в музыку как хранительницу

порядка во Вселенной, проблема высотной организации была жизненно важной. Между V и III вв. до н.э. Бюро музыки находилось в ведении императорской Палаты мер и весов, и его обязанностью было поддержание постоянства абсолютной высоты, на которой строилась вся музыкальная система. Согласно мифу, верная абсолютная высота была получена от птицы Феникса министром императора, посланным специально с этой целью к Западным Горам. Другой путь был более прозаичным: тон правильной высоты издавала трубка длиной точно в китайский фут, вмещающая точно 1200 зёрен риса.

Исходя из этого самого низкого тона (называемого «Жёлтый колокол») ступени китайской пентатонической гаммы выводились способом, описанным уже в середине III в. до н.э. Вторая трубка делалась на одну треть короче первой и издавала тон квинтой выше, третья трубка была на одну треть длиннее второй и звучала квартой ниже, и так далее. На Западе эта процедура, известная со времён Пифагора, описывается в любом учебнике теории музыки под названием кварто-квинтового круга:



Вслед за Пифагором, древние китайцы были разочарованы, обнаружив, что двенадцатый шаг не приводит точно к тону октавой выше исходного. Пифагор понял причину: цепь чистых квинт (3:2) и кварт (4:3) не может привести к октаве (2:1). Заключительный шаг отклонялся от неё на 23,5 цента — так называемую пифагорейскую комму. Китайцы же с необыкновенным упорством пытались решить эту проблему практически, увеличивая число шагов. В середине I века до н.э. число трубок было доведено до 60, а в начале VI века — до 360. Понятно, что с каждым циклом ошибка росла: музыкальная вселенная отказывалась замыкаться.

Как ни волновало это открытие философов и учёных, оно не оказало никакого влияния на китайскую музыку. Её практиче-

<стр. 296>

ским нуждам вполне отвечали пять основных тонов (из которых извлекались пять основных видов пентатонической гаммы) и семь дополнительных тонов. Из них на протяжении столетий возник сложный агломерат звукорядов, ладов, систем и транспозиций, запутанность которого способна поставить в тупик самых просвещённых из современных китайских музыкантов.

Подход к этой проблеме в Древней Греции был иным. Не желая довольствоваться чем-либо меньшим, нежели рационально постижимая система, музыканты, бывшие в равной мере философами и естествоиспытателями, пытались построить последовательно математическую музыкальную теорию, в частности, вывести звукоряд из целых чисел и их отношений.

Наряду с пифагорейским циклическим методом использовался разделительный метод, предложенный Дидимосом и состоявший в делении октавы на терции — большие (5:4) и малые (6:5). Сумма большой и малой терции давала квинту, в точности совпадавшую с пифагорейской (3:2), но большая терция (5:4 или 80:64) получалась уже пифагоровой (81:64) на 21,5 цента — так называемую дидимову комму. Более практичный компромисс избрал Аристоксен — ученик Платона, сын профессионального музыканта; он решил выдерживать точные акустические отношения лишь в чистых интервалах октавы, квинты и кварты, предоставив все остальные на усмотрение и вкус музыкантов.

Поиски идеального музыкального строя — воплощения Мировой гармонии, открывающейся человеку в числах, — продолжала владеть умами музыкантов-теоретиков и в последующие столетия. Со временем проблема строя стала практически важной. Несхождения и противоречия, которые в эпоху модального одноголосия теоретиков тревожили больше, чем музыкантов, с рождением гармонии, тональностей и модулирующих давали о себе знать оскорбительно фальшивыми созвучиями.

Музыкальный космос оказался иррациональным, а акустически чистый строй неосуществимым. Звукоряд, основанный на отношениях целых чисел, при транспозиции

искажался. Было ясно, что акустическим совершенством придётся пожертвовать.

Идея равномерной темперации возникла задолго до того, как Бах написал свой «Хорошо темперированный клавир». Адриан Вилларт обдумывал её ещё в 1550 году. Она была принята в качестве общей нормы только после того, как музыканты исчерпали возможности приспособления старой, эстетически более привлекательной системы к новым стилистическим условиям. В 1555 Никола Вичентино описал архичембало с шестью мануалами и 31

<стр. 297>

клавишей в октаве, на котором можно было получать все тона диатонической, хроматической и энгармонической гамм древнегреческой теории. Несколько позже бельгиец Шарль Лютон построил инструмент с 18 клавишами в октаве, включавшими, наряду с диатоническими ступенями, энгармонические варианты хроматических ступеней. Примерно в то же время строились инструменты, делившие октаву на 24 и 28 ступеней. Играть на них было трудно. Проект Гюйгенса, замыслившего инструмент с 31 клавишей в октаве, который должен был сделать возможными транспозиции диатонических звукорядов, так и не был осуществлён.

«Точная интонация» (just intonation) — название одной из многих систем настройки 12 тонов октавы. Особенно популярная в скрипичной практике начала XVIII века, она была призвана максимально приблизить возможно большее число квинт и терций к акустически чистому виду. Пифагорейский строй исходил только из чистой квинты. «Среднетоновый» строй (meantone), известный по меньшей мере в пяти вариантах, оберегал чистоту больших терций. Каждый приносил в жертву чистоту всех второстепенных интервалов, и, будучи приемлемым в одних тональностях, оказывался неприемлемым в других.

Равномерная (или логарифмическая) темперация явилась поистине демократическим компромиссом. Принцип целых чисел и их отношений был отброшен и октава разделена на 12 равных полутонов, определяемых иррациональным числом  $1,059431\dots = \sqrt[12]{2}$ . В результате все интервалы, за исключением октавы, оказались нечистыми, но равно употребимыми во всех 24 мажорных и минорных тональностях. Холодная математика окончательно вытеснила древнюю магию священных целых чисел.

При всём многообразии способов организации звуковысотного пространства все они исходили из единой молчаливой предпосылки: интервалы должны были получить точные числовые значения, и звукоряд мыслился как сетка так или иначе зафиксированных высот. Между нитями этой сетки лежит музыкальная «ничейная земля» — необитаемые, пустые, почти несуществующие провалы. Музыкант уподобился канатоходцу, которому постоянно грозит опасность соскользнуть и упасть: сколько-нибудь заметное отклонение от предустановленной высоты осуждается как «фальшивая нота», нетерпимая «грязь». Не удивительно, что музыка, привязанная к этому сетчатому пространству, кажется восточным музыкантам «дёргающейся, скачущей, как птица, с ветки на ветку», по ранее приведенным Варезом словам его индийского ученика.

<стр. 298>

Критерий точности, закреплённый равномерной полутоновой сеткой темперированной хроматической гаммы, действует и в наше время. Его не колеблют попытки современных композиторов «размягчить» звуковысотное пространство, сделать его более гибким посредством введения микроинтервалов в одну четвертую и в одну шестую долю тона и даже делением октавы на 96 равных интервалов, как поступил мексиканский композитор Хулиан Карийо. Все эти попытки лишь увеличивают число неподвижно зафиксированных «нитей». По-видимому, музыке западной традиции эта предохранительная сетка так же необходима, как концепция высотно определённого и стабильного тона.

\* \* \*

Другим измерением сетчатого пространства является время.

Высоту тона нельзя подсчитать. Частоты и акустические отношения скрыты от слуха, и способы организации вертикального измерения музыки приходилось отыскивать, обосновывать и разрабатывать практически.

Организация времени не требовала столь больших интеллектуальных усилий. Время измеряется множеством явных естественных процессов, часто неотделимых от самого наблюдателя, — ритмами ходьбы, дыхания, сердца и т.д. Едва ли можно

сомневаться в том, что время музыки веками размерялось движениями ног танцора, рук барабанщика, дыханием флейтиста. Сердце служило естественным метрономом, в соответствии с которым ритмы и темпы воспринимались как медленные или быстрые. Важный вклад в организацию музыкального времени внесла речь — речитирование священных текстов, размеренный ритуализованный стиль передачи эпических сказаний и поэзии.

Все эти ритмичные процессы, при всех различиях их природы, степеней свободы и сложности, доступны наблюдению, канонизации и контролю. Бесчисленные схемы членения времени в стихах, танце и музыке вырабатывались и становились традицией во всех известных культурах и во все периоды истории. Такие ритмические структуры ревностно охранялись как важная часть литургических и поэтических канонов. Многие отклонения прощались, кроме отступлений от верного ритма. Слоги тщательно подсчитывались и объединялись в группы — длинные и краткие, ударные и неударные. Закреплённые в различных канонизированных сочета-

<стр. 299>

ниях, они становились стопами греческой классической поэзии и фундаментом модального ритма в ранней полифонии.

В поисках принципов организации звуковысотного пространства, в определении его количественных параметров числа играли чрезвычайно важную роль. Участвовали они и в организации музыкального времени, но не как количества, а как чистые идеи, священные символы. В средневековой священной математике единица символизировала Бога, двойка—Творение, тройка — святую Троицу; четыре соответствовало числу евангелистов и главных стихий; семь было символом человеческой природы — соединения Духа и плоти (3+4); двенадцать (3x4) символизировало проникновение Духа в плоть и число апостолов и т.д.

Великий математик XV века Николай Кузанский, совершенно независимо от своих собственно математических исследований, видел в числах и геометрических фигурах откровения истины и объекты созерцания. Вопрос, состоят ли эти священные числа из равных по величине единиц, показался бы ему абсурдным. И столь же абсурдно было бы считать, что временные единицы музыкальных структур, основанных на священных числах, должны быть количественно равными. Механические устройства для измерения и равномерного деления времени и концепция унифицированного тактового деления появились лишь с окончательным оформлением социального стереотипа объективного операционного времени.

Курт Закс пишет о ранних этапах формирования ритма:

Организация ритма возникла много позже того времени, когда человек, подобно птице, мелодически выражал чувства радости или печали. Пока певец был одиночкой и пел без участия других голосов или инструментов, потребность в ритмической дисциплине была очень слабой. Мелодика отсталых цивилизаций — в Америке, на южных островах Тихого океана, в Азии и Африке — редко обнаруживает тот механический порядок, к которому стремятся все высоко развитые культуры...

Западные концепции, соблазняющие современного расшифровщика простотой и удобством чтения, опасны; тактовые черты и размер, проставленный в начале музыкального текста, обманчивы и не дают представления об этой свободе и иррациональности.

...В примитивных культурах, в сольном пении мы обычно не находим организующего принципа или структуры в каком-либо западном понимании... [18]

Механический счёт, унифицированные метрические схемы отсутствуют не только в «отсталых» примитивных культурах, но и в унисонном пении григорианского хора, и в высоко развитой

<стр. 300>

ренессансной полифонии. Впрочем в последней, с рождением в начале XIV века стиля *Agis Nova*, утвердившего принцип неограниченной бинарной делимости длительностей, уже были посеяны семена единообразия.

Инициатором этого новшества был Пьетро Круче, который в конце XIII века ввёл деление семибрависа (в то время кратчайшей длительности) на меньшие части — от 2 до 7. Это необыкновенно разнообразило ритм, но создавало новые сложности. Меньшие длительности не выписывались в нотах: их надлежало вводить в зависимости от

музыкального контекста согласно запутанным правилам мензурации и модального ритма. Жан де Мурис — философ и математик, пользовавшийся авторитетом в вопросах музыкальной теории, вскоре узаконил бинарное деление длительностей, сделав тем самым решающий шаг в сторону упрощения и стандартизации ритма (на обеднение которого уже тогда сетовали некоторые из его современников).

К рубежу XVI-XVII вв. этот процесс достиг своего логического завершения. Ритмические модусы и сложности мензурации были окончательно оставлены и полностью заменены новой, метрической системой организации музыкального времени, основанной на простых числовых структурах из двух или трёх равных единиц, объединяемых одним постоянным акцентом, и на комбинациях таких структур.

Этот решительный сдвиг отвечал запросам интеллектуального климата Века Разума. Метрические ритмы удовлетворяли двум главным условиям секуляризованного искусства: ясности мысли и выражению аффектов. Первое подчиняло музыку идеалам геометрии и числовых пропорций; второе достигалось посредством обращения музыки к выразительному жесту и телесным движениям как прототипам, особенно в музыке XVIII в. с её господством ритмов танца и шествия.

Музыкальное время и время вообще начали мыслиться и трактоваться как расчисленный пустой континуум, в котором удобно размещались и опознавались типовые временные структуры, выделенные из различных контекстов. Музыка стала одним из проявлений той концепции времени, которая была сформулирована Ньютоном в философских и научно-теоретических понятиях.

Абсолютное, истинное математическое время само по себе и в соответствии со своей природой течёт равномерно, независимо от всего внешнего, и иначе именуется длительностью. Относительное, кажущееся, обыденное время есть некое ощущаемое внешнее (точ-

<стр. 301>

ное или неточное) измерение длительности мерой движения, которое обычно используется вместо истинного времени; таковы час, день, месяц, год... В философских определениях нам надлежит отвлекаться от наших чувств и рассматривать вещи так таковые, отличные от того, что является всего лишь их ощущаемыми измерениями. [19]

Понимание времени и обращение с ним в западной цивилизации XVII-XIX вв. было неосознанно ньютоновским по духу. Уникальные свойства конкретных событий и предметов перестали играть какую-либо роль в оценке временных отношений и процессов. Время утратило качественную характерность, обесцветилось, превратилось в нейтральный однородный равномерно движущийся фон любых событий и процессов. В музыке, как и во всех прочих сферах культуры, науки и практической деятельности, утвердилось хронометрическое время.

### *Топология*

Таким образом, музыка западной классической традиции «размещается» на равномерной сетке, образованной пересекающимися невидимыми нитями, которые перекрывают отводимый ей диапазон высотно-динамического слуха. Эта сетка действует как фильтр: здесь музыкой становится только то, что удерживается на ней. Остальное не находит опоры, «проваливается» сквозь ячейки этого фильтра и исчезает в пустом призрачном подпространстве, исключённом из реального тонового поля.

Невидимая сетка просвечивает в любой традиционной партитуре с её пятилинейными станами, расчленяющими высотное пространство, неизменными тактовыми чертами, отсекающими равные временные интервалы, и частым забором восьмых, шестнадцатых или тридцать вторых.

Согласно одной из главных предпосылок, каждое измерение этой решётки однородно и равномерно, подобно измерениям ньютонова пространственно-временного континуума. Именно поэтому ритмическая формула, аккорд или мелодический мотив могут перемещаться из одного участка тонового поля в другой — вверх или вниз и возникать в разные моменты времени, оставаясь тождественными самим себе и узнаваемыми. Они воспринимаются

<стр. 302>

как объекты, обладающие константностью гештальта. Более того, можно сказать, что каждый из них сам выступает как гештальт — инвариант, распознаваемый во множестве вариаций. Их константность объективна и выразима через высотные и временные интервалы, которые могут быть точно измерены и не зависят от местоположения таких объектов в тоновом поле.

Идея тонового пространства как равномерной прямоугольной решётки подобна меркаторской проекции в картографии, принесшей в середине XVI века славу и признание её изобретателю, и столь же обманчива. В обоих случаях измерения пространства делятся на численно равные отрезки, выраженные в одном случае через градусы широты и долготы, а в другом — через полутона и наименьшие длительности. Но измерять реальные расстояния на картах Меркатора невозможно: в их прямоугольной (цилиндрической) системе координат точки северного и южного полюсов растягиваются в линию равной с экватором длины. И точно так же невозможно судить о реальной широте высотного интервала исходя из его численной величины. Зная, что имеем дело с одним и тем же интервалом, мы не можем не чувствовать, что величина его меняется в зависимости от его высотного положения.

Допустим, нам предлагаются две малые терции на расстоянии трёх октав — скажем, e2-g2 и E-G — и задаётся вопрос: «равны ли эти интервалы?». Однозначный ответ оказывается здесь невозможным: интервалы равны, поскольку содержат равное число полутонов, но верхняя терция кажется намного более просторной, чем нижняя, сжатая почти до степени утраты консонантности.

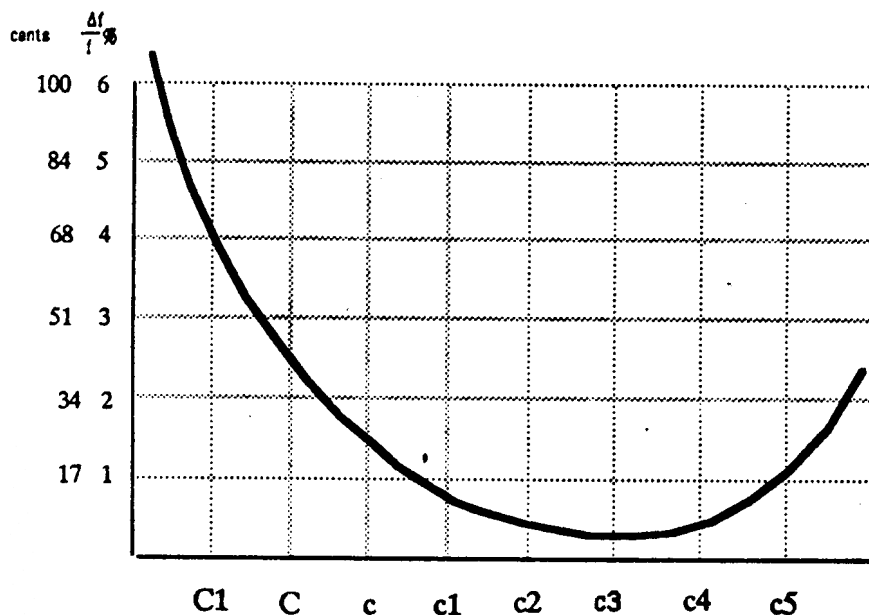
Это явление описывается в учебниках психологии под названием психологической высоты и иллюстрируется деформированным изображением клавиатуры, где расстояния между клавишами соответствуют ощущаемой ширине интервалов.



Искажения на этом рисунке приуменьшены. Об их действительном масштабе позволяет судить диаграмма, основанная на экспериментальных данных об изменениях чувствительности слуха к высотным изменениям в границах слухового диапазона. Она

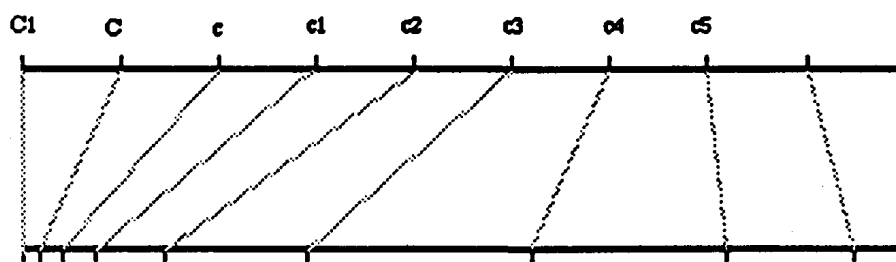
<стр. 303>

отражает величину порогового различения изменений высоты в центах и процентах и показывает, что этот порог, наиболее высокий у нижнего конца диапазона (различение высоты наихудшее), при движении вверх понижается, достигает минимальной величины (уровня наиболее тонкого различения — около 5 центов или 0,3%) в районе 2-й-4-й октав и снова повышается по мере приближения к верхнему пределу слухового диапазона. Измерения показывают, что в границах употребимого диапазона высот острота высотного различения или, иными словами, плотность номинально одного и того же интервала меняется до пяти раз, а это объясняет, почему квинта в крайнем нижнем регистре кажется почти такой же узкой, как малая секунда в среднем регистре.



Возникает парадоксальная ситуация. С одной стороны, существуют октавы, квинты, кварты и прочие интервалы строго определённой величины, которая обусловлена соотношениями частот и не зависит от их регистрового положения. С другой, — регистровое положение настолько сильно влияет на их восприятие, что один и тот же интервал кажется в несколько раз шире или уже себя самого. Цепь идентичных октав растягивается, как резина, в середине диапазона и в возрастающей степени сжимается по мере приближения к его краям.

<стр. 304>



Возможно ли, чтобы в звуковысотном измерении существовала не одна система порядка, а две, столь разительно несовпадающие? Как объяснить способность музыкального восприятия ориентироваться в этой двойственной системе без усилий и какого-либо чувства конфликта или внутреннего противоречия?

Чтобы ответить на эти вопросы, достаточно отдать себе отчёт в том, что с подобного рода загадочными ситуациями мы сталкиваемся на каждом шагу. Высокий холм в отдалении можно заслонить ладонью, не удивляясь этому и забывая о несоизмеримости этих двух предметов. Непосредственное, нерассуждающее **восприятие** и опосредованное опытом рациональное **знание** мирно сосуществуют в этой и множестве аналогичных ситуаций, не противореча друг другу и не привлекая внимание к двойственности системы оценки. Так же двойственна система оценки величины звуковысотных интервалов: они переживаются как **чувственные** реальности и одновременно **опознаются** на базе предшествующего знакомства с ними как с акустическими объектами.

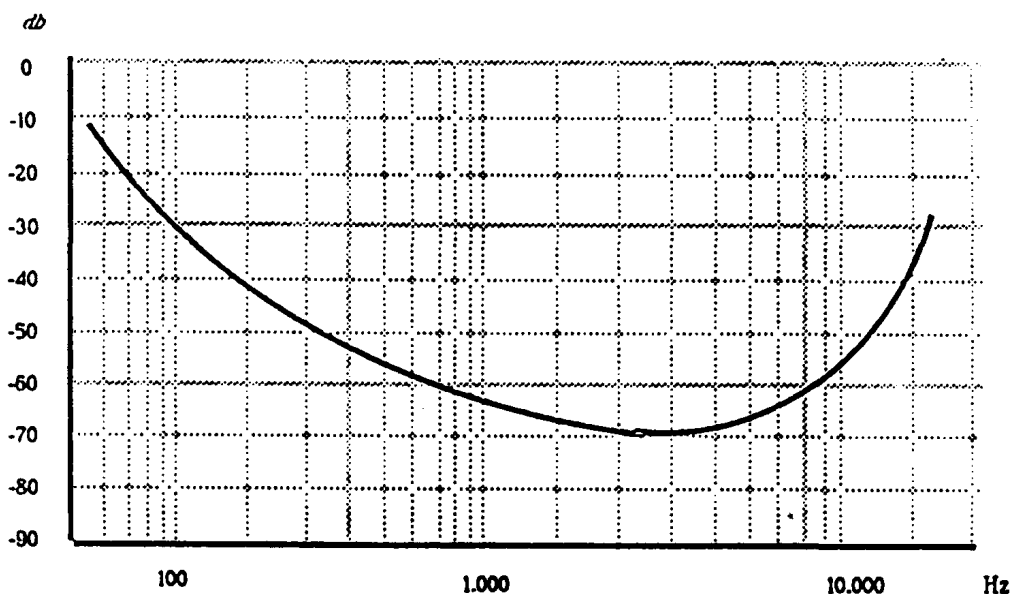
То, что акустически идентичные интервалы обладают свойством казаться большими или меньшими, хорошо известно из психологии. Интервалы представляются наиболее широкими, а слух максимально чувствителен к изменениям высоты, грубо говоря, в области 1-й и 2-й октав. Эта область — примерно, от 200 до 800 колебаний в секунду — именуется *fovea* или «жёлтое пятно слуха» — по аналогии с центральной областью сетчатки, в которой зрительные образы достигают максимальной чёткости и детальности.



Эту область можно назвать также «передним планом» музыкального образа — авансценой, на которой существенные «события» происходят с наибольшей статистической вероятностью. Интересно и то, что она, в общем, совпадает с границами среднего человеческого голоса и естественного пения.

Другая особенность слухового восприятия — переменная чувствительность к силе звука — придаёт ещё большее значение сред-

<стр. 305>  
нему участку звукового диапазона. Именно в области максимальной чувствительности слуха к высоте начинает круто возрастать его чувствительность к силе звука. Как показывает приводимый ниже график — так называемая «кривая равной громкости», — во 2-й-3-й октавах (то есть, в области между 500 и 2000 Hz) звук кажется на 40-50 децибел громче звуков точно такой же силы на краях слухового диапазона.



Различие в 40-50 децибел означает, что субъективно ощущаемая громкость меняется от  $2^4$  до  $2^5$  или от 16 до 32 раз, что эквивалентно изменению расстояния до источника звука в 4-5,5 раз. Иллюзия меняющейся дистанции, создаваемая совместным действием весьма схожих зависимостей между высотой звука, с одной стороны, и порогами восприятия громкости и высотных отношений, с другой, помогает понять парадокс высотного слуха. Он заключается в совмещении двух присущих человеку планов восприятия — **физического и психологического**.

Стереотип высотного измерения как цепи равных октав (или иных интервалов) предполагает нейтрально объективное отношение слушателя к этому измерению, как если бы это была шкала температуры, влажности, веса или абстрактное числовое пространство математики. В этом плане восприятия абсолютная высота или относительная громкость звука не играют никакой роли. Слух действует как акустический анализатор, регистрирующий

<стр. 306>

тождественность интервалов исключительно на основе их физических характеристик, в какой бы части слухового диапазона они ни возникали. Вопрос о местоположении наблюдателя, о личной перспективе, в которой обзревается протяжённость высотного измерения, здесь не возникает. Наблюдатель вездесущ; не привязанный к определённой точке, он воспринимает и оценивает все участки этого объективного теоретического пространства одинаково. Не возникает и вопрос о форме высотного измерения: будучи одномерным, это пространство может принимать любую форму, которая не нарушает присущую ему равномерность членения.

Однако в этой системе интервальные отношения воплощены в звуке, обладающем различными свойствами, которые оцениваются субъектом соответственно его психологической природе. Человек слышит звуки как громкие или тихие, отчетливые или расплывчатые, плотные или разрежённые, близкие или отдалённые, воспринимая их в собственной субъективной перспективе.

У слушателя есть собственная мера высоты — естественный средний регистр голоса, «уровень глаз», по отношению к которому он определяет слышимые звуки как низкие или высокие, словно обращая на них свой «слуховой взгляд» вниз или вверх. Его слуховое поле заключено в перспективу, лучи которой касаются пределов слышимого. В этой перспективе, с его «точки слуха», октавы не равны, и цепь их не образует прямую линию.

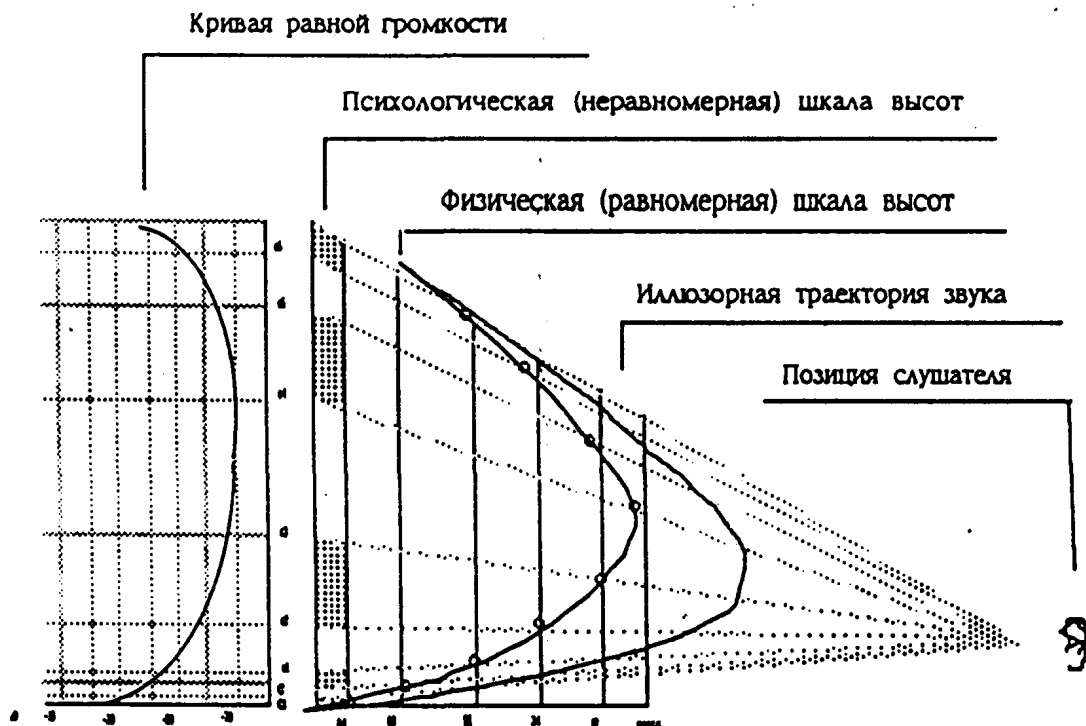
Предельно низкий, едва слышный звук словно возникает вдали из глубокого небытия; повышаясь, он слышится громче и кажется приближающимся, поскольку громкость растёт быстрее, чем ощущение высоты, всё ещё «вязнущей» в плотном нижнем регистре; ещё выше громкость достигает максимума (хотя физическая сила звука остаётся прежней) — он как бы проходит на ближайшем расстоянии перед «слуховым взглядом» наблюдателя, позволяя различить мельчайшие детали; ещё выше звук дематериализуется, слабеет, его контуры расплываются — он обращается в яркую точку в вышине и уже не столько поднимается, сколько удаляется, постепенно делаясь неразличимым, и исчезает. Электронный звук заведомо постоянной силы, скользящий от нижнего до верхнего предела слышимого диапазона, наилучшим образом иллюстрирует это описание.

В перспективе чувственного восприятия цепь октав представляется не прямой линией, а параболой, выпуклостью своей обращенной к наблюдателю, а лучами простирающимися вверх и вниз прочь от него. Выпуклая средняя область воспринимается более или менее фронтально, кажется наиболее близкой, и интервалы

<стр. 307>

здесь кажутся наиболее широкими и вместимыми. По мере движения вверх и вниз от центральной области, интервалы «видятся» под всё более острым углом, в сокращении, и на краях диапазона приближаются к образующим перспективного угла почти по касательной. Этим можно объяснить, почему на краях диапазона звук возникает и исчезает почти неуловимо, а не обрывается внезапно, как было бы в случае, если бы высотное пространство было прямолинейным.

Суммарный психологический результат изменений порогов высотного различения и громкости — эффект приближения и удаления — отражён в предлагаемой схеме линией «иллюзорной траектории звука».



В продолжение долгого времени на Западе, как и ныне в традиционных культурах, музыка использует ограниченный отрезок диапазона слышимых звуков — участок, связанный с пределами человеческого голоса. В этих условиях кривизна высотного измерения не привлекала к себе внимания и не замечалась. Точно так же до начала эры

путешествий и великих географических открытий не замечалась кривизна земной поверхности: меркаторская  
<стр. 308>

прямоугольная проекция, датируемая 1568 годом, была последним отголоском древних представлений о плоской Земле.

Осознание открытых пространств — как земного, так и музыкального, границы которых веками представлялись пределом, — было тайно и неразрывно связано с практическим исследованием материального мира, полного бесчисленных вещей, событий, процессов, действий и ощущений.

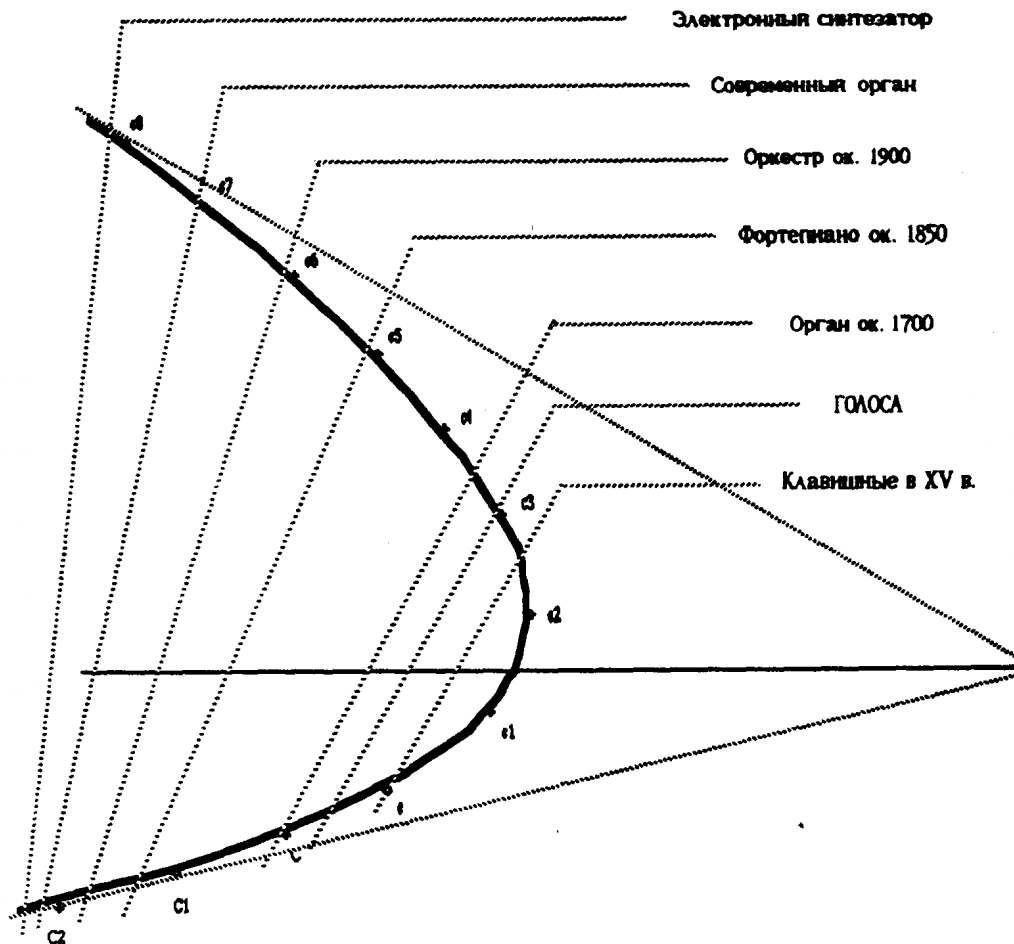
Одержимость учёных и творцов необъятностью физического пространства и его неведомыми возможностями, привела, наряду с бурным расцветом естественных наук и перспективной живописи, к новому взгляду на пространство музыки — к осознанию его художественных потенций и жадному овладению ими. Внешне этот мощный импульс проявился в возникновении нового типа пространственных многохорных композиций. Его внутренние проявления были началом радикальной трансформации европейской музыкальной системы.

С того времени музыканты неустанно завоёвывали и «колонизировали» пространства за горизонтом мира, привычного для поколений их предшественников, ограниченного двумя-тремя октавами. Открыватели новых музыкальных территорий расширяли свои владения в обоих направлениях — ввысь, ко всё большей светоносности и бесплотности, и вниз, к тёмным глубинам.

Вместе с расширением «жизненного пространства» перед музыкой открывались всё новые, более широкие колористические, живописные, драматические возможности, в которых остро нуждалось искусство нового времени. Расширяясь вверх и вниз, музыкальное пространство одновременно приобретало всё большую объёмность, перспективу, глубину; «дистанция» между средним и крайними регистрами — «передним и задним планами» — возрастала с каждым новым завоёванным участком высоты.

Человеческие голоса с их ограниченным диапазоном не могли участвовать в этом процессе, который осуществлялся с помощью музыкальных инструментов. Это, вероятно, и послужило одной из причин решительного оттеснения вокальной музыки инструментальной в XVII веке. С этого времени музыкальные инструменты интенсивно совершенствуются и модернизируются, и их эволюция с особой ясностью иллюстрирует фазы расширения высотной территории в европейской музыке.

<стр. 309>



Переориентация в расширяющемся пространстве стала ключевым фактором в развитии европейской музыки. Поскольку этой теме посвящена следующая глава, я коснусь его здесь кратко.

Пока объём музыкального пространства определялся диапазоном человеческих голосов, композитор, певец, инструменталист не отделяли себя от него; им не приходилось думать о своём месте в этом пространстве. Для человека средних веков и Ренессанса всё оно было, по определению, **человеческим** — пространством его физического и духовного самопроявления.

С поворотом от вокальной музыки к инструментальной и началом расширения звукового пространства ситуация кардинальным образом изменилась. В звуковом поле, вышедшем за пределы, доступные голосу, воцарились инструменты. Используемое в возрастающей степени в описательных, изобразительных, декоративных целях, оно отделялось от собственно субъекта, противостояло ему как образ

внешней реальности — места действия, атмосферы, эмоциональной обстановки. В этих условиях у субъекта появилась необходимость определить своё место в общей картине, установить свою перспективу и точку наблюдения, с которой он мог бы обозревать всё происходящее в огромном звуковом пространстве. Решение этой проблемы было кардинальным и всесторонним.

Позиция наблюдателя определилась сразу в нескольких планах. Она утвердилась у центра вокального диапазона, который, лишившись былой исключительности, тем не менее остался особой областью чисто человеческого выражения. Середина 1-й октавы образует её «горизонт» — точку равновесия, отправной и конечный пункт экскурсов в музыкальном пространстве.

В этом наиболее часто посещаемом «доме» особенно тесно гнездятся важные мелодические идеи; теперь они не рассредоточиваются в полифонической ткани, но концентрируются в одноголосном изложении, приобретая значение образов, характеров, «персонажей» переднего плана, выступающих в окружении подчинённых голосов и

аккомпанемента.

Внутри ядра этого мелодического пространства тоника стала «плавающей» точкой схождения, главным ориентиром и организатором движения в тональном поле. А на более высоком структурном уровне гармонии тоника стала центральной осью временной перспективы музыкального развития.

Таково, в сущности, описание гомофонно гармонического стиля, возникшего в XVII веке под названием «стиля аккомпанируемой монодии», которому было суждено вскоре затмить, а потом и вытеснить полифонический стиль.

### *Тяготение*

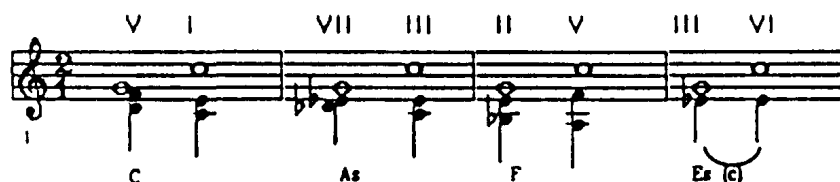
Как известно, законы и нормы неизбежно нарушаются. Их нарушения совсем не обязательно говорят о злонамеренности или небрежности. Реальные явления — уникальные и неповторимые — контролируются факторами более многочисленными, сложными и непредсказуемыми, чем те, что могут быть учтены в абстрактной норме. Экспериментальные измерения всегда содержат статистические вариации. Отклонения от установленной нормы,

<стр. 311>

неизбежные в человеческом поведении, незаменимы и драгоценны в искусстве, где они внушают чувство спонтанности и свободы, неотделимы от смысла и выразительности, дают выход творческим инстинктам художника.

Отклонения от некоторых норм тонового пространства, твёрдо установленных в западной музыке, обнаруживают определённую последовательность и логику. Чтобы выявить эти отклонения в реальном музыкальном поведении, необходимо рассмотреть его «крупным планом».

Музыкантам известно, что отношение тонов в интервале слышится двумя разными способами, поочерёдно или одновременно: — акустически и тонально. В первом случае это отношение оценивается только количественно как дистанция между тонами. Во втором случае интервал мысленно помещается в тот или иной гипотетический ладовый или ладогармонический контекст, в зависимости от которого аспект интервала меняется. Расстояние между тонами остается тем же, но теперь они воспринимаются не просто как ограничительные точки, но как индивидуальные частицы, различающиеся массой, зарядом и вектором, связанные силами притяжения или отталкивания, занимающие то устойчивое, господствующее, то подчинённое, неустойчивое положение. Один и тот же интервал может слышаться в нескольких модальных или тональных перспективах, с переменами которых меняются и его «потенциал», функция и смысл. Вот, например, некоторые возможные аспекты восприятия восходящей кварты:



Таковы лишь некоторые из возможных вариантов тонального истолкования и ощущения одного и того же интервала. Различны в них не только «вес» каждого из тонов и степени их относительной устойчивости, но и их векторные характеристики — потенциальная динамика и вероятности их дальнейшего движения.

Разумеется, все эти свойства и тенденции не заложены в самих тонах: они не обладают свободой воли и способностью определять своё поведение. Динамические потенции приписывает им

<стр. 312>

слух, помещающий их в тот или иной усвоенный им ладовый, тональный или гармонический контекст. Интерпретация изолированно взятого интервала гипотетична и связана с максимальной неопределённостью: направление, в котором может развернуться его скрытая динамика, зависит от конкретного музыкального окружения. С установлением контекста и сокращением неопределённости равномерная высотно-временная сетка

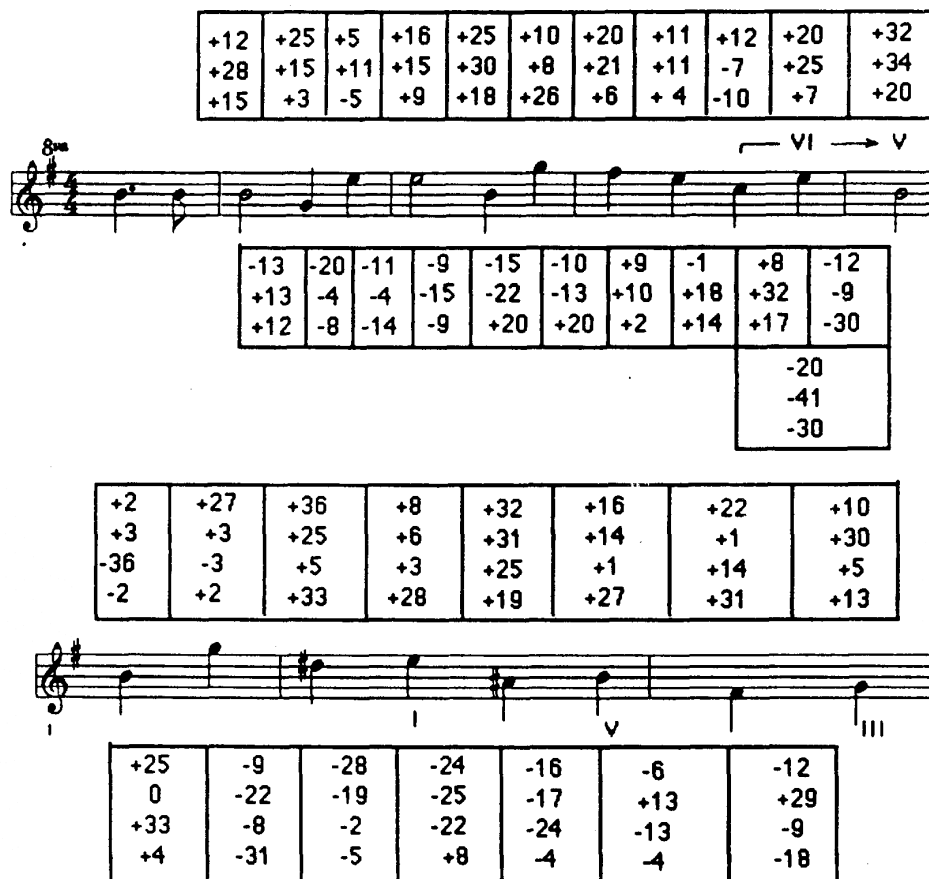
преображается: тона приобретают заряд энергии, вступают во взаимодействия в иерархической системе соподчинения, генерируя силовое поле, которое деформирует нейтрально однородную метрику тонового пространства.

Тона производятся музыкантом, и этот процесс отражает его отношение к ним, его понимание их места в данной системе и в конкретном музыкальном контексте. Безупречность интонации и способность метрономически ровной игры — непеременимые условия технического мастерства музыканта. Однако демонстрация этих добродетелей на эстраде обычно наводит на мысль, что музыкант исполняет ноты, а не музыку, что он её «не чувствует», и ему «нечего сказать».

Иногда бесстрастная механическая точность предполагается замыслом сочинения или нарочито используется в целях стилизации. Но и в этом случае музыкант не способен состязаться в точности с «играющими» машинами — от пианол до компьютеров. Дело совсем не в ущербности человеческой природы или в чисто статистической неизбежности отклонений от нормы. Хорошие музыканты известны своими «вольностями». Чтобы вдохнуть жизнь в исполняемую музыку, донести до слушателя её выразительность, внутреннюю организацию и смысл, они изгибают, растягивают и сжимают сетку высот и счётных долей, систематически нарушая тщательно установленные отношения. И именно эти нарушения отмечают их интерпретации печатью индивидуальности, придают им оригинальность и убедительность, выявляют очертания, узлы и разрывы силового поля, в котором развёртывается данное музыкальное произведение.

Экспериментальное изучение свойств силового поля ладовых и тонально-гармонических тяготений — задача чрезвычайной сложности. Факторы, определяющие эти свойства, слишком многочисленны и изменчивы, а результаты измерений не могут достигнуть массы и однородности, допускающих статистический подход. Физический принцип неопределённости, исключающий получение полной информации о свойствах элементарных частиц, приложим также к свойствам и траекториям тонов в поле тяготений.

Некоторое представление о силах, действующих в этом гравитационном поле, дают результаты исследования, проведённого в акустической лаборатории Московской консерватории в 1964 году. [20] В качестве объекта были избраны исполнения Скрипичного концерта Мендельсона Ойстрахом, Крейслером и Сигети. В ряде отобранных отрывков определялась точная высота каждого тона мелодии и степень её отклонения в центах от стандартной высоты темперированного строя. Полученные цифры ясно показывают, что у этих крупных музыкантов интонация не только не отличается пуританской чистотой, но и подвержена на первый взгляд произвольным колебаниям: действительная ширина интервалов между «теми же» тонами мелодии меняется при каждом новом её появлении.



(Отклонения от нормированной высоты указаны над нотной строкой, а отступления от стандартной ширины интервалов — под ней).

<стр. 314>

Внимательнее присматриваясь к этим цифрам, можно заметить, что отклонения — особенно колебания ширины интервалов — не лишены определённой логики, наиболее наглядно выступающей в соотношениях мелодически связанных, но не обязательно смежных тонов. Так, в первом примере *до* (VI) разрешается в *си* (V) ходом, напоминающим камбиату, причём малая секунда между ними сужается на 20-41%. Более сложную, но и более полную картину рисует второй пример, где интервалы секвенции (нисходящие уменьшенные кварта и квинта) сужены, и все трёхнотные мотивы как бы «сворачиваются» вокруг своих местных центров устойчивости — звуков тонического трезвучия.

Эти звуки словно создают локальные поля, изгибая пространство в своих окрестностях, притягивая к себе ближайшие, особенно хроматически альтерированные, тона. Так выясняется, что понятия тонального центра, устойчивости и неустойчивости, тяготения и разрешения это не теоретические абстракции и не aberrации субъективного восприятия, но реальные феномены. Как ни малы и трудно уловимы колебания интонации и строя, они весьма существенны. Благодаря им, немые мёртвые ноты превращаются в живую музыку — в осмысленный и выразительный организм, в индивидуальное развивающееся художественное целое.

Интонационные отклонения не ограничиваются масштабом отдельных звуков. В обоих приведенных отрывках почти все тона, включая сами тоники, завышены — в первом примере, в среднем, на 17, 21 и 9 центов, а во втором на 19, 14, 2 и 19 центов. Это говорит о том, что не только индивидуальные тона, но и целые секции могут отклоняться от нормативного строя силами, которые, очевидно, обладают большим дальним действием.

Авторы цитируемого исследования объясняют колебания высоты интонации и строя тремя факторами. Один из них связан с модуляциями, при которых подчинённая ступень, становясь тоникой, сохраняет свой прежний интонационный уровень и тем самым определяет интонационный уровень нового раздела. Так, при модуляции из *e-moll* в *D-dur* уровень снижается на 10-20 центов в силу того, что *Re*, будучи в *ми-миноре* натуральной VII ступенью, склонно интонироваться ниже стандартной высоты. Силы тяготения управляют и отношениями между тониками.

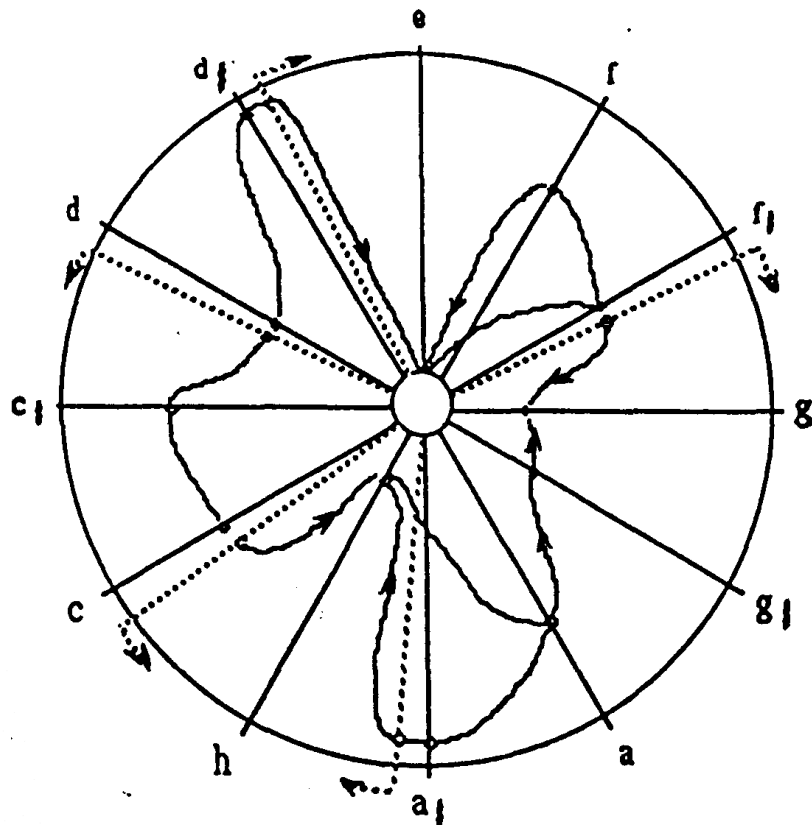
Плавающий уровень интонации, амплитуда и направленность отклонений оказываются связанными также с тематической и драматургической структурой сочинений. Понижая или повышая строй, расширяя или сжимая интервалы, исполнитель усиливает

<стр. 315>

экспрессию драматически напряжённых или сумрачных эпизодов, подчеркивая их контраст с эпизодами покоя и просветлённости.

Здесь начинает действовать третий фактор — творческая индивидуальность исполнителя, его концепция произведения. В каждом из трёх выдающихся исполнений концерта Мендельсона обнаруживается специфическая система отклонений, которая может сказать кое-что о «стратегическом плане» музыканта, понимании выразительных возможностей музыки и динамики её формы.

Скудость и ненадёжность данных исключает какие-либо обобщения относительно очертаний и свойств гравитационного поля концерта Мендельсона. На основе этих данных можно построить лишь примерную модель, не претендующую на достоверность, — схематичную «карту», дающую некое целостное представление о взаимоотношениях и потенциальной динамике тонов в поле тяготений. Удобнее всего это сделать в форме круговой диаграммы, представляющей замкнутый октавный звукоряд, в которой равномерно размещённые радиусы соответствуют 12 тонам темперированной хроматической гаммы. Положение каждого тона между окружностью и центром определяется мерой его нестабильности, энергетическим «зарядом»: центр окружности следует рассматривать как дно воронки, точку покоя и равновесия — место тоники, а окружность — как её край, место максимальной неустойчивости, где тон испытывает наиболее сильное тяготение к тонике или к ближайшему относительно устойчивому звуку. Сплошные радиусы соответствуют тонам, представленным в обсуждаемых примерах. Пунктирными радиусами отмечены их интонационные отклонения от нормы.



<стр. 316>

\*\*\*

Гипотетическое поле тональных тяготений как целое существует лишь в форме абстрактной реконструкции. Практически же мы можем наблюдать лишь развёртывание его во времени, в ходе которого постепенно вырисовываются его отдельные участки и



общие очертания. Обладающее собственной динамикой, гравитационное поле вместе с тем трансформируется в процессе развития музыки: время выступает как одно из его измерений.

При всей несоизмеримости высотного (вертикального) и временного (горизонтального) измерений музыки, им свойственны некоторые общие черты. Их пределы определяются возможностями человеческого восприятия — диапазонами доступных человеку частот звуковых колебаний и музыкального пульса. Внутри обоих существует некая центральная область, ощущаемая как нормальная, естественная, по отношению к которой оцениваются отклонения. В высотном измерении это область ненапряжённого пения, во временном — частота спокойного шага или биения сердца, равная примерно 78-80 ударам в минуту. Оба измерения в западной музыке равномерно упорядочены — полутонем и ударом метронома. И вместе они образуют жёсткий корсет, который музыка, в своём стремлении обрести жизнь, смысл и выразительность, расшатывает и деформирует.

В отличие от шкалы высот, надёжно зафиксированной в самой конструкции клавишных инструментов, временная шкала ускользает от точного контроля. Верная интонация диктуется музыканту общепринятой нормой, тогда как в области ритма и темпа он получает лишь общие указания и вынужден принимать самостоятельные решения.

Игра под метрономом — этот объективный стандарт музыкального времени, — мучительная даже в чисто технических упражнениях, несовместима с осмысленным исполнением и неизменно демонстрирует невозможность для музыканта стать машиной. Это механическое устройство несомненно полезно при формировании важного для музыканта стереотипа равномерного пульса — сетки операционного времени — и условно полезно при установлении общего темпа соответственно метрономическим указаниям в нотном тексте.

Темпы в художественном исполнении определяются в первую очередь индивидуальностью музыканта и его исполнительской концепцией данного сочинения. Однако они зависят также от мно-

<стр. 317>

жества дополнительных трудно уловимых обстоятельств — от общего тонуса жизни, который различен в столице и провинциальном городе и весьма несхож в различных странах и культурах, от акустики зала, численности, состава и настроения слушательской аудитории, от погоды, времени суток, месяца и т.п. Не удивительно, что длительность сочинения в разных исполнениях варьируется в поразительно широких пределах. Стравинский писал об этом:

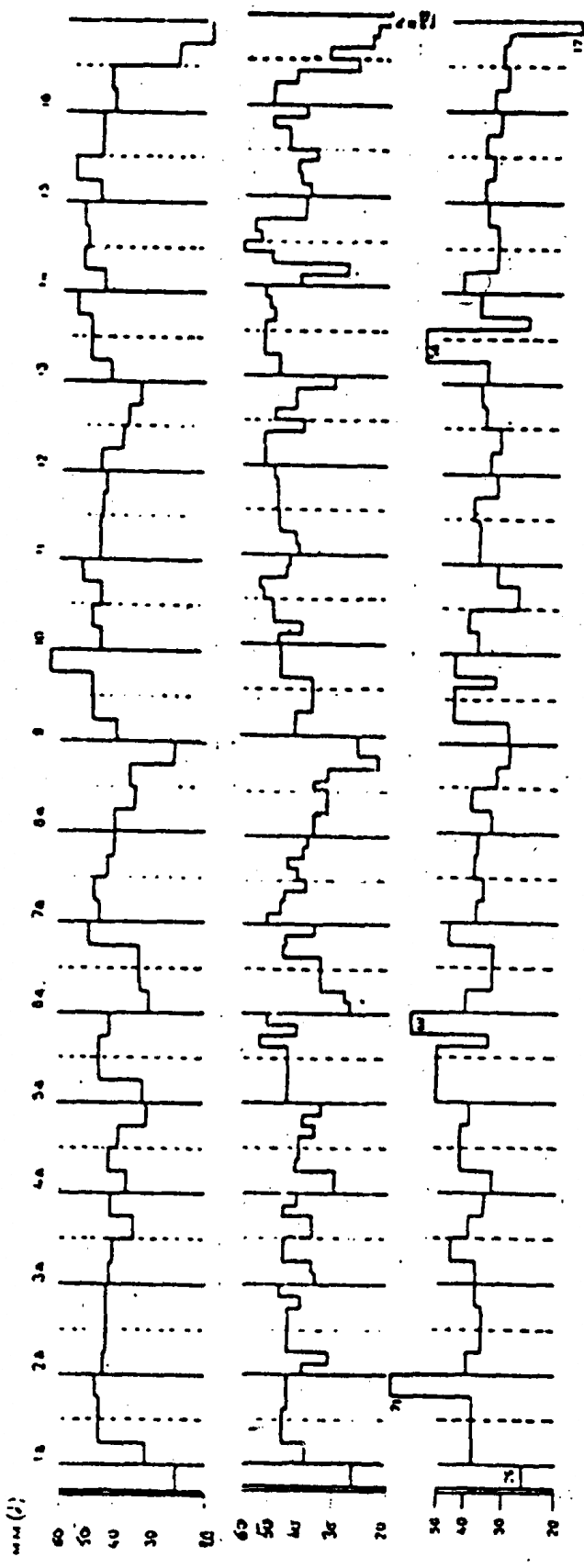
Если скорости во всём на свете и в нас самих изменились, наше ощущение темпа не может оставаться прежним. Указания метронома, проставленные сорок лет тому назад, были современными сорок лет тому назад. На темп влияет не только время, но и условия исполнения, по которым каждый раз строится новое уравнение. Я был бы удивлен, если бы хоть одна из моих записей следовала проставленным метрономическим указаниям. [21]

Бетховен, этот восторженный поклонник изобретения Мельцеля, вынужденный пересмотреть свои собственные метрономические указания, гневно воскликнул: «Никакого метронома! Тому, у кого есть верное ощущение музыки, он не нужен; тому, у кого его нет, метроном не поможет». [22]

Темпы и их модификации, особенно те, что подпадают под категорию *tempo rubato*, сильно зависят от вкуса и прихоти исполнителя. Нередко темповые отклонения бывают нарочито преувеличенными, но, определяя их таким образом, мы подвергаем сомнению не их оправданность, но чувство меры исполнителя. Очевидно, за экстравагантностями и эксцессами скрываются нерегулярности темпа, необходимо предполагаемые синтаксисом музыкального текста, его грамматически правильной, осмысленной артикуляцией. Таким образом, речь может идти о микроскопических отклонениях от равномерного пульса — отклонениях того же масштаба, что и рассмотренные ранее вариации интонации и строя.

В ранее цитировавшейся статье приводятся результаты измерений темповых колебаний в исполнениях пьесы Шумана «Грёзы» виолончелистами Казальсом и Фейерманом и скрипачом Кишем. На основе точной хронометрической длительности каждой ноты темп определялся числом четвертных долей в минуту, и эти цифры наносились на график. Сопоставление трёх графиков не только говорит о широте индивидуальных темповых вариаций, но и обнаруживает примечательную общность. (В

нижней части сводного графика дана усреднённая картина темпов во 2-м и 3-м  
восьмитактах пьесы.)  
<стр. 318>



<стр. 319>

В тексте есть всего два *ritardandi* — в конце каждого 8-такта, — которые отчётливо отражены во всех трех исполнениях. Однако, на этом коротком пути происходит гораздо больше событий. Судя по длительностям отдельных нот, цена четвертной ноты колеблется между 71 и 17 М.М. И даже усреднённый график показывает двукратные изменения темпа в пределах от 24 до 50 М.М. В то же время в их волнообразном рисунке обнаруживается единый трёхфазный порядок, отчётливо наблюдаемый во всех 4-тактах. Каждый из них начинается быстрым ускорением от удлинённого затакта к сильной доле (а); мелодическая кульминация сопровождается снижением и относительной стабилизацией темпа (Б): в концовках фраз перед цезурами темп замедляется и резко падает в конце 8-тактовых предложений (с).

В существовании инварианта фразовой агогики нет ничего неожиданного: без этого тривиального приёма не обходятся ни великие, ни просто грамотные музыканты. Важно понять другое: чем диктуется этот шаблон? почему стремление придать мелодии естественность и убедительность неизменно приводит к нему? каковы силы, прокладывающие для мелодической фразы столь извилистое русло, в котором она течёт свободно и непринуждённо, наиболее полно выявляя свою внутреннюю пластику и выразительность? генерируются ли эти силы самой мелодией или воздействуют на неё извне?

Описывая рисунок мелодии, музыканты говорят, что она поднимается, достигает кульминации или кульминационного плато и снова спускается. Назвать эти определения метафорическими было бы неверно: они отражают реально переживаемый опыт движения в высотном пространстве и связанных с ним усилий. Воспроизводя мелодию голосом, напевая её про себя или просто слушая — не как набор тонов, а как единый образ, — мы движемся в вертикальном пространстве: карабкаемся вверх, усилием достигаем вершины, а затем скользим по склону вниз. Взбираясь на реальный холм, мы мышечными усилиями преодолеваем силу тяжести. Взбираясь на холм мелодии, голосовые связки производят аналогичную работу и доставляют нам аналогичное ощущение; земное притяжение здесь не действует, но чувство преодоления силы тяжести остаётся.

Этот суррогат **земного притяжения** — одна из сил, которые генерируют силовое поле мелодического движения, определяя зависимость между его направлением и скоростью и тем самым деформируя равномерную временную сетку. Её действие помогает

<стр. 320>

понять некоторое замедление и стабилизацию темпа в кульминационной фазе — момент отдыха после подъёма, равновесия сил, направленных вниз, вдоль обоих склонов. Но такое объяснение не помогает понять ускорение при подъёме к кульминации и долгий медленный спуск с неё.

Здесь не следует забывать, что мелодия движется также в силовом поле тональности, проходя через области большей или меньшей устойчивости и тяготея к центральным точкам притяжения. Это поле, генерируемое самой мелодией, начинает определять её дальнейшее поведение. **Тональная гравитация** — мощное притяжение тоники, преодолевающее сопротивление силы тяжести, — объясняет ускорение в начале всех четырёх фраз.

Замедление к концу фраз или предложения перед цезурой или к концу сочинения в выразительном плане внушает представление об усталой разрядке после напряжения, предвкушении близкого отдыха. И снова возникает вопрос: чем объясняется необходимость этого стереотипного приёма, почему он всегда кажется органичным, естественным, словно заложенным в самой природе мелодии?

Цезура это не только выразительная деталь. Подобно запятой или точке, она расчленяет течение музыки, сигнализирует о завершении, исчерпанности построения и отделяет его от следующего. Она придает фразе или периоду завершённость, «закругляет» их. Цезура не вторгается в течение мелодии, но органически вытекает из неё, внося заключительный штрих во внутренний порядок построения. Обрамлённое цезурами, оно «свёртывается» вокруг своего смыслового и структурного ядра.

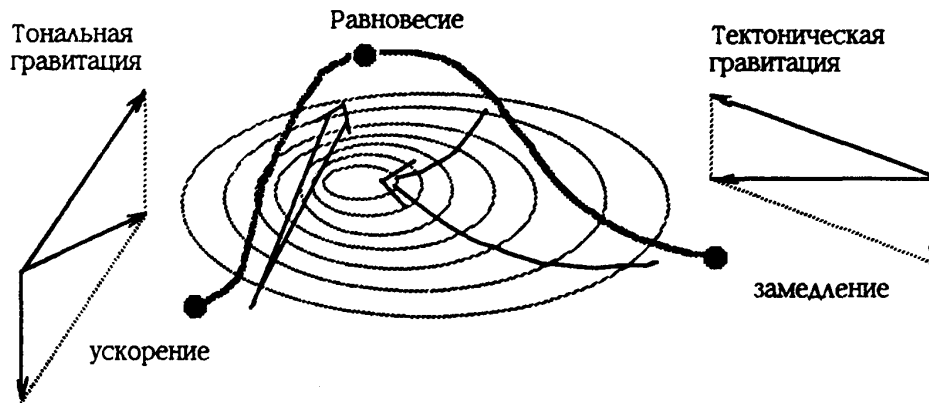
**Тектоническое тяготение** — третий фактор, влияющий на поведение мелодии во времени. Оно участвует в начальном ускорении к предвкушаемому центру и единственное способно объяснить замедление темпа к концам фраз. Его тормозящее действие связано с притяжением тектонического ядра, которое словно неохотно «отпускает» от себя удаляющуюся мелодию, противодействуя её естественному движению вниз. По мере удаления от тектонического ядра, гравитационная масса, оставляемая мелодией позади,

растёт, и движение соответственно замедляется.

Силовое поле, создаваемое этими тремя факторами, действует уже на уровне трёхнотной модели мотива, микроскопическое пространство которого деформируется высотными и временными отклонениями к центру — максимально устойчивому тону на сильной доле. Типизированное поведение такого мотива в комби-

<стр. 321>

нированном силовом поле квазиземного притяжения, тонального и тектонического тяготений можно представить следующей схемой.



В любом произведении, даже если оно насчитывает всего несколько тактов, пересекаются и взаимодействуют силовые поля разных масштабов, центры которых — тональные и тектонические — принадлежат сложной иерархической структуре. Мотивы, фразы, предложения не просто выстраиваются в цепь. На каждом структурном уровне они теряют равноправие, образуют целостность следующего масштаба со своим центром тяготений. По мере развёртывания музыкальной структуры иерархия растёт, пока не достигает уровня целого произведения, центр которого создает поле тяготений, охватывающее все нижележащие уровни.

Одна из важных и трудных задач исполнителя — реализовать архитектурный план композитора, выявить динамику взаимодействий и равновесия малых и больших элементов музыкальной структуры. Примечательно, что обычную причину недовольства некоторыми своими пианистическими и дирижёрскими выступлениями Рахманинов определял словами: «кульминация сползла».

Аналитик, изучающий форму музыкального сочинения, вправе подсчитывать доли и такты, оставаясь в ньютоновом абсолютном равномерно расчисленном времени, безразличном к событиям, которые могут развернуться в нём. К сожалению, нередко так же относятся к музыке и исполнители, видящие свою обязанность в пунктуальном воспроизведении длительностей и темпов, указанных в нотном тексте. Они исполняют не музыку, а ноты.

Но музыка как живой развивающийся организм, как продукт творческого поведения — выражения, восприятия и переживания, — преобразует своё жизненное пространство, преодолевая его

<стр. 322>

нормативную нейтральность. Окружённая полем тяготений, исходящих от множества тональных и тектонических центров, она движется с переменной скоростью — волнообразно, приливами и отливами, — следуя очертаниям этого поля. Его кривизна, разрывы и нарушения равномерности — не результат ошибок или аберраций исполнителя, но скрытая в самой музыке потенциальная необходимость.

Неведомо для музыкантов, музыка всегда жила осмысленной жизнью не в неподвижном ньютоновом универсуме, а в релятивистском времени-пространстве Эйнштейна, в динамике взаимодействующих масс, гравитационных полей, относительных движений, времен и дистанций.

<стр. 323>

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 John Blacking. *How Musical is Man?* University of Washington Press (Seattle and

London, 1974), pp.10.25

2 Там же, с. 27

3 Gregory Bateson. *Steps to An Ecology of Mind*. Ballantine Books (New York, 1972), pp.273-276

4 John Blacking. *How Musical is Man?*, цит. изд., с.7

5 Carl Emil Seashore. *The Psychology of Musical Talent*. Silver, Burdett and Compaby (Boston, New York, Chicago, San Francisco, 1919), p30

6 Allan P. Merriam. *The Anthropology of Music*. The North-Western University Press, 1964, pp.96-97

7 Там же, с. 101

8 Там же, с. 119

9 «Существует интимная связь между возбуждением слухового нерва и иннервацией органов вокализации... Если у данного испытуемого не сложилась функциональная система, характеризующаяся участием вокальной моторики, то звуковые компоненты собственно по высоте им не дифференцируются. Этот несколько парадоксально выглядящий факт тем не менее может считаться вполне установленным». А. Леонтьев, «О социальной природе психики человека», журнал «Вопросы философии», 1961, №1, с. 35

10 Curt Sachs. *The Commonwealth of Art*. W. W. Norton and Co, Inc. (New York, 1946), pp.201-202

11 Allan P. Merriam. *The Anthropology of Music*, цит. изд., с.95. Приведенная цитата из статьи: Edmonds, E. M., and M. E. Smith "The Phenomenological Description of Musical Intervals," *American Journal of Psychology* 34 (1923), С.290

12 Игорь Стравинский. Диалоги, Л., «Музыка», 1971, с. 226

<стр. 324>

13 Цит. по: Hermann L. F. Helmholtz, *On the Sensation of Tone*, Longmans, Green, and Company (London-New York, 1895), p.251

14 Там же, с. 370

15 Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей, М.-Л., 1947, сс. 273. 277-278

16 Arnold Bake, "The Music of India", *The New Oxford History of Music*, vol. I, сс.211

17 Там же, сс. 205-206. Источники, упоминаемые в статье:

<sup>a</sup> Sir William Jones, "On the musical modes of the Hindus", *Asiatic Researches*, iii (1792), p.55

<sup>b</sup> Bosanquet, "On the Hindu division of the octave", *Proceedings of the Royal Society*, xxvi (1877)

<sup>b</sup> Rao Sahib P. R. Bandarkar, *Indian Antiquity*, 1912 г

<sup>r</sup> Там же, с. 112

<sup>a</sup> A. B. Breloer, "Grundelemente der altindischen Musik" (Bonn, 1922)

<sup>c</sup> A. Danielou, *Introduction to the Study of Musical Scales* (London, 1943)

18 Curt Sachs. *Rhythm and Tempo*. New York, 1953, pp.35-36

19 *Sir Isaac Newton's Mathematical Principles of Natural Philosophy and His System of the World* (University of California Press, 1947), pp. 6,8. Цитируется по статье: A. Cornelius Benjamin, "Ideas of Time in the History of Philosophy", *The Voices of Time*, J. T. Fraser (ред.), George Braziller (New York, 1966), p.18

20 О. Сахалтуева. «Интонационный анализ исполнения первой части концерта для скрипки с оркестром Мендельсона. Сб. Применение акустических методов исследования в музыкознании, М. 1964.

21 Игорь Стравинский. Диалоги, цит. изд., с.294

22 Цит. по кн.: Frederick Dorian. *The History of Music in Performance*. W. W. Norton and Company, Inc. (New York, 1966), с.200

23 О. Сахалтуева, Е. Назайкинский. «О взаимосвязях выразительных средств в музыкальном исполнении». Сб. Музыкальное искусство и наука, вып.1. М., 1970

<стр. 325>

## Глава седьмая. КОММУНИКАЦИЯ

*Однажды мастер Кьюген выпалывал сорняки. Кусок кирпича упал на бамбук, и бамбук отозвался. В этот миг Кьюген испытал просветлением сказал: "Один удар и все, что я знал, забыто; больше мне нечего узнавать... Видение и звук заставили меня забыть о привычном".*

Дзен коан «Звук»

### *Музыка и язык*

Нередко мы слышим: «музыка открывает перед человеком новый мир», «композитор вводит слушателя в свой мир». Для Малера создать новую симфонию значило всеми средствами музыкальной техники построить особый мир. Идет ли речь о конкретном сочинении, творчестве отдельного композитора или крупном историческом стиле, слушатель соприкасается с некой новой реальностью, в которой он черпает опыт, недостижимый в его обыденном существовании.

Так дело обстоит не только с музыкой. Ценность доставляемого искусством опыта определяется не его новизной самой по себе, но тем, в какой мере оно выявляет скрытые уровни и планы внутренней жизни слушателя, зрителя, читателя и в зависимости от этого формирует его внутреннюю интеллектуальную, эмоциональную, чувственную и духовную среду.

<стр. 326>

В эту новую, художественную реальность, как определяют её эстетики, — внутреннюю среду, создаваемую звучаниями, линиями, цветом, формами и движением, — нельзя проникнуть никаким иным способом. Чтобы приблизиться к пониманию её экологической природы, необходимо прежде всего снести шаткие мостки поверхностных рассуждений о содержании музыки.

Задача эта не из лёгких. В западной эстетике и музыковедении глубоко укоренилось понимание музыки как сообщения, композиторского послания, «переносчика» идей, образов, чувств, идей. В таком представлении музыка вписывается в общую концепцию искусства как набора специфичных каналов коммуникации, представляемых как языкоподобные системы, опирающихся на фундамент естественного языка. Более того, помещение музыки в эту систему хорошо согласуется с аксиоматическими для западной культуры и науки идеями о разобщённости и оппозиции субъекта и объекта, способных вступать в контакт только посредством обмена сообщениями.

О практической несостоятельности уподобления музыки языку упоминалось в первой главе. Тем не менее в 60-х годах этот подход нашёл могущественного покровителя в лице семиотики, которую её сторонники представляли универсальным ключом ко всем видам и типам коммуникации. Уилсон Кукер начинает свою книгу «Музыка и смысл» с краткого описания семиотического подхода:

Семиотика — наименование научного исследования общей теории знаков. Она охватывает знаки любой мыслимой природы — знаки, участвующие как в индивидуальной и общественной жизни людей и животных, так и в языковом и доязыковом поведении и во всех его психологических и физиологических проявлениях. Семиотика как общая теория знаков служит основой любого исследования того, что мы называем «смыслом», подходим ли мы к нему с точки зрения теории информации, психолингвистики, металингвистики или, как в нашем случае, с точки зрения искусств и, в частности, музыки. [1]

У создателей семиотики было достаточно оснований считать язык началом и базой любых форм общения и коммуникации. В культуре, выросшей на Библии, это более, чем естественно. Слово, ставшее плотью, о котором говорится в Евангелии от Иоанна, почти двумя тысячелетиями ранее утвердило изначальность языка. Ещё более раннее

свидетельство содержится в рассказе Старого Завета о том, как Бог дал Моисею на горе Синай «скрижали откровения, скрижали каменные, на которых написано было перстом Божиим» (Исх. 31:18).

<стр. 327>

Трудно вообразить более веское доказательство первичности языка как средства коммуникации (во всяком случае, в западной, иудео-христианской культуре). Правда, здесь сразу же возникают некоторые вопросы о соотношении письменного языка и устной речи. По поводу ветхозаветного рассказа о даровании Закона народу Израиля — «И изрек Бог... все слова сии, говоря...» (Исх. 20:1) — Гершом Шодем задаётся вопросом:

Когда дети Израиля получали Десять Заповедей, что могли они в действительности слышать и что они слышали?.. Моисей один был способен устоять перед божественным голосом, и он повторил человеческим голосом его повеления... Израильяне слышали только *алеф*, которым начинается ивритский текст Десяти Заповедей, — *алеф* слова «анох'и», то есть, «Я». Это обстоятельство кажется мне в высшей степени примечательным, потому что в иврите согласная *алеф* представляет собой всего лишь положение голосовых связок перед произнесением слова, начинающегося с гласной. Можно сказать поэтому, что этот *алеф* обозначает источник всех артикулированных звуков, и не случайно каббалисты всегда видели в нём духовный корень всех прочих букв, охватывающий в своей сущности весь алфавит и, тем самым, все элементы человеческих представлений и описаний мира. [2]

Это рассуждение наводит на мысль о том, что средством первичной и наиболее прямой коммуникации были не знаки на камне и не слова устной речи, а звук. То, что нам известно из философий и мифологий Древнего Востока, подкрепляет это предположение. Напомню ведическое поучение о звуке, порождающем буквы, слоги, слова и определяющем, таким образом, повседневную жизнь людей, об аналогичных воззрениях тибетских буддистов, суфитов, древних египтян и китайцев.

Звук является тем общим корнем, из которого произрастали и язык, и музыка. Издревле и доныне она кристаллизует свои звуковые средства из звучаний живой речи, несловесных голосовых сигналов, смысловых интонаций в тональных языках. Подобно речи, музыка, представляет собой звучание во времени, и использует человеческий голос в качестве своего первичного материала. Наконец, музыка выработала собственную систему письменности — нотацию, — которая, аналогично письменной речи, позволяет закреплять и надолго сохранять музыкальные сообщения.

Помимо звучания и письменности, в музыке усматривают формальные аспекты языка — элементы значения, выражения и синтаксиса. Платон и древние китайцы кодифицировали звукоряды и лады соответственно их эмоциональному и моральному

<стр. 328>

воздействию. В XVIII веке пользовалась популярностью теория аффектов (*Affektenlehre*) — попытка создания «музыкального словаря» страстей; Маттезон, один из главных её протагонистов, перечисляет около двадцати эмоциональных состояний и соответствующих им выразительных средств. Концепция «музыкальных фигур» видела в музыке бессловесный аналог искусства красноречия и предписывала стандартизованные формальные приёмы изложения, аргументации, обсуждения и утверждения музыкального тезиса.

Долгая и богатая история сближений и параллелей с языком сделала музыку особенно удобным и привлекательным объектом семиотического подхода — особенно в силу несравнимой с прочими искусствами отчётливости её кристаллизованного синтаксиса.

Однако, чтобы воспользоваться преимуществами семиотической теории, необходимо принять целый ряд её основных предпосылок — признать, как минимум, что

1. существует различие между собственно языком и речью — абстрактной системой правил и порождаемыми ею конкретными сообщениями, «текстами»;
2. любой текст состоит из знаков, обозначающих определённые реальности: знак обладает двойной природой — это материальная форма, наделённая в данной языковой системе конкретным значением;
3. знаки любого языка составляют конечный алфавит типовых инвариантных элементов или единиц выражения;
4. концепция языка охватывает три широкие области:



- a) естественных (национальных) языков,
- b) искусственных языков (математики, химии и т.п., а также различные технические коды) и
- c) вторичные моделирующие системы, включаемые в понятие культуры, которые образуются на базе естественного языка путём упрощения или сублимации — в том числе, музыка.

Любые теоретические обобщения достигаются путём отбора существенных критериев и пренебрежения несущественными. Семиотике, выросшей из науки о языке, пришлось пренебречь слишком многим. Семиотический подход к не собственно языковым, в частности, художественным явлениям оказался неспособным не только объяснить, но даже принять во внимание специфичные и принципиально важные для них свойства. Не удивительно, что семиотические анализы произведений искусства редко идут далее перевода очевидностей на язык эзотерических понятий.

<стр. 329>

Джон Блэкинг бросает решительный вызов авторитету семиотики в музыке:

Я предлагаю рассматривать музыку как особый вид коммуникации и анализировать её с целью выяснения того, что является специфичным для музыкального поведения и отличает его от других форм поведения в исследуемом обществе. [3]

Он отвергает положение о вторичности музыки как «надстройки» над естественным языком. Одну из своих статей, вызывающе озаглавленную «Музыка как первичная моделирующая система», он начинает следующими словами:

По нескольким причинам я предпочитаю не пользоваться словами «язык музыки». Во-первых, они склонны представлять словесный язык как главенствующую форму человеческого выражения; и хотя термин язык служит законным синонимом "средств коммуникации", слово «язык» слишком обременено коннотациями, чтобы им можно было с уверенностью пользоваться в этом более широком смысле. Во вторых, это слово внушает мысль о прямом переводимом представлении идей..., с которой немногие согласятся. В-третьих, и это самое важное, оно склоняет нас, ради прогресса в анализе музыки, положиться на понятия лингвистики или на методы, выработанные в ходе изучения языка. [4]

Мы не знаем, насколько верна гипотеза о происхождении музыки из человеческой речи и достаточны ли основания предполагать, что своей формальной логикой музыка обязана воздействию синтаксических законов языка. Можно без особого риска утверждать, что его историческая эволюция не была определяющим фактором в эволюции музыки. Надёжнее всего рассматривать развитие музыки и словесного языка как параллельные независимые процессы, несмотря на то что они веками выступали в тесном союзе и сотрудничестве.

### *Музыка и речь*

Каждая из этих автономных сфер образует самостоятельную систему; каждая могущественна в своей области и демонстрирует особое отношение к реальности. В известном смысле, язык и музыка—явления взаимно дополнительные: каждое включает черты другого. Выражения «язык музыки» и «музыка языка» в рав-

<стр. 330>

ной мере уместны и лимитированы. Они указывают на аспекты, свойственные и музыке, и языку, но соотносящиеся в них прямо противоположным образом.

Схематически говоря, язык предполагает преимущественную установку на аналитическую рациональность, на логику статичных понятийных различий и вневременные описания феноменов в некий избранный момент их существования. Музыка опирается на синкретическую всеобъемлющую чувственность, концентрирует восприятие на качественной полноте звукового феномена в его диахроническом, временном развёртывании. В обоих случаях понятие «язык» указывает на абстрактные организационные структуры и функции, тогда как понятием «музыка» покрывается

конкретное переживание уникальной ощущаемой реальности звукового процесса той или иной природы.

Именно здесь между языком и речью, с одной стороны, и музыкой, с другой, пролегает главный водораздел. Говорить о языке как первичной, а о музыке как вторичной моделирующих системах значит стирать отмеченное различие. Дело не только в том, что и язык, и музыка детерминированы могущественным общим фактором культуры по-разному, но прежде всего в том, что они отвечают и дают выход **разным** человеческим способностям и потребностям.

Развиваясь как инструмент интеллектуального постижения действительности, естественный язык вырабатывал набор абстрактных знаков (словарь) и абстрактных структур (грамматика), позволяющих обозначать (подменять словами и грамматическими структурами) все объекты и отношения между ними, различаемые в данной культуре. В силу этого язык, подобно фильтру, пропускает в сознание только те явления и свойства реальности, которые он способен обозначить. Оперирование понятиями (знаками классов объектов) и грамматическими структурами (знаками типов отношений), делает язык необыкновенно мощным инструментом абстрактно логического описания действительности, но отнимает у него возможность представлять единичное, индивидуальное, уникальное. Никакие слова не помогут слепому или дальтонику понять различие между голубым и зелёным, и самые красноречивые описания не сравнятся с тем, что музыка говорит слушателю. Между абстрактной дискретной линейной моделирующей системой языка и иными моделирующими системами — непрерывными, многомерными, апеллирующими к чувственности, — нет ни подобия, ни перехода.

<стр. 331>

Этот контраст можно понять как результат длительной расходящейся эволюции и специализации под знаком **дискурсивности**, в одном случае, и **репрезентативности**, в других. В ходе эволюции язык вырабатывал, отбирал, накапливал и классифицировал конечные наборы стандартных единиц — фонем, букв, морфем, слов, частей речи, грамматических структур и т.п. Лингвистически высказывание инвариантно по отношению к способу его материального оформления. Его смысл не зависит от свойств произносящего голоса и его высоты, скорости и громкости речи; буква распознаётся как таковая в печатном или рукописном тексте, в неоновой рекламе или в камне; слово указывает на все и каждый из предметов, которые обозначаются или могут обозначаться им. Элементы языка — типовой природы.

Элементы музыкального высказывания — иной, сингулярной природы. Только в музыкальной теории, утилизирующей принципы языка, они представляются конечным набором стандартных единиц. И только в форме нотации — этого аналога письменной речи — они выглядят как линейно организованные дискретные элементы. Звучащая музыка состоит из бесконечного множества неповторимых элементов. Тона одной и той же высоты и длительности не тождественны друг другу: их музыкальное значение меняется с тончайшими изменениями звукоизвлечения, тембра, динамики, фона и контекста. Каждый отдельный тон даёт слушателю возможность пережить уникальную реальность — живой, конкретный, богатый опыт, которой не может быть получен никаким иным путём.

В отличие от эволюции языка и речи, конкретность звукового материала была и остаётся одной из важнейших забот несчётных поколений музыкантов во всех известных культурах. Для музыки неизмеримо важнее, чем для речи, произносится ли фраза мужским, женским или детским голосом, и особенно важны индивидуальные особенности голосов. Возможности человеческого голоса и приёмы пения веками развивались и культивировались в различных культурах, породив необъятное многообразие стилей, техник и манер. Точно так же сокровищница музыкальных звучаний непрерывно обогащалась посредством создания и совершенствования музыкальных инструментов, исчисляемых тысячами, выработки и шлифовки приёмов игры на них.

В каждой музыкальной культуре вокальная и инструментальная палитры предлагают музыканту практически неограниченный выбор звучаний, которые могут сочетаться самым различным образом, и в силу этого каждое мгновение звучащей музыки, не го-

<стр. 332>

воря уже о целой пьесе, становится для слушателя прямым источником острого, полнокровного переживания.

Нет никаких оснований пересматривать традиционное представление о музыке как искусстве в первую очередь выразительном. Репрезентация посредством выражения

принципиально отлична от репрезентации посредством обозначения. Первая представляет своё содержание во всей его чувственной конкретности, вторая же использует произвольные знаки-ярлыки, указывающие на своё содержание в рамках данной культурной конвенции. Если не говорить о звукоподражательных, живописующих, изобразительных и прочих периферических приёмах, широко применяемых в некоторых стилях, то справедливо будет сказать, что музыка не обозначает смысл, но сама является им. Как суммирует Джон Блэкинг,

В языке код (материальная форма. — Г.О.) и послание могут аналитически разъединяться без обращения ко внеязыковым фактам. В музыке же код и послание нераздельны: код и есть послание, и если послание анализируется отдельно от кода, то музыкой пренебрегают ради социологии, политики, экономики, религии и т.д. Иначе говоря, музыка трактуется в таких случаях как произвольный символ социальных, политических, экономических или религиозных отношений и, как собственно музыка, лишается смысла. [5]

Желающие видеть в музыке знаковую систему того или иного рода склонны закрывать глаза на методологически непреодолимое препятствие. В любой знаковой системе знак может функционировать только при условии, что его значение заранее ясно и недвусмысленно оговорено. Слова обладают огромными возможностями взаимного истолкования — каждое слово может быть объяснено посредством других слов. Такую возможность дают и так называемые «символы» искусственных языков науки. Но в музыке и искусстве, как таковом, словесные объяснения и конвенции бессильны. Разумеется, можно заранее оговорить смысл того или иного цвета, линии, формы движения, мелодического оборота и пользоваться ими как музыкальными понятиями (такова, например, функция лейтмотивов в вагнеровских операх), но эти немые понятийные ремарки в лучшем случае мало что добавляют к их собственной музыкальной выразительности, а в худшем — отвлекают от неё иллюзией понимания.

Из всего сказанного можно сделать один вывод: музыка не является ни надстройкой над естественным языком, ни знаковой системой.

<стр. 333>

### *Музыка как символ*

Если музыка неопределима в понятиях языка, то как же следует понимать её? Если она обладает структурой и смыслом, то чем объяснить несостоятельность приложений к ней семиотики и структурализма — этих бесспорно продуктивных теорий коммуникации?

Заключения, к которым мы пришли, кажутся нелогичными, чуть ли не абсурдными. Музыка живёт только в звучании, но сказать, что музыка есть звучание, значит низвести её на уровень слуховых ощущений. Музыка представляет собой нечто неизмеримо большее и иное. Она даёт человеку шанс вступить в жизненно важный контакт с труднодоступными уровнями существования, указывает на нечто «позади» себя, но то, на что она указывает, неотделимо и неотлично от звучания. Смысл и средство, вестник и весть едины, неповторимы и незаменимы. Не существует ни другого способа пережить опыт, доставляемый музыкой, ни возможности описать его, и раскрываемый ею мир в отсутствие звучания может быть лишь воспоминанием или предвкушением.

Нелогична, вероятно, не сама ситуация музыкального общения, а попытка втиснуть её в неподходящие рамки привычных представлений. Толкование по сходству с чем-либо другим заслоняет самоё музыку, позволяя различить в ней только то, что входит в рамки избранной аналогии.

«Язык» — одна из таких соблазнительных предательских аналогий. «Коммуникация» — другая. Установить коммуникацию значит связать, соединить, установить отношение, передать некоторую информацию из одного пункта в другой. Музыка может играть и эту роль. С незапамятных времён трубы и литавры призывали к битве, колокольный звон извещал о нашествии врагов и других важных событиях; музыка сопровождала эпические сказания, объединяла людей единой эмоцией. Не только по отношению к такого рода частным ситуациям, но и в более общем смысле можно сказать, что музыка служит одним из важных средств человеческого общения.

Заблуждение возникает в тот момент, когда частной функции придаётся

абсолютный смысл и природу музыки начинают определять, исходя из её практических применений. Музыка является коммуникацией, когда она используется как средство внемузы-

<стр. 334>

кального сообщения. Но, помимо способности **служить** тем или иным целям, она представляет собой особый мир, обладающий собственным **бытием**; она не рассказывает об этом мире, не описывает его, но сама **есть** этот мир. В этом принципиальное отличие музыки от языка в частности и знаковых систем вообще.

Двойственная природа музыки определяет особую сложность её для анализа. С одной стороны, музыка выступает как продукт культуры, истории, традиции, коллективной мудрости, мощный фактор социальных взаимодействий, — феномен, существующий объективно и предполагающий объективный подход. Но, с другой стороны, этот гигантский объект существует только потому, что питается опытом, вырастает из опыта, всегда глубоко интимного, индивидуального, субъективного.

Воспринимаемая как коммуникация, музыка возвращает слушателю кодифицированный образ тех или иных сторон коллективного опыта культуры, к которой он принадлежит, — отчуждённое самоотражение его культурного «я». Она выступает как средство общения слушателя с самим собой, и если бы ценность музыки этим исчерпывалась, она — помимо эстетического удовлетворения — играла бы скорее негативную роль, укрепляя человеческую ситуацию самоотчуждения, самоизоляции, нарцисси-ческой или мазохистской самообъективации.

Музыка, которая описывается как освобождающая, ассимилируется в индивидуальном опыте, проживается как реальность. При этой установке она перестаёт служить объектом, противостоящим субъекту, но становится тем, что **происходит** со слушателем. Такой контакт с музыкой возникает только, когда она становится **его** реальностью, когда, оставив суждения, он теряет в ней своё «я», отождествляется с ней, перестаёт воспринимать её как нечто внешнее, иное, чем он сам,—становится частью, тождественной целому. Это и есть партиципация, как её понимает Леви-Брюль, — проживание реальности, творимой живым мифом: музыкой.

Музыка, как миф, варьируется от культуры к культуре. То, что в одной живёт как могущественный миф, формирующий образ мира, в другой воспринимается просто как волшебная сказка. Музыка, одним людям несущая внутреннее освобождение, другими в лучшем случае ценится как источник приятных ощущений.

И миф, и музыка нуждаются в физическом субстрате. Им необходимы слова и обряды, звучание и действие. Для теоретика, со стороны наблюдающего взаимодействия священослужителя

<стр. 335>

или музыканта с аудиторией, это коммуникация. Но для участника акта, захваченного им, это партиципация: план его бытия.

Нет ничего удивительного в том, что концепции и методы семиотики, этой универсальной теории коммуникации, оказались непригодными в области, где не существует разделения на объект и субъект, отправителя и получателя, материальный знак и идеальное значение.

Символ — ключевое понятие в определении недискурсивных систем, сопротивляющихся семиотическому и прочим концептуальным попыткам анализа, — может открыть путь, ведущий в сферу партиципации — «опыта-верования», по определению Леви-Брюля.

Этот термин, размытый неразборчивым употреблением, требует уточнения. Он не имеет ничего общего с тем, что именуется символами в семиотике — с абстрактными знаками, наделёнными (в отличие от иконических знаков и знаков-индексов) конвенциональными значениями, — со словом, обозначающим понятие, буквой, указывающей на звук речи, цифрой, соответствующей определённому количеству или мере, со знаками, представляющими концепции, отношения и операции в математике, химии, физике и т.д. Такого рода знаки используются и в музыкальной нотации для обозначения желаемых свойств звуковой ткани, и в этом смысле она является подходящим предметом для семиотического анализа.

Подобно бумажным деньгам, знак не обладает собственной ценностью. Это лишь условное обозначение ценности, её замена, индикатор. *Символ*, соответственно изначальному смыслу этого греческого слова, есть некий предмет, разломанный надвое как обязательство по достигнутому соглашению между сторонами и воссоединяемый в момент осуществления.

Целое может быть монетой или палкой — его материальность несущественна. Существенно то, что это целое является неременной частью контракта, его свидетельством — единственным и незаменимым и, в этом смысле, безусловным. Ценность символа в ценности самого соглашения.

В статье «Природа религиозного языка» Пауль Тиллих проводит чёткую границу между знаками и символами.

Знаки никоим образом не участвуют в реальности и могуществе того, на что они указывают. Символы же, хотя они и не тождественны тому, что они символизируют, соучаствуют в значении и силе символизируемого... Например, изображения букв алфавита — «А» или «Р» — не причастны звукам, на которые они указывают. Но флаг

<стр. 336>

причастен к могуществу короля или нации, которое он символизирует. Поэтому со времён Вильгельма Телля ведутся споры о том, как надлежит вести себя в присутствии флага.. Слова языка это знаки закреплённых за ними смыслов... Мы способны объясняться почти исключительно посредством слов-знаков, сводя их до значения чуть ли не математических знаков. Таков абсолютный идеал логических позитивистов. На противоположном же полюсе находятся литургический или поэтический язык, слова которого сохраняют силу столетиями. Они обретают смысл в ситуациях, в которых оказываются незаменимыми. Они являются тогда не только знаками, указывающими на обусловленные смыслы, но также символами реальности, к могуществу которой они причастны. [6]

Это важный момент. Между символами и знаками нет соперничества: уровни, на которых они существуют, и их роли различны. Знак может в определённых условиях стать символом, а впоследствии, возможно, утратить символический характер; с другой стороны, существуют символы, никогда не бывшие знаками. На вопрос «зачем вообще нужны символы?» Тиллих отвечает: «чтобы открыть доступ к скрытым и иначе недостижимым уровням реальности» (56), и продолжает:

но для этого необходимо открыть нечто иное, а именно, уровни души, уровни внутренней реальности, и они должны соответствовать уровням внешней реальности, раскрываемым символом. Таким образом, каждый символ имеет две грани: он открывает реальность и открывает душу... Если роль символа действительно такова, то становится ясно, почему символы незаменимы... Этим они отличаются от знаков, потому что знаки всегда допускают замену: они сознательно изобретаются и исключаются из обращения. Символы же рождаются и умирают.

Из какого же чрева рождаются символы? — Из чрева, которое в наши дни именуется «групповым или коллективным бессознательным», признающим в данном предмете, слове, флаге и т.д. своё собственное бытие. (57-58)

В отличие от Тиллиха, рассуждающего преимущественно о религиозных символах, Юнг говорит о символах бессознательного, но определяет их весьма схожим образом.

Концепции *символа* и знака должны, на мой взгляд, строго разграничиваться. Символические и *семиотические* значения — вещи принципиально разные... Любая интерпретация символического выражения как аналога или сокращённого обозначения известного предмета является *семиотической*. При символической интерпретации символическое выражение рассматривается как наилучшая из всех возможных формулировок относительно неизвестного предме-

<стр. 337>

та, который именно по этой причине не может быть представлен с большей ясностью или характерностью... Символ живёт, пока он чреват смыслом. Когда этот смысл выветривается, символ *умирает*, сохраняя лишь историческое значение. Является ли предмет символом или нет, зависит главным образом от *установки* наблюдающего сознания. [7]

Оба они говорят об амбивалентной природе символа. С одной стороны, он неотделим от скрытой реальности и потому воспринимается как сама эта реальность во всём её могуществе. С другой стороны, это лишь её вестник, вещественный представитель, не тождественный представляемому. Подобно любому предмету, символ всегда выступает в некой чувственно воспринимаемой материальной форме, но его форма прозрачна:

призрачна. Символ выполняет своё особое предназначение только в тех случаях, когда его материальная форма отрицается, отбрасывается и более не стоит на пути опыта. Он подобен брошенному в землю зерну из евангельской притчи, которое, чтобы дать росток, должно умереть. Исчезновение материальной формы — решающее подтверждение истинности символа; мнимые символы, фетиши, идолы и прочие объекты суеверий это испытание не выдерживают.

Звучание музыки — один из чистейших символов: часть и вестник той не имеющей имени реальности, с которой мы вступаем в соприкосновение через музыку и музыкальный опыт. Символическое могущество музыкального звучания почти неразруσιμο, даже когда оно интерпретируется как объект. Избавиться от него не могут самые сухие из теоретиков, убеждённые в том, что оперируют исключительно объективными данными и фактами. Для них такого рода данными служат высота звука, его длительность, громкость и тембр, интервалы и структуры, образуемые тонами, и т.п. Они описывают музыкальные элементы и структуры в терминах синестезий и отношений, не замечая того, что говорят не о звуке как объективном феномене, а о его восприятии, явно не тождественном звучанию и в то же время неотделимом от него.

Измерения слухового поля, рассмотренные в предыдущей главе, это и есть измерения той скрытой иной реальности, которая открывается слушателю через музыкальный звук и становится его внутренней реальностью, — безотчётное, но хорошо знакомое едва ли не каждому слияние музыки и души, мистический акт, осуществляемый посредством символической силы музыки.

Музыка воссоединяет внутренний мир индивидуального слушателя с его изначальной почвой, возвращает его к истокам всех естественных символов — к первичным элементам опыта челове

<стр. 338>

ка в природной среде: к реальности земного притяжения, познаваемого через мышечные усилия, окружающего пространства, покрываемого шагами, материи и необъятного разнообразия её чувственно воспринимаемых свойств, к реальности порыва и сопротивления, которое он встречает, дыхания и биения сердца — этих первичных природных механизмов осознания времени.

Музыка приближает нас к истокам абсолютного, досоциального, предкультурного существования.

### *Символы культуры*

Как только символ-зерно прорастает, побег, появляющийся из почвы, начинает формироваться условиями данной культуры. Почти неопределимыми путями культура решительно управляет селекцией свойств и принципов организации звуковой материи и определяет конкретность символических форм. Говоря метафорически, она решает, будут ли залогом встречи со скрытой реальностью половинка монеты, часть глиняной таблички с письменами или ключ от сокровищницы.

Западная культура склонна видеть в музыке ключ — предмет, сам по себе не обладающий особой ценностью, но способный (если он подойдёт к замку) открыть слушателю доступ к ожидающим его несметным духовным и интеллектуальным сокровищам. Этот взгляд, вытекающий из характерно западной дихотомии субъекта и объекта, внушает ложное представление о субъекте как о пустом сосуде, который может наполниться только из некоего внешнего источника.

Впрочем, ценность символа не в восстановленной из двух половинок монете, или глиняной табличке, или в успешно отпертой сокровищнице, а в самом акте воссоединения. Музыка открывает слушателю доступ к его истинной реальности, восстанавливает её единство с реальностью его мира, сформированной культурной традицией, многовековым опытом истории и общественных отношений.

Видеть в музыке продукт, сообщение, художественный объект значит подходить к ней с узкими мерками семиотики, неспособной даже признать существование символического измерения. Символическая энергия музыки высвобождается только для того, кто

<стр. 339>

видит в музыке особую ипостась культуры, специфичное проявление её жизненной силы и сущности — часть культуры, тождественную целому.

Неспособность логически совладать с этим парадоксом партиципации определяет ущербность как общепринятых, так и наиболее радикальных определений музыки как образа, отражения действительности, её модели и даже первичной моделирующей системы (Блэкинг). Внутренняя мысль, что музыка есть нечто иное, чем культура, отличное от неё, вторичное, производное, факультативное, эти и подобные определения затемняют их онтологическое, бытийное единство, их неразрывность — то обстоятельство, что нет культуры без музыки, как нет музыки без культуры, что музыка и культура — одно.

Это справедливо по отношению ко всем, даже самым частным манифестациям культуры — частям, тождественным целому. При первом знакомстве с музыкальной пьесой слушателю обычно бывает достаточно нескольких секунд звучания, чтобы определить, принадлежит ли она к своей или чужой культуре, а при некотором запасе впечатлений от иных культур, с большим или меньшим приближением догадаться об этнической принадлежности этой пьесы. Мимолётное звучание воспринимается не как знак, наделённый обусловленным значением, а как черта знакомого лица.

Слушающий может не знать, как определить характер этого звучания и его источник, но от него не ускользнут различия между итальянским *bel canto*, пением муэдзина и множеством других локальных манер пения, между ребабом и скрипкой, скрипкой в европейском репертуаре и в индийской *rage*, в ирландской жиге и американской *country music*. Эти и подобные различия устанавливаются не на основе того, что слушатель **знает**, а на основе того, что он **чувствует**, и в этом неопределимом словами мгновенном «физиогномическом» узнавании ему открывается, хотя бы смутно, как пейзаж при вспышке молнии, облик целой культуры.

Такие впечатления не обязательно отмечены ярлыком «искусство». *Bel canto* можно услышать в уличном шуме, узорчатый голос муэдзина разносится над суетой базара, слышится на фоне характерных звучаний местной речи. Жесты людей, краски и узоры одежд, формы строений, рисунок письма, запахи и вкус пищи — всё это манифестации их культуры как целого. Для внимательного наблюдателя через каждую из этих обыденных подробностей сама жизнь непреднамеренно говорит символами.

Звучания, картины и прочие источники впечатлений от повседневной жизни это не знаки чего-либо иного, но сама эта жизнь,

<стр. 340>

мирадами способов являющая нам свою невидимую, беззвучную реальность — ноуменальное через феноменальное. Искусство берёт своё начало в этом необъятном резервуаре — в плоти жизни, в конкретности её многокрасочной оболочки, сквозь которую просвечивает её дух. Обычно противопоставляемые плоть и дух, по видимости, различные и несопоставимые, соотносятся, в сущности, как две ипостаси единой реальности — как реальность явленная и неявленная.

Можно без особого риска принять гипотезу о происхождении музыки из звуковых и других проявлений повседневной жизни путём наблюдения, отбора и подражания. Историки обсуждают её эволюцию как процесс кристаллизации элементов музыкальной формы, идиом и стилей, оставляя почти без внимания вопрос о том, чем определяется жизненно важное значение музыки, — так, как если бы оно было автоматическим следствием, побочным продуктом эволюции её материальной формы.

Что руководит музыкантом при отборе того, а не иного звучания, при создании музыкальных инструментов, при выработке и культивировании специфической манеры игры и пения, при изобретении того, а не иного ритмического или мелодического оборота и т.д.? Постановка этого вопроса восстанавливает перевёрнутую перспективу.

Творческое поведение музыканта диктуется вовсе не логикой мифического саморазвития форм, манер и стилей. Оно **телеологично** и направлено на удовлетворение жизненно важной духовной потребности его общины. Музыкант инстинктивно стремится поддерживать и возобновлять хрупкое единство скрытой внутренней реальности каждого индивидуума и невидимой внешней реальности культуры в целом. Это единство чрезвычайно подвижно. Внутренняя реальность затемняется, искажается, фальсифицируется личными убеждениями, идеологиями и верованиями; реальность культуры неприметно меняется с каждым существенным сдвигом в её историческом существовании.

Единство этих двух изменчивых начал поддерживается только посредством создания новых музыкальных и иных символов. Нередко нововведения не выдерживают жёсткого «естественного отбора», оказываются нежизнеспособными. Из них выживают лишь те, в которых община или общество признают, пользуясь словами Тиллиха, собственное бытие.

Символ не следует смешивать с его бесконечно разнообразными материальными

формами; кресты, венчающие шпиль или купол, в руке священника или на груди прихожанина, металлические

<стр. 341>

или каменные, изображённые на бумаге или очерченные жестом, -г всё это различные материализации единого символа, но не сам символ.

Точно так же можно указать на ту или иную характерную деталь или черту музыкального сочинения или стиля, но их символический смысл можно только почувствовать — в особой постановке или характерном изгибе поющего голоса, тембре инструмента, ритмическом узоре. Такие детали сравнительно легко изолировать, описывать и классифицировать. Но только сквозь тёмное стекло теоретических концептуализации они выглядят отдельными объектами, расположенными на различных уровнях семантической лестницы, — от мельчайших, местных до наиболее общих и влиятельных. В действительности же каждый из этих формально отдельных фрагментов символически тождествен целому: каждый открывает доступ к целостности культуры.

Культура по определению представляет собой некую целостность, и, как таковая, должна обладать границами. Однако свободное употребление понятия «культура» не только правомерно, но и необходимо. Мы говорим о западной культуре или западной цивилизации, существующей два с половиной тысячелетия. И, хотя наследие эллинской мудрости всё ещё не исчерпано, а библейская иудео-христианская традиция по-прежнему жива, западная культура — не монолит. На протяжении истории она претерпевала глубокие внутренние перемены, и в каждый её период представляет собой сложный иерархический конгломерат частично совпадающих, соперничающих или даже враждующих «субкультур», покоящихся на некоем общем фундаменте.

В каждый из крупных периодов она рождала свои символы, которые при следующем «тектоническом сдвиге» умирали, уступая место новым символам. Эти гигантские циклы трансформаций символической среды можно увидеть и разграничить лишь с высоты птичьего полета. Четыре из них, которые будут рассмотрены в следующей главе, можно условно связать со средними веками (примерно до начала XII в.), Ренессансом (примерно до начала XVII века), Новым временем (до 1900 г.) и современностью или в музыкально-стилистических понятиях — эрами монодии, полифонии, тональности и атональности (в широком смысле этого слова).

<стр. 342>

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 Wilson Coker. *Music and Meaning*. A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics. The Free Press, Collier-MacMillan Limited (London, 1972), p.71

2 Gershon Scholem. *On the Kabbalah and Its Symbolism*. Schocken Books (New York, 1969), pp.29-30

3 John Blacking. "The Problem of 'Ethnic' Perceptions in the Semiotics of Music." *The Sign in Music and Literature* (Wendy Steiner, ed.). University of Texas Press (Austin, 1981), p.184

4 Ibid., pp.184-185

5 Ibid., p.185

6 Paul Tillich. *Theology of Culture*. A Galaxy Book, Oxford University Press (New York, 1964), pp.54,55-56 (дальнейшие ссылки-в тексте)

7 C. G. Jung. "Psychological Types." *Collected Works*, vol. 6, Princeton University Press (Princeton, 1971), pp.473-476



<стр. 343>

## Глава восьмая. ИНТЕРЬЕРЫ

*Есть многое на свете, друг Гораций,  
что и не снилось нашим мудрецам.*

Шекспир, «Гамлет»

### *Река без берегов*

Ананда Кумарасвами начинает свою книгу об ориентальном искусстве важным замечанием о его связях и неизбежных сравнениях с европейским искусством.

Следует помнить, что понятие «европейское искусство» предполагает два разных типа, одно христианское и схоластическое, другое постренессансное и личное. Из нашего очерка об Экхарте будет ясно — и к тому же выводу нас привело бы изучение Фомы Аквинского и его источников, — что было время, когда Европа и Азия могли понять и, действительно, хорошо понимали друг друга. [1]

Обсуждая взгляды Мейстера Экхарта, Кумарасвами прежде всего указывает на особое положение христианского искусства, неотделимого от благочестия и религиозной традиции: «Все его рассуждения пронизаны мыслью о художнике как "экзальтированном работнике". Искусство это религия, религия это искусство — они не связаны, а тождественны: искусство познания Бога». (62-63).

<стр. 344>

Можно не сомневаться в том, что именно так просвещенные люди в Париже и Кёльне в XII и XIII столетиях, когда христианское искусство находилось в зените, видели его в целом и в его конкретных формах. И те же самые люди, коллективно составлявшие Церковь, предписывали темы искусства и наиболее существенные детали её иконографии; рабочий, иногда монах, прошедший искус, а чаще умелый ремесленник вносили каждый свой вклад в эту сокровищницу, помимо мастерства, которое от них ожидалось. (65-66) ...Умелый работник — всего лишь инструмент, и вести себя ему надлежало соответственно — заботясь о работе, а не о ее плодах; он мог и должен был целиком отдаваться ей. ...Не демонстрация своего мастерства была его целью, но прежде всего служение и хвала первопричине его труда — образу, живущему в воображении художника "без мысли об обладании". ...Тот, кто стремится изумлять своим искусством, — не настоящий труженик, а тщеславный зазывала: "достойному человеку подобает стыдиться обнаруживать такую склонность перед добрыми людьми". (91)

Искусство не было отдельной, эстетической сферой человеческих достижений; художник не чувствовал себя создателем или владельцем плодов собственного труда. Напротив, искусство служило путём избавления человека от обмана индивидуальных впечатлений и страстей, помогая ему приобщиться к высшей реальности веры. Таков один из главных пунктов, в которых доренессансное и ориентальное искусство могли понять и понимали друг друга.

Другие точки соприкосновения относились к методам воссоединения с божественным началом и достижения внутренней духовной цельности. Эти методы, опиравшиеся на не-дуалистический взгляд на тело и ум, разными путями связывались с мистическим опытом во всех древних религиях, больших и малых.

Индуизм, буддизм, ислам и Библия в равной мере исходят из неделимости психофизической природы человека. Любопытно, что монастырь св. Катерины, построенный в IV веке у подножия горы Синай, стал тем местом, где возник, культивировался и получил обоснование особый вид молитвы, распространившийся затем по всему христианскому Западу.

Однако под влиянием неоплатонического дуализма этот путь раздвоился. С самого начала: молитва получила два разных истолкования, в которых можно увидеть зародыш будущего расхождения между Восточной и Западной церквами.

Различия между толкованиями касались не слов: обращенная к Богу непрестанная молитва, которую практиковали и проповедовали первые монахи-христиане в египетской

пустыне, состояла  
<стр. 345>

всего из нескольких слов — просьбы о помиловании — или даже одного слова «Господь» или «Иисус». Слово «монах» происходит от *monos*, один; монах это тот, кто живёт в одиночестве в присутствии Бога. Он именовался также «исихастом» — от греческого слова *hesuchia*, уединение, и молитва его называлась «иисусовой молитвой».

Суть расхождения заключалась не в смысле молитвы, а во внутреннем состоянии молящегося. Евагрий Понтийский, монах с солидным знанием философии и метафизики, первым описал метод «чистой молитвы». В своих *Chapters* (дошедших до нас под именем Нила Синайского) он называет такую молитву «непрерывной беседой ума с Богом», «высшим актом ума», «восхождением ума к Богу», «актом, подготавливающим ум к использованию собственного могущества». Евагрий Понтийский поучал: «Отвергнись своей плоти и своих желаний и живи, согласно уму... Счастлив ум, освободившийся от всякой материи и очищенный от всего в час молитвы». [2] Иоанн Мейендорф комментирует:

Не превращал ли он, как ученик Оригена, монашество в некую интеллектуализованную духовность? Неоплатоническая концепция природной божественности человеческого ума (*nous*) привела его к пониманию монашеской аскезы не как свидетельства *самой плоти* о Царстве Божием внутри нас, но как развоплощения ума в молитве ради предоставления ума «собственной его работе». Евагрий мог написать свой трактат «О молитве» со ссылками на Писание, но без единого упоминания об Иисусе — Воплощенном Сыне Божием. [3]

В обожествлении ума, презрении к плоти и ощущениям и в отделении субъекта от объекта созерцания он был не одинок. Тот же взгляд исповедовал его великий современник Блаженный Августин, каявшийся в двойственности своего отношения к пению в церкви:

Я чувствую, что наши умы вовлекаются в пламя благочестия святыми словами более возвышенно и серьезно, когда они поются, чем когда нет, и что все чувствования нашего духа по причине самого их разнообразия находят соответственное место в голосе и пении... Но убогость моей плоти, воздействиям которой ум никогда не должен подвергаться, часто смущает меня... Так колеблюсь я между опасным удовольствием и усиленной трезвостью. Я склоняюсь (хотя и не высказываю окончательное мнение) к тому, чтобы одобрить пение в церкви, которое посредством удовольствия, доставляемого слуху, может помочь более слабым умам прийти в благочестивое настроение. И все же, когда случается, что пение трогает меня сильнее, чем слова, которые поются, я признаю себе в тяжком грехе и сожалею, что слышал это пение. [4]

<стр. 346>

Даже после посмертного осуждения Евагрия Пятым Вселенским собором в 553 году, дуализм развоплощённого ума и плотских чувств укрепился в западном мире — в основном благодаря авторитету Блаженного Августина, этого творца истории и строителя моста между старым миром и новым.

Это означало серьёзный отход от духа раннего христианского монашества и опыта единства творения в акте веры. Мейендорф пишет о Евагрии и его учителе Макарии:

По существу, Евагрий был платоником, видевшим в человеке интеллект, заточённый в плоть: таким образом, в духовной жизни телесному не было места... Учение же Макария о непрерывной молитве непосредственно вытекало из Библии и находило отклик у стойков: человек — единое целое, и таким он вступает в соприкосновение с Богом... Главное вместилище этого дара — «сердце».

«Так, через христианство можно вкусить от милости Божией: "Вкусите, и увидите, как благ Господь" (Пс. 33:9). Это вкушение есть движущая сила Духа, с полной определённой являющая себя в сердце... Сердце это господин и царь всего телесного организма, и когда милость охватывает пастбище сердца, она царит над всеми его органами и всеми его мыслями. Потому что в сердце обитает ум и все мысли души: в сердце находит он всё своё благо». (Spiritual Homilies, XV, 20).

Вера в сердце как центр организма и обиталище ума получила... особое развитие в мистицизме Восточного христианства. [5]

Распространение и развитие исихазма, о которых пишет Мейендорф, достигли кульминации в начале XIV века. Центральной фигурой этого движения стал св. Григорий Палама, а его главным элементом была (и ныне остается в некоторых восточно-православных монастырях) так называемая «молитва сердца» или «исусова молитва». В VII веке Иоанн Климакус видел её назначение в «связывании имени Иисуса с дыханием», а в XIII веке Никифор в таких бесхитростных словах описал исихастскую молитву:

Ты знаешь, что мы дышим, вдыхая и выдыхая, только благодаря нашему сердцу... Поэтому, как я сказал, сядь, собери свой ум и направь его — я говорю о твоём уме — к ноздрям: это путь, которым дыхание достигает сердца. Сделай вдох, направь ум вниз, к своему сердцу вместе с воздухом, который ты вдохнул... Затем ты должен знать, что, поскольку там обитает твой дух, ты не должен молчать и бездействовать. Пусть у тебя не будет другого дела или заботы, кроме как взывать: "Господь Иисус Христос, Сын Божий, помилуй меня!" Ни при каких обстоятельствах не давай себе роздыху... [6]  
<стр. 347>

Тесно и систематично связывая молитву с особыми приёмами дыхания, исихасты осуществляли мистическое единство ума и тела точно так же, как это достигается в буддистской медитации, индийской йоге и исламском *дхикре*, — невзирая на все различия их символических и обрядовых систем, верований и догматов.

Это не было результатом случайного совпадения или независимых открытий.

В XIII веке возникало множество контактов между монахами-христианами и исламом: жития святых или писания Филотея и Григория Паламы изобилуют доказательствами. Связанная с дыханием молитва с божественным Именем на устах была так широко распространена в исламском мире, что никто не может отрицать факт взаимопроникновения этих двух путей духовности. (См. работу L.Gardet, "Un problème de mystique comparée: la mention du Nom divin — *dhikr* — dans la mystique musulmane," *Revue Thomiste*, III, 1952. 642-679; IV. 1953. 197-216). [7]

При глубоких, бросающихся в глаза различиях молитвенного поведения в разных религиях трудно поверить, что все они исходят из одного источника. Ещё труднее допустить, что из того же источника рождается звук, который мы называем музыкой. Этот общий источник — сам человек в его живой целостности: его дыхание — божественный дар всему живому, в котором материальное неотделимо от духовного, — и его сердце — средоточие, поддержка и чувствительность жизни.

В этом смысле собственно молитва — не единственный путь богочитания и мистического единения с сущим. Суфиты, тибетские монахи, мусульмане и индусы воспринимают рождение звука как богоявление, теофанию. Пифагорейцы и Платон говорили о музыке слышимой и неслышимой; индонезийцы, для которых звук слышимый есть манифестация неявленного звука, обитающего в сердце; мастер Чен китайской легенды и мальчик африканского племени басонга, которые пытаются уловить ускользающую мелодию в сердце, — всеми ими движет одна и та же «естественная теология».

Общность источника затемняется в тот момент, когда каждый из них пытается объяснить своё поведение. Пробиваясь сквозь многослойную почву несхожих культур, единый импульс получает трудно сравнимые мифологические описания, опирается на разные символические системы, проявляется в специфических модуляциях голосов в молитве и, в конечном счёте, в специфических звуковых свойствах музыки.

<стр. 348>

В таком свете и следует рассматривать западную разновидность «песни хвалы и молитвы» — григорианское пение. Этот общепризнанный корень и исток всей музыки Запада обычно изучается как один из музыкально-исторических стилей — с точки зрения его эволюции, литургической функции, теоретических норм, формальных принципов, нотации и стиля исполнения. Такой подход так же неизбежен, как изучение древней иконописи с искусствоведческих позиций, и так же неадекватен.

Григорианское пение ещё не было музыкой — автономным искусством, призванным доставлять эстетическое удовлетворение. Он был чем-то большим, чем музыка, — неотделимой органической частью христианской ритуальной жизни в целом. Но даже это

определение недостаточно полно. Крайне существенно увидеть в этом феномене путь духовной партиципации и опыта, символического посредника, проводника особой духовной среды, которая для верующего становилась реальностью.

Эта сторона григорианского пения надёжно скрыта от наблюдателя. Непритязательный полумелодический-полуречитативный унисон голосов, снова и снова повторяющихся с почти неуловимыми вариациями неизменный контур напева, не отличается разнообразием или оригинальностью и сам по себе не слишком интересен для анализа.

Не удивительно, что в понимании музыкальной организации григорианского пения специалисты опираются, в основном, на то, что было известно и описывалось в трактатах уже с середины IX века. Переводя на современный язык и уточняя понятия интервалов, звукорядов, тонов и проч., они рисуют детальную, но статичную картину высотных отношений и структур.

И древние, и современные теоретики мало что говорят о том, как эти отношения и структуры развёртывались во времени. Попытки воссоздать и обосновать временной порядок григорианского пения зашли в тупик в спорах между школами акцентуалистов и пропорционалистов об основных длительностях нот. Интуитивная свобода его исполнения, запечатлённая в практике и изданиях Солемского монастыря, принята церковью лишь ввиду отсутствия других, более солидно обоснованных интерпретаций.

Ритм, ритмические формулы и построения, периодические размеры, кратность стандартных длительностей, синтаксис и логика музыкальной формы — все эти представления, занимавшие столь важное место в музыкально-теоретической мысли последних веков, по-видимому, не имеют ни малейшего отношения к григори-

<стр. 349>

анскому пению. Его движение — сама его жизнь — ускользает от интеллектуальных покушений.

До рождения полифонии не существовало абстрактных принципов временной организации музыки; григорианское пение само было той областью, где эти принципы начинали кристаллизоваться. Логика чисел, из которой лучшие умы средневековья пытались извлекать божественные откровения, не имело над ним власти. Оно служило более высокому авторитету — священному Писанию. Оно не просто давало голос священным словам как выражению мысли, но восстанавливало изначальное Слово как звучание — было имитацией акта творения, божественного дыхания, которым создан мир и мировой порядок. «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Бытие, 2:7). Бог невидим, но голос Его может быть услышан. Этим голосом Он дал людям Закон, и тем же голосом — «и сказал Бог» — началось и продвигалось творение.

Такое представление характерно для многих древних религий. Мариус Шнайдер пишет в статье «Примитивная музыка»:

В свете представлений о звуке как первоначальной субстанции мира, звучащая сновидческая полость... является не только источником музыкального вдохновения, но и источником Творения. В книге "Religion und Mythologie der Uitoto" Preuss пишет:

Существует некая необъяснимая субстанция... Мир возник, когда Бог коснулся этой призрачной субстанции и крепко держал её за призрачную нить, которая проходила *через дыхание его рта*...\*

Чтобы произвести звук, необходимо усилие. ...Зная из опыта, что каждый творческий акт требует сосредоточения и усилия, древние индийские философы пришли к идее космической жертвы. Согласно их учению, мир возник из выдоха света-звука, «трение» (жертвоприношение) которого породило богов и звёзды и, наконец, «расширилось» в материю... Аналогичным образом поступает постыющийся аскет, предлагающий в жертву своё дыхание жизни в пении или речитировании «из полости своего сердца и лёгких». [8]

Древние заклинательные формулы и священные тексты не были поэзией. Древние ведические гимны XV — V вв. до н.э. были речитацией отрывков Риг Веды.

Хотя они и именуются поэзией, при их анализе мы во многих случаях обнаруживаем отсутствие обычной регулярности в длительности слогов, длине строк и в ритме, которая обычно ассоциируется с поэзией. [9]

<стр. 350>

Не принадлежит к поэзии в этом смысле и древнееврейская Тора, на тексты которой синагогальные канторы импровизировали свои кантилляции. Эти последние признаются ближайшими предшественницами раннехристианских гимнов, библейские тексты которых, переведенные на латынь, также были лишены поэтической регулярности. Фразы этих текстов — неодинаковые по протяжённости, с нерегулярной акцентуацией — были единственным фактором, определявшим рисунок волн григорианского пения.

Можно заключить, что возникавший в результате ритм — самое трудно уловимое свойство григорианского пения — разительно отличался от того типа временной организации, которая обычно считается специфичной для музыки. Здесь не было ничего, что походило бы на иерархическую группировку дискретных счётных единице более крупные единства регулярно повторяющихся тактов и периодов. Подобно древней еврейской кантилляции, свобод но импровизационным вступительным разделам *ragi (alan)* и *макома (дастгах)*, раннехристианским гимнам присуща иная временная организация, которой чужды равномерные ритмы шага, раскачивания или вращения, связанные с движениями человеческого тела и другими физическими процессами.

Их временной порядок определяется дыханием — проявлением и ритмом самой жизни, который никогда не повторяется в точности, недоступен количественному выражению и стирает различие между духовным и физическим. (Даже в наши дни в похвалу музыканту говорят, что в его исполнении «музыка дышит», а Стравинский испытывал антипатию к орг'ану, поскольку, говорил он, «этот монстр ... не дышит».)

С произнесением слов дыхание становится голосом. Это происходит при выдохе — жертвенном освобождении духа, «пневмы» (греческое слово, означающее воздух, душу или дух; русское слово «дыхание» также этимологически родственно словам «душа» и «дух»). Выдох — волна, и таков же инвариантный контур мелодических фраз. Вдохи образуют паузы, моменты отдыха, естественные цезуры между фразами. Протяжённость фраз, определяемая словесным текстом, а тем самым и длина мелодических волн, постоянно меняется. Эти волны поднимаются, колеблются между повышениями и понижениями, подчёркивающими особо важные слова, иногда задерживаются на отдельных слогах, расширяя их мелизмами, и опускаются к заключительному тону — финалису.

Финалис не обязательно совпадает с начальным тоном мелодии. И, хотя теория твёрдо устанавливает положение финалиса в

<стр. 351>

каждом из восьми церковных ладов, на практике мелодия может остановиться или завершиться и на другом тоне. Более того, в своём движении она нередко модулирует из одного лада в другой, и предвосхищение заключительного тона связано с неуверенностью и неопределённостью. Так григорианское пение воспринимается слушателем, чьи слуховые навыки сформировались под влиянием классической музыки и музыкальной логики, привыкший ориентироваться по тонике — отправному пункту сочинения или его части, которым предопределён его «пункт назначения».

В отличие от этой предустановленной логики тональной системы, мелодическое движение в открытом зыбком поле модальности телеологично. От него ожидают не возвращения вспять, к началу, а движения к предчувствуемой, но неведомой цели в будущем. В своём символическом значении оно провиденциально — это музыкальное воплощение эсхатологической устремлённости к осуществлению обетования.

В мире веры осуществление обетования достигается не посредством сознательно планируемых действий; оно приходит само в положенное время. И потому человек, приобщающийся к символической реальности григорианского пения, не старается нетерпеливо предугадывать его заключительный тон и не думает о его структурном порядке.

Такое отношение к движению музыки во времени присуще не только христианскому средневековью. Любой звук, включённый в медитацию, именуется ли он музыкой или нет, взывает к партиципации, а не к объективному наблюдению, к устранению умственных состояний, а не к мыслительной активности, предполагает погружение, а не манипулирование; бытие, а не деятельность. Время его жизни — время, выявляемое им, — становится единственной реальностью — постоянно присутствующим «сейчас», текучая непрерывность которого не знает внешних ориентиров, ничего, похожего на сетку опространственного интеллектуального времени, — рекой без берегов.

На общей основе такого способа восприятия люди европейских средних веков и Востока могли понять друг друга. Для всех них музыка неотделима от голоса и

производящего его дыхания — этого естественного проявления жизни, бесконечного спирального ритма существования, священного акта, сулящего восстановление внутренней цельности в человеке, его единства с миром.

Концепция *nada*, заимствованная индонезийцами из индусской «Йога шастра», предполагает именно это: *Na* — прана, космическая энергия, получаемая через дыхание, *Da* — Агни, богиня огня.

<стр. 352>

Музыка, рождающаяся в сердце и исходящая из него, это дыхание жизни, соединённое с огнём жизни. Такая музыка не обязательно предназначена для пения, но она должна соотноситься с голосом и управляться дыханием. Как свидетельствует Госвами,

...Мы верим, что эмоциональное воздействие мелодии целиком определяется словами песни — их смыслом и вокальной интонацией. Инструменты издают только гласные, и в этом состоит существо абсолютной музыки. Её результат — повышения и понижения высоты звука и их порядок — носит чисто интеллектуальный характер, и потому музыка, производимая инструментами, именуется «сухим инструментализмом».

Индийская музыка, будучи по природе своей вокальной, предпочитает лишь те инструменты, которые по звучанию приближаются к человеческому голосу. «Инструменты должны говорить», повторяют наши музыканты. Об инструментах, неспособных воспроизвести эффект человеческого голоса, наши музыкальные трактаты пренебрежительно именуют *Sushkam Vadyam* (сухой инструментализм). [10]

Традиционно, китайский цинь не используется для аккомпанемента пению или для имитации человеческого голоса. В нём самом и в его звучаниях видят имитацию вселенной, и различные части циня, как и различные типы его звучаний, соответствуют важным аспектам китайской космологии. По личному свидетельству Тонга — мастера игры на цине и учёного, — и в искусстве циня, и в космологии дыхание также играет решающую роль. Чередование времён года, перемены погоды, рост и умирание, морские волны, приливы и отливы — всё это дыхание природы, поступь гармонизованного Космоса. Когда гармоничное равновесие нарушается, ритм дыхания природы сбивается: возникают землетрясения, тайфуны, голод, эпидемии и иные стихийные бедствия.

Как посредник в медитации, цинь связывает небеса, символизируемые выпуклой верхней декой, со звучанием флажолетов; землю — с плоской нижней декой, возвышением подставки, подобной горной гряде, и звучанием открытых струн; человеческую природу, — с очертаниями его корпуса и Фрикативным звуком, производимым скольжением пальца вдоль струны.

Звук тянется, иногда выходя за пределы слышимого, столько же, сколько продолжается вдох и выдох играющего: дыхание составляет исключительно важный элемент обучения и игры на цине. Его ритм — один из ритмов природы — сродни дуновению ветра, журчанию ручья, шелесту листвы, крикам журавлей: он периодичен, но нерегулярен. И так же нерегулярен ритм фраз.

<стр. 353>

Музыкант дышит медленно, и игра на цине ещё более замедляет темп его дыхания и сердца, тем самым удлиняя жизнь играющего. Китайцы верят, что исполнители на цине и монахи, произносящие свои молитвы с глубоким медленным дыханием, живут дольше других людей.

Даже в некоторых традиционных ансамблях Востока совместная игра координируется не счётом, а дыханием.

Один из видов японской дворцовой музыки, гагаку, исполняется группой музыкантов, сидящих параллельными рядами и глядящих прямо перед собой. Общее согласие достигается путём гибкого, естественно совпадающего дыхания. Они дышат и потому играют как более или менее единое органическое целое, и привычное для нас напряжение насильственной синхронности здесь отсутствует. [11]

Счёту нет места и в игре ансамблей барабанов Западной Африки. Рисунок «ритмического пояса», возникающий в результате комплементарной полифонии ритмов, устанавливается ведущим, исходя из ритма произносимой священной формулы.

Подобная органичность ритма характерна и для других народов Африки. Блэкинг

пишет об африканском племени венда:

В музыкальной системе венда именно ритм отличает песню (u imba) от речи (u amba), и потому слова, речитируемые в правильном ритме, именуются «песнями». И Стравинский, и венда настаивают на том, что музыка включает человека. Правильный ритм мотора или насоса может казаться похожим на ритм барабана, но венда не примут его за музыку и не будут тронуты им, потому что этот ритм не произведён непосредственно человеком... Музыка венда основана на ритмичных движениях всего тела... И, когда мы замечаем паузу между двумя ударами барабана, нам следует понять, что барабанщик не отдыхает: каждый удар это часть общего движения его тела, в ходе которого рука или палочка ударяет по коже барабана. [12]

Блэкинг определяет состояние играющих как «полную поглощённость "Вневременным Сейчас Божественного Духа", исчезновение "я" в бытии». И таково же состояние того, для кого музыка неотделима от его дыхания и его движения, становящихся голосом и звучанием.

Мягкие ускользающие вибрации шёлковых струн циня, ритмо-мелодическое кружево индийской раги, многоярусные ритмы индонезийского гамелана, бесконечный ритмический орнамент ударных ансамблей Африки пылливый посторонний наблюдатель может счесть реализациями тех или иных структур. Но сами музыканты и их аудитории не знают никаких структур — мысленных

<стр. 354>

пространственных конструкций, которые могут лишь predetermined образом развертываться во времени. Для них музыка это магия символической трансформации, реализация их истинного бытия.

Столетиями заковывая музыку в корсет всевозможных структур и форм, мы всё ещё говорим о её движении и дыхании. Разумеется, дышит и двигается не сама музыка, а человек, слушающий её. И пока человек, не ведая того, смешивает собственные ощущения и действия с музыкальным звучанием, перед ним открыта возможность внутреннего очищения, восстановления цельности и единства с миром, — опыта, столь хорошо знакомого европейцам первого тысячелетия н.э. и хранителям древних традиций в странах Востока и в других частях света.

### *Священный космос*

Опыт вневременного, строго говоря, не является исключительной прерогативой музыки. Он сопутствует медитативным состояниям, достигаемым различными путями; музыка — лишь один из них. И, поскольку такие состояния снимают оппозицию субъект-объект, медиум медитации — будь то звук, слово, образ или движение — перестаёт восприниматься как внешняя физическая реальность.

Музыка, именуемая искусством, не лишается объективного бытия даже для слушателя или музыканта, глубоко поглощённого ею. Она остаётся объектом эстетического созерцания и, что ещё важнее, выражением — объективацией, материализованной проекцией чувствований, ощущений, образных представлений и идей. Идёт ли речь об отдельном произведении или целом историческом стиле, она развёртывается перед мысленным взором слушателя как сложная динамичная картина — интегральный символ внутреннего мира данной культуры, ее собственный образ.

Образ мира, создаваемый музыкой, обладает определёнными измерениями. Как замечает Блэкинг,

именно потому, что музыка способна создавать некие миры виртуального времени, Густав Малер говорил, что она может вести нас в «иной мир» — в мир, где вещи более не подвластны времени и пространству. [13]

<стр. 355>

Создание виртуального времени, очевидно, означает лишь освобождение от обыденных времени и пространства, поскольку вне этих измерений не может быть ни реального, ни воображаемого мира.

Но мир, объективированный в музыке, не всегда был проекцией личного видения, которым характеризуется романтический период с его индивидуалистическими притязаниями. С исторической точки зрения, музыка это всегда плод коллективных

творческих усилий и её символическая ценность определяется общим культурным наследием, внеличными стилистическими канонами и тем, что называется "духом времени". Стиль сам по себе это скрытый инвариант образа культуры, получающий в музыке тысячи конкретных реализаций.

Появление в XII веке приёма *кантуса фирмуса* (много позже получившего это наименование), который более, чем на пять столетий занял важное место в европейской полифонии, было симптомом существенной перемены в психологической установке по отношению к музыке. Ранний свободный и мелизматический органум, развившийся в школах Марциала и Нотр-Дам (а затем в мотетах XIII—XIV веков, многочисленных мессах и композициях других типов, включая некоторые сочинения И.С.Баха), строились посредством добавления одной, двух или трёх подвижных орнаментированных или контрапунктически разработанных партий к мелодической фразе в партии тенора, которая заимствовалась из григорианского репертуара и часто состояла всего из нескольких нот больших длительностей.

Соответственно названию партии (*tenere* — держать, поддерживать), мелодия кантуса фирмуса служила скрепляющим стержнем и фундаментом всей композиции. Прежний медиум всепоглощающей медитации был превращен в «раму», «задник» многофигурной картины. Самоотождествление со смыслом слов и мелодией григорианского песнопения уступило место благочестивому созерцанию символического вместилища священного мира.

Французский мотет XIII-XIV веков служит красноречивым свидетельством этой перемены музыкального и духовного кругозора. Своё наименование он получил благодаря прибавлению слов (*mots*) к верхним партиям, которые ранее только вокализировались. Для тенора по-прежнему избиралась медленная литургическая мелодия с латинским текстом, но верхние голоса нередко снабжались французскими, часто стихотворными текстами. Их назначением было украшать и пояснять идею, воплощённую в ла-

<стр. 356>

тинской фразе кантуса фирмуса — служить своеобразным комментарием к тезису. В результате такого сочетания восприятие мотета не только предполагало известную перспективу, но сама эта перспектива двоилась. Однако практически неразборчивая мешанина слов никого не смущала. Как объясняет Алек Харман,

Эта музыка и, фактически, вся музыка примерно до 1600 года не предназначалась для широкой публики; это относится как к литургическому, так и к чисто светскому мотету. В первом случае важным было — и остаётся в соборах и монастырях — молитвенное действие, выраженное в форме службы, а вовсе не присутствие или отсутствие конгрегации. Для хористов и даже для самих священников тонкая техника соединения двух или трёх текстов, одновременно выражающих одни и те же чувства, была понятна и доставляла глубокое удовлетворение. То же можно сказать и о светских мотетах, которые всегда сочинялись и исполнялись в расчёте на культурную элиту. [14]

Различие между литургическим и светским мотетом было, в основном, формальным: первый мог исполняться в церкви, а второй не мог. Об условности этого различия говорит существование мотетов третьего рода, в которых сочетались не только латынь и разговорный язык, но также священные тексты со светскими, а контрапунктом григорианской мелодии иногда служили популярные напевы; гимн Деве Марии мог сопровождаться песней о тоске по возлюбленной. Современники не видели в этом кощунства.

Такое сочетание священного и светского не было особенностью музыки, потому что... мы находим точную параллель в архитектуре того времени или, вернее, в скульптуре, составлявшей неотъемлемую принадлежность величественных готических соборов, достигших величайшего совершенства во Франции в XIII веке... Фигуры становились человеческими — с улыбающимися лицами, склонёнными головами, выразительными руками, в одеяниях, ниспадающих естественными складками. Прежняя строгость символических изображений Девы Марии и младенца Иисуса уступила место знакомому образу матери с ребёнком; человеческое стало отражением божественного... Животные, растения, мифологические чудовища и фантастические, даже гротескные химеры — полулюди-полузвери — выглядывают из углов или выступают из стен высоко над



головой и снаружи, и внутри собора.

Строители и музыканты XIII века не видели ничего неподобающего или непочтительного в соединении светских образов со священными, и как скульптура, так и мотет представляли то, что можно назвать «искусством аналогии», в котором переживания и чудеса этого мира помогали понять и отчасти отразить славу Божию. [15]

<стр. 357>

«Средневековое мышление в целом и во всех своих частях было пропитано идеями христианства», пишет Хёйзинга в книге «Закат Средних веков». [16] Он говорит о характерной для того времени причудливой смеси аскетизма и эротики, выражения которых доводились до крайности и приобретали характер ритуала. Особенно красноречив в этом смысле его рассказ о Гийоме де Машо и его "Le Livre du Voir-Dit", в которой шестидесятилетний прославленный поэт и музыкант исповедывался в своей любви к юной Перонелле д'Арментьер.

В Voir-Dit Машо религия и любовь перемешаны с истинным бесстыдством. Нас не должен шокировать тот факт, что автор был каноником церкви в Реймсе, потому что в средние века монахи низших рангов, которые могли становиться канониками (Петрарка был одним из них), не должны были соблюдать абсолютное целомудрие. Не было исключительным и то обстоятельство, что паломничество стало поводом для любовной встречи... Поразительно то, что Машо, этот серьёзный и тонкий поэт, считает своё паломничество «весьма благочестивым». ... Он повторяет молитвы в саду, ожидая возлюбленную. Он славит её портрет, как своего Бога на земле. Вступая в церковь для девятидневной молитвы (novene), он клянётся в каждый из девяти дней сочинить по стихотворению о возлюбленной, что не мешает ему утверждать, что он молился с великим жаром, (с. 67, 123-124)

Благочестие и страсть, пламя веры и чувственный экстаз перемешивались в священном мире человека, жившего на границе средневековья и раннего Ренессанса. Мистерии, представлявшие в драматической форме литургию, эпизоды из Писания и житий святых разыгрывались на рыночных площадях с использованием бытового разговорного языка и обилием живых, иногда грубо натуралистических подробностей. В живописных полотнах и триптихах того времени видения Рая, Ада, Чистилища и Страшного Суда — каждое в своём, не всегда чётко отграниченном «подпространстве» — соседствуют с химерическими фигурами, картинами земных наслаждений и страданий.

Физический и мысленный взор, которому мир предстал таким, не был индивидуальным: одноточечная перспектива появилась много позже. Мир виделся глазами общины, и образ его не зависел от случайного положения наблюдателя-художника: от него ожидали изображения реальности такой, какой она представляла в свете веры.

Пользуясь так называемой «обратной перспективой» — не сходящейся, а расходящейся в направлении наблюдателя, — старые мастера изображали аспекты предметов, не видимые с одной фик-

<стр. 358>

сированной точки, но открытые для многоглазой общины. Они прибегали и к «блуждающей перспективе», которую Бертоланфи описывает как «процесс символизации движения во времени при помощи пространственных представлений».

Например, в картинах старых голландцев с изображением страстей Христа на переднем плане можно видеть первые остановки крестного пути — бичевание и возложение тернового венца, — затем, в некотором отдалении, — несение креста и, наконец, вдали — холм Голгофы с тремя распятыми. Путь становится символом временной последовательности. [17]

Особый способ восприятия и представления предметов во множестве совмещенных пространственных, временных и символических перспектив не только отразился в политекстовом и полимелодическом складе мотета, но, в более широком и абстрактном плане, определил самый принцип полифонического стиля.

Приписывание григорианскому пению и искусству контрапункта системы восьми семиступенных ладов, унаследованной от греческой античности и обсуждавшейся множеством авторов с VI до XVI века, от Бозция до Глаареана, в значительной мере является плодом теоретических умозрений. Густав Риз видит здесь попытку насильно навязать эту систему звукорядов и ладов массе музыки, которая создавалась и

существовала независимо от неё. [18]

В действительности музыка не сочинялась исходя из заданных абстрактных звукорядов и интервалов; она опиралась на тоны и мелодические формулы в диапазоне кварты или квинты, которые Арибо Схоластик рассортировал и классифицировал в XI веке. Из восьмидесяти мелодических формул он исключил двадцать восемь как неупотребимые, утверждая, что оставшихся достаточно для любой практической необходимости.

Что касается использования ладов в качестве тональной основы полифонических композиций, то мы не располагаем какими-либо свидетельствами систематического обращения с ними до конца XV столетия, когда фламандская школа возродила интерес к григорианской традиции и священной музыке. Композиции XIV века особенно примечательны своей тональной свободой... В этом смысле интересно отметить, что только в XVI веке композиторы начали создавать полифонические сочинения в определённых ладах и что обозначения вроде «*toccata primi toni*» встречаются не ранее 1550 года (Андреа Габриэли). Тинкторис, который, по-видимому, первым изучал лады в связи с полифоническими композициями, заключил, что лад может устанавливаться по отношению не ко всей композиции, но только к её отдельным партиям... Аналогичным образом Гла-

<стр. 359>  
реан в своих блестящих анализах сочинений Жоскена и других композиторов ("Dodecachordon") никогда не говорит о ладе полифонической композиции в целом, но только о ладах различных вокальных партий.19

Таким образом, до XVI века музыке была неведома единая и общая тональная организация. Множественность её перспектив — видимое проявление того, что кроется на более глубоком уровне в самой идее полифонии: сосуществование не только взаимно независимых мелодических линий, но и их независимых тоновых полей.

Каждая партия полифонической композиции создаёт своё собственное поле тяготений и устанавливает особую перспективу с её собственным центром. Каждая заключена в своём специфическом модальном пространстве, подобном подпространствам в живописи позднего средневековья и раннего Ренессанса.

Трактовка полифонических партий композиторами ясно указывает на две особенности. Во-первых, сознательно или бессознательно, они стали относиться к их тематическому материалу как к опознаваемым пространственноподобным объектам определённых очертаний и размеров. Во-вторых, тоновое пространство, занимаемое этими объектами, не было ни абсолютным, ни неподвижным.

Инверсии, прямые и ракоходные обращения, увеличения и уменьшения тематических образований были именно игрой (если не сказать, жонглированием) музыкальными объектами в их особых пространствах. В каждой партии, независимо от прочих, тематизм мог переворачиваться «вверх ногами», «пятиться» от конца к началу, сжиматься или растягиваться. Разумеется, всё это носило чисто формальный характер и не соответствовало ничему за пределами музыки, если не говорить о её зрительном образе в нотации.

Не без влияния схоластической мысли во главе с Фомой Аквинским, музыканты были склонны видеть свою высшую задачу в возведении музыкальных конструкций. Свойства строительного материала были им почти безразличны. От тематизма не ожидали выразительности, оригинальности или привлекательности.

Нередко это была *soggetto cavato*, то есть «вырезанная тема», получавшаяся совершенно бессмысленным, с музыкальной точки зрения, путём. Последовательность нот определялась порядком гласных, «вырезанных» из какого-либо имени или фразы. Посредством сольмизационных слогов Гвидо Аретинского, имя "Hercules Dux Ferrarie" превратилось — через *re, ut, re; ut; re, fa, mi, re* — в

<стр. 360>

тему *d-c-d-c-d-f-d* мессы Жоскена де Пре. Фраза "Vive le roi" стала темой тенора *c-e-c-d-d-g-e* в его же инструментальной коронационной пьесе. Первые слова мотета Окегема "Ut heremita solus" послужили источником его темы *c-d-e-g*, и так далее.

Обнаженная последовательность высот, нанесенная на бумагу, нередко была единственным подспорьем певцов и инструменталистов, которые импровизировали на этой основе полифоническую структуру, руководствуясь словесными, часто нарочито энигматическими инситуциями композитора.

Гийом де Машо мог сочинить *gondeau* — текст и музыку; музыка состоит из единственной нотной строки, а в поэтическом тексте объясняется, как из этих нескольких нот построить целую трехголосную пьесу. Он начинается словами: "Ma fin est mon commencement" — «мой конец есть моё начало», то есть, верхний голос должен быть точным ракоходным изложением темы тенора. Далее в тексте говорится: "Моя третья песнь трижды оборачивается вокруг себя и так заканчивается" — что требует ракоходного канона в третьем голосе, и так далее...

...В позднем средневековье загадки были важным элементом эзотерического общения между посвященными профессионалами и, в конечном счете, служили источником светских развлечений. Можно допустить, что их неизбежным следствием был элемент игры. Но позади всех этих музыкальных «поделок» и их зашифрованных описаний лежала истинно готическая идея создания произведения искусства из единого ростка, исключая всё внешнее, неорганичное, случайное, произвольное, и делавшая музыкантов соучастниками творческого процесса. [20]

Эта радостная игра-импровизация — парадигма творчества ренессансного ремесленника-мастера — была свободна от внешних соображений и управлялась чисто музыкальными импульсами. Если же полифонические «звучащие соборы» XIV-XVI столетий производят почти такое же сильное впечатление, как сами готические соборы, «формы которых, как заметил Курт Закс, должны были сделать явной их конструкцию от фундамента до кончика шпиля», [21] то объясняется это тем, что и те, и другие создавались и воспринимались в неизмеримо более обширном и глубоко значимом контексте. Они служили символическим выражением жизненной борьбы человека в священном космосе — в мире, созданном верой, на арене бесконечной, всеобъемлющей духовной драмы.

Спиритуализм это религиозно-драматическая концепция, в которой весь мир полон борьбы злых и добрых начал, где восхождение от  
<стр. 361>

материи, земли-каменей-растений-животных к человеку-душе и к духу-богунебу и обратное нисхождение, где борьба восхождения и нисхождения в каждом явлении, теле, существе представляет реальное содержание мира.

...Верхнее пространство сделалось священным, высоким, животворящим пространством, а нижнее — тёмным, немощным, мертвящим... Пространство здесь понимается не как простая физическая протяжённость с тремя одинакового значения измерениями. Верх и низ здесь не геометрические точки относительно человека, но абсолютные, неизменные точки небесного и земного. Сам человек определяется положением между верхом и низом. Движение вверх и вниз это не просто механическое перемещение, а движение к одухотворённости или к материализации... Рай-небо, чистилище-земля, ад — подземный мир это в спиритуалистическом мировоззрении реальное устройство вселенной.

Многофокусность, несведённость к одной точке зрения пространства... определялась не незнанием перспектив, а непризнанием нейтрального геометрического пространства, пространства, лишённого религиозной семантики, подчинённого чувственному глазу....

В полифонии голоса — ещё не лица, а космические силы. [22]

Символическим архетипом такого пространства служит библейская Лестница Иакова: «...вот, лестница стоит на земле, а верх её касается неба; и вот, Ангелы Божий восходят и нисходят по ней» (Бытие, 28:12). В материализациях пространства священного космоса существенно было только вертикальное измерение, наделённое особым символическим смыслом. Воспринимаемые индивидуальным чувственным глазом глубина пространства, близость или удалённость предметов несущественны в иконографии, средневековой и ранней ренессансной живописи; их пространственный слой обладает минимальной глубиной.

В звучании полифонической музыки нет даже намёка на глубинное измерение. Все голоса лежат и движутся в одной и той же акустической плоскости. Звуковая ткань состоит только из переплетающихся мелодических линий. Их графически чёткий рисунок не затемняется ничем, что походило бы на заполнение, аккомпанемент, фон, фигурации или орнамент. Ни одна из партий не доминирует над остальными, все они одинаково важны, вернее, важно целое, в создании которого участвуют все голоса, пользующиеся общим

«строительным материалом», и в каждый момент звучания разные фазы общего тематического материала в разных партиях представлены одновременно.

В этой текучей структуре нет такой фиксированной точки, которая могла бы служить ориентиром. Вместо этого множество таких точек рассеяно на всём протяжении композиции — точек,

<стр. 362>

вспыхивающих и гаснущих то в одной, то в другой партии по мере того, как в них возникают, проходят и спадают волнами наиболее рельефные части тематизма. Чтобы следить за развёртыванием контрапунктической ткани, нужно совершить невозможное: попеременно фиксировать вниманием множество ускользающих точек, одновременно удерживая в восприятии всё их сплетение. Другой путь — вбирать его «расфокусированным», открытым все-приемлющим слухом в медитативном состоянии.

Развёртывание полифонической музыки во времени способствует этому. С формальной точки зрения его можно приближённо определить как цепь канонических вариаций. Однако, в отличие от вариаций в стилях, хронологически более близких к нашему времени, это не серия миниатюр, по характеру и структуре контрастирующих друг другу, а монолитное единство. Цезуры появляются только в отдельных партиях, перекрываемые слитным мелодическим движением в других; общее движение ими не прерывается. Полифоническая ткань развёртывается, обычно в медленном ровном темпе, долго и постепенно, разбухает и сжимается без перерывов или неожиданных сдвигов. Только в конце голоса объединяются и вместе останавливаются.

Лавоподобное полифоническое движение не знает единого для всех партий синхронизирующего ритмического пульса, повторяющихся ритмических формул, метрической организации, возникшей вместе с тактовыми чертами лишь во 2-ой половине XVII века. Каждый из голосов движется не только в собственном модальном поле, но и в собственном времени, свободный от иерархии сильных и слабых долей и ежемгновенной синхронизации с остальными голосами.

Понятие формы, столь важное в музыке последних пяти столетий, к произведениям контрапунктического стиля едва ли приложимо. Мы не обнаружим в них сопоставлений контрастных музыкальных идей, законченных периодов, экспозиций и разработок, реприз, создающих впечатление возвращения к началу, и признаков симметрии — этой основы классической формы. Кульминациям, организующим классическую архитектуру, также не находится места в чисто полифонических сочинениях, как нет в них места драматическим перипетиям, приливам и отливам эмоций.

Слушатель оказывается на огромном звуковом плато без ясных границ и ориентиров, способных помочь ему следить за процессом и находить своё место в нём. Менее всего этот процесс похож на путь, ведущий из одного пункта в другой, от одного состояния к другому. Фактически не движутся ни музыка, ни слу-

<стр. 363>

шатель: оба они покоятся в вечном Присутствии — в священном космосе, материализуемом в звучании, которое постепенно, словно блуждающим лучом, обрисовывает его.

### *Воображаемые ландшафты*

Определять полифонию как исторический стиль, а мессу и мотет как типичные для него формы можно лишь в самом грубом приближении. Этот стиль в своих чистых проявлениях интенсивно развивался с начала XIV по конец XVI века во Франции, Италии, Англии, германских землях, Испании и Нидерландах трудами таких гигантов, как Машо, Дюфай, Данстель, Окегем, Жоскен де Пре, Изаак, Орландо Лассо и Палестрина. Попытка определить общее единство этого мощного трёхвекового пласта в музыкально-теоретических понятиях не помогает постигнуть ни специфику конкретных полифонических явлений, ни их общую духовную почву.

Огромная «экологическая система» со множеством «ниш», в которых возникали и развивались различные национальные течения и композиторские школы, в целом оставалась неизменной. Основанная на символах, делавших сакральный космос живой реальностью и выражением человеческого опыта, эта система не могла постепенно переродиться в нечто принципиально иное. Она могла лишь распасться, уступив место новой системе. То, что сегодня восхищает ценителей музыки в старой полифонии, это

окаменелый остов — пустые раковины с их поразительно сложными гармоничными формами, узорами и расцветкой: ископаемые останки живых организмов, некогда одушевлённых смыслом, таивших в себе глубокие духовные ценности.

Разумеется, крушение сакральной вселенной, центром которой был Бог, и замена её светским взглядом на мир произошли не внезапно. Предвестия этого важнейшего водораздела в истории европейской культуры можно видеть уже в итальянском мадригале XIV века с его любовными сюжетами, эмоциональными или чувственными мелодиями, лёгкими ритмами и хорошо артикулированными формами; в опубликованном в 1435 году труде Леона Баттиста Альберти о перспективе в живописи и в многохорных экспериментах середины XVI столетия. С другой стороны, в тече-

<стр. 364>

ние долгого времени после наступления новой эпохи дух полифонии сохранялся у Баха.

О распаде старой системы ценностей и возникновении новой возвестил ряд событий конца XVI века. Одно из них открывало новые пути перед музыкальной выразительностью и повлияло на все последующее развитие западной музыки. Небольшая группа музыкантов, вошедшая в историю под названием «флорентийской камераты», около 1580 года объявила войну полифонии.

Её инициатором был Галилеи. В трактате, опубликованном в 1581 году, он обрушивается на изощренный стиль имитационной полифонии... как неприспособленный ни для ясной передачи слов, ни для достаточно тонкого или сильного выражения эмоций, заключённых в тексте. Против этой «старой музыки» он выдвигает стиль, который состоит, в сущности, из одиночной вокальной линии, близкой следующей естественным акцентам и интонациям текста и сопровождаемой простыми инструментальными аккордами. Более того, он требует, чтобы певец исполнял свою партию с глубоким чувством и... импровизировал украшения на особенно важных словах. Такие пьесы именуются «монодиями», и самые ранние из них, дошедшие до нашего времени, состоят только из вокальной линии и баса. [23]

Вокальная мелодия с аккордовым сопровождением не содержала, в сущности, ничего нового. Чистая мелодия культивировалась в сольной песне начиная со времён трубадуров и труверов, хотя она и была статичной, чуждой драматической экспрессии, и исполнялась, как правило, без сопровождения инструментов, которые использовались лишь в прелюдиях и интерлюдиях. С другой стороны, в жанре мадригала развился мелодический стиль с поразительно богатой гармонической фактурой, чутко откликавшийся на смысл и эмоциональную окраску текста, особенно, в сочинениях Маренцио и Джезуальдо, однако, движение голосов оставалось чисто полифоническим.

В сопоставлении со своими предвестниками, новый синтез — «аккомпанированная монодия» — выглядел резким упрощением. Прерывистая мелодическая декламация с неожиданными фиоритурами на фоне горстки чередующихся аккордов казалась серьёзным музыкантам примитивной и малопривлекательной. В то время в этом жалком эмбрионе было почти невозможно различить силы, которым вскоре предстояло смести царство полифонии и создать на его месте совершенно новую систему музыкального мышления — музыкальную парадигму нового мировосприятия.

<стр. 365>

Говоря техническим языком, суть этого исторического сдвига заключалась в распаде однородной полифонической ткани и кристаллизации двух взаимно дополнительных планов музыкальной выразительности и логики — одиночной мелодической линии и аккордовой гармонии.

Только в глубокой исторической перспективе можно осознать, насколько важными и далеко идущими были последствия этой дифференциации. Современники едва ли могли предвидеть их. Для них монодический стиль был возрождением древнегреческой *мелопеи*. Мерсенну, в частности, приписывают следующие слова, якобы сказанные им в начале 1600-х годов:

По-видимому, искусство сочинения в партиях, которое практиковалось только в течение последних ста пятидесяти или двухсот лет, было изобретено просто с тем, чтобы восполнять изъяны арии (мелодии) и скрывать невежество современных музыкантов относительно *мелопеи* или мелодии, как её культивировали греки, сохранившие некоторые её следы в Леванте, согласно свидетельствам путешественников, слышавших пение персов и современных греков... Постигнуть и

оценить красоту трио не так легко, как красоту дуэта, поскольку уму и слуху приходится в одно и то же время обращать внимание на слишком много вещей. [24]

«Дуэт», то есть мелодию с аккомпанементом, воспринять тем проще, что он позволяет концентрироваться только на одной вещи — на мелодии с текстом, — уделяя сопровождению минимальное внимание. Ссылка на чисто монофонические стили Средиземноморья и Ближнего Востока показывает, насколько несущественным фоном мелодии аккомпанемент казался Мерсенну.

Таким образом, двум возникшим одновременно сферам выразительности были отведены далеко не равные роли. Одна стала центральным объектом внимания, другая — почти незаметной тенью, окружением, атмосферой. Опера — жанр, в котором новый стиль нашёл наиболее благоприятную среду и получил наиболее полное выражение, — и оперный спектакль с певцами на сцене и оркестром, скрытым от глаз в яме, наглядно демонстрировал эту субординацию.

В музыкальном восприятии появился новый фактор, чуждый как монофонии, так и полифонии: пространство, иллюзия дистанции между предметом и фоном, передним и задним планами. Музыкальная структура обрела глубинное измерение и вместе с ней перспективу с единым организующим центром. Собственными путями и средствами музыка отзывалась на менявшееся восприятие мира.

<стр. 366>

Не только в начале XVII века, но и много позже было трудно предположить, что существует какая-либо связь между рождением монодии с аккомпанементом и внезапным увлечением перспективой в живописи. Разумеется, речь здесь может идти не о взаимном влиянии двух искусств, а об общности новых устремлений и задач. Музыканты и живописцы теряли интерес к созерцанию сакрального мира, его духовных ценностей и символов и поворачивались лицом к миру физическому и его преломлениям в уме и ощущениях. Павел Флоренский объясняет эту перемену с предельной ясностью:

Когда разлагается религиозная устойчивость мировоззрения, и священная метафизика *общего* народного сознания разъедается индивидуальным усмотрением *отдельного* лица с его *отдельной* точкою зрения, и притом с *отдельной* точкою зрения в этот именно данный момент, — тогда появляется и характерная для отъединённого сознания перспективность. [25]

<стр. 267>

Линейная перспектива отвечает природе человеческого глаза: ею определяется то, как человек видит пространство и предметы, расположенные в нём. Художникам было достаточно осознать геометрию перспективы и научиться пользоваться ею в своём искусстве. Но звуковая перспектива, в которой слушатель воспринимает музыку, слабо связана с чувственным слуховым опытом; последний включается в восприятие лишь в случаях чередования громкого и тихого звучаний или единовременного динамического контраста, создающего иллюзию глубины. В обоих случаях эта иллюзия может использоваться как в образно-описательных, так и конструктивно-формальных целях.

В отличие от визуальных образов живописи, звучание музыки со «встроенным» в него отношением между передним и задним планами движется, развёртываясь во временной перспективе. В результате возникает двойная пространственная система — двухмерная «рама», в которой цепь драматических событий параллельно воспринимается слушателем как постепенное выявление единого конструктивного замысла.

Первое воспринимается с большей готовностью, чем второе. Когда музыка повествует или изображает, мы воспринимаем её движение — подъёмы и спады в мелодии, нарастания и разрядки гармонического напряжения, регистровые смены, потемнение или просветление тембров — как процесс, интимно и многообразно связанный с нашим опытом физического пространства, приобретённым посредством зрения, слуха, осязания и мышечных усилий.

<стр. 367>

С другой стороны, для постижения музыки как развёртывающейся конструкции она должна восприниматься в абстрактно мыслимом операционном пространстве временных отношений.

Операционное восприятие времени, описанное Пьяже, лежит в основе любой музыки, обладающей **формой** в классическом смысле этого слова, и является необходимым

условием её полноценного восприятия. Именно оно делает возможной её организацию и проявляет себя во всех четырёх главных аспектах композиции: в мелодике, гармонии, тональности и архитектонике.

Эти соподчинённые частные временные перспективы обладают каждая своим центром и организуются ритмами различных масштабов.

Для мелодики центром является **тоника**; вокруг неё мелодия обращается, к ней тяготеют её тона, по отношению к ней оценивается мера их устойчивости и неустойчивости. Мелодическая перспектива организуется иерархией регулярных временных единиц — долей, тактов и тактовых группировок, образующих многослойную сеть, которая координирует мотивы, фразы, предложения и периоды и интегрирует их в иерархическую структуру.

Для гармонии центром служит **тони́ческое** трезвучие, точка разрешения и покоя, отправления и прибытия гармонических последовательностей, которая определяет функции и субординацию аккордов, используемых в этих последовательностях. Их начала и окончания создают свой волнообразный ритм, и движение гармонии, подобно мелодическому движению, соотносится с сеткой временных единиц.

Гармонические функции, однако, не ограничиваются отношениями между смежными аккордами; они действуют и между соседними разделами формы и нередко расширяются тональными отклонениями или модуляциями.

Классическое сочинение начинается и завершается, как правило, в одной и той же **тональности**, которая становится главной осью всей композиции — центром, «точкой схождения» всех её частных перспектив. Подобно тому, как мелодия определяет движение и ритм сопутствующей ей гармонии, музыкальный материал всего сочинения определяет ход и ритм его тонального развития. Между членением формы, сменами тематизма и тональными сдвигами устанавливается тесная связь. Последовательность чётко очерченных разделов, контрастные тематические материалы которых чередуются и возвращаются на основе периодичности и симметрии, образует квазипространственную конструкцию музыкальной формы.

<стр. 368>

От классической формы ожидают законченности, тематического единства, самодостаточности; она «закрыта», как определил Вёльфлин форму в классической живописи. В обоих искусствах эстетически ценное ощущение завершенности создаётся почти геометрической правильностью пропорций внутри целого и его частей. В сочетании с единой тонально организованной временной перспективой это указывает на единство и однородность мысленного пространства, занимаемого музыкальной формой.

Оставив позади вневременную сакральную вселенную и вступив в мир человеческого опыта, музыканты были захвачены временными феноменами — переменами состояний, динамикой выразительных жестов и движений, развитием событий и идей, — и стремились отражать их в музыке с различной степенью конкретности. Структурные и выразительно-описательные функции почти неразделимо слились.

Тенденция геометрической упорядоченности формы приводит к типизации музыкальных «сюжетов». Складываются стереотипы контрастных темпов, метров и тональностей; различные виды движения и тематизма «привязываются» к определённым разделам; формулы мелодических и гармонических кадансов и множество иных, более тонких и разнообразных деталей служат «путевыми знаками», которые постоянно информируют слушателя о его местонахождении в развёртывающейся драматической конструкции.

Совершая свой путь во времени, следуя за изгибами композиторского воображения, за движением идей, эмоциональных состояний, воображаемых сцен и событий, слушатель уверен в «вечном возвращении»: круг замкнётся, цикл закончится, спираль развития проделает полный виток и вернётся к отправной точке. Он чувствует себя в безопасности в конечном замкнутом ньютоновом универсуме с его твёрдыми отчётливыми очертаниями, несокрушимо противостоящими ходу времени.

Максимально верное воссоздание такого мира стало главным стремлением художников и музыкантов. Его прямым продуктом явился *stile rappresentativo*. Он расцвёл в музыкальных воплощениях поэзии, ораториях и операх XVII века, в которых композиторы пытались передавать смысл слов, драматических коллизий, живописать обстановку воображаемого действия, музыкально воспроизводя и подчёркивая интонации эмоционально окрашенной характерной речи, различные типы движений, звукоподражания и прочие изобразительные средства. Человек и его мир стали

<стр. 369>

предметами страстной заинтересованности; мифологические сюжеты и одеяния ничуть не умеряли её.

Способность музыки представлять **ЭТОТ** мир сама по себе была волнующим открытием, и композиторы принялись с энтузиазмом исследовать открывшееся перед ними новое поле деятельности. Их находки, от самых наивных до в высшей степени изощрённых, готовили почву для будущей программной и проблемно концептуальной музыки XIX и XX веков. В свою очередь, эти находки возникали не на пустом месте.

Попытки музыкально имитировать голоса и звучания повседневной жизни и природы делались с начала XV века. В некоторых итальянских *cassias* два голоса канона получали трактовку, внушавшую образ погони. Следуя за текстом, музыка передавала трубные сигналы, шум охоты, крики уличных торговцев. В одной из песен миннезингер Освальд фон Волькенштейн подражает голосам голубя, жаворонка, дрозда, соловья и кукушки. Его идея нашла продолжение в так называемых «птичьих пьесах» Жанекена в XVI веке и Куперена в XVII.

Их опыты не обошёл вниманием Атанасиус Кирхер, который в трактате *Musurgia* (1650) — коллекции музыкальных фактов и легенд — излагает, среди прочего, голоса различных птиц (перепёлки, петуха на заре, курицы, снесшей яйцо или сзывающей цыплят), нотируя их и даже высказывая соображения относительно их ладовой основы. Пение птиц — этих прирождённых певцов, символов спонтанного природного творчества — сохраняло свою притягательность и позже, от Пасторальной симфонии Бетховена до *Oiseaux exotique* и *Réveil des Oiseaux* Мессиана.

«Музыкальная живопись» не ограничивалась воспроизведением птичьих голосов; она охватывала всевозможные слышимые и даже видимые природные феномены. В вирджинальных фантазиях Джона Булля и других английских композиторов до и после 1600 года важное место отводилось воссозданию звучаний колоколов. В одной из своих пьес Уильям Мунди попытался передать «хорошую погоду», «молнию» и «раскаты грома», как гласят ремарки в нотах. В 1700 году немец Иоганн Кунау опубликовал свои «Шесть библейских историй» — последовательна программных сонат для клавикорда, полных изобразительных эпизодов, включая финальную фугу в темпе *presto*, изображающую бегство филистимлян от Давида.

О том, как далеко заходили такие попытки, говорит сочинение французского композитора Марэна Марэ *Tableau de l'Opération de la Taille* (1717) для альты и клавикорда, призванное изобразить ход

<стр. 370>

операции по удалению камня из мочевого пузыря и обильно уснащёнными ремарками, которые, по-видимому, должны были читаться вслух по ходу исполнения. Этот «музыкальный комикс» остаётся своего рода рекордом даже после всех изобразительных приёмов Рихарда Штрауса в «Домашней симфонии», «Альпийской симфонии», «Дон Кихоте», «Тиле Уленшпигеле» и других его симфонических поэмах. С начала прошлого века жанр «музыкальной картины» завоевал почетное место в западной музыке и получил широкое развитие в творчестве множества композиторов.

Но, стремясь передавать музыкой впечатления от предметов, пейзажей, событий, композиторы стремились также обогатить музыку понятийным содержанием, экспрессией и логикой речи.

Одним из приёмов, получивший в англоязычной литературе наименование «word painting» (живописание слова), развивался в вокальной музыке и был связан с поисками музыкального эквивалента слова или внушаемого им представления. Слово «небеса» редко пелось без восходящего движения в мелодии или аккомпанементе, а слово «вода» — без волнообразного движения, как, например, во 2-й части, «У ручья» бетховенской Пасторальной.

Практика использования музыкальных иконических знаков-понятий была настолько общей и распространённой, что в 1625 году Иоахим Тюрингус смог предложить их классификацию. В своём трактате *Opusculum bipartitum* он подразделяет музыкально изображаемые понятия на три категории. Одна из них — *Verba affectuum* — охватывает проявления эмоций: радость, плач, смех и т.д. Другая — *Verba motus et locus* — связана с обозначениями действий и местоположений: стоять, бежать, прыгать; небеса, преисподняя, гора и т.п. Третья — *Adverbia temporis, numeri* — отражает скорость и количественную характеристику движения: быстро, медленно; дважды, трижды; редко, часто и т.д.

Впрочем, при всей подробности этой номенклатуры она ещё не предусматривала музыкальные иконы абстрактных понятий — такие, как фигура креста у Баха, —



психологических состояний у романтиков («вопрос» — начало «Прелюдов» Листа, d-moll'ной симфонии Франка; «неопределённость» — начало «Фауст-симфонии» Листа), сложных коллизий и идей (лейтмотивы в вагнеровских операх и проч.).

В кантатах и хоралах Баха ещё прослеживается связь между смыслом слов и сопутствующими им музыкальными фигурами. В своей монументальной монографии о Бахе Швейцер посвятил

<стр. 371>

четыре главы обсуждению этих богатых связей, утверждая, что понимание смысла подобных фигур-мотивов в чисто инструментальных сочинениях Баха совершенно необходимо для их исполнения с правильной артикуляцией и фразировкой.

Инструментальная музыка XIX века с её явными или скрытыми концепционными и программными тенденциями в такой степени насыщена абстрактными и описательными элементами, что её словесное истолкование становится почти непреодолимой необходимостью.

Наряду с накоплением «словаря» описательных музыкальных идиом важное значение придавалось осознанию и упорядочиванию принципов композиционной логики — синтаксису, порядку изложения в музыке. Начиная с рубежа XVII-XVIII вв., делались систематические попытки понять и определить принципы музыкального изложения по аналогии с ораторским искусством и дать ему формальное описание.

Иоахим Бурмейстер (1599, 1606), Иоханнес Нуциус (1613), Иоахим Тюрингус (1625), Кристоф Бернард (1660), Иоханнес Маттезон (1739) и другие во многом ориентировались на наследие великих римских ораторов (Institutio oratorio Квинтилиана к середине XVIII века несколько раз издавалось в Германии и других странах Европы) и на красноречие современных проповедников. Они описывали и систематизировали формальные типы, охватывающие все стороны и фазы изложения, от отдельных фраз до организации целого.

В «Совершенном капельмейстере» Маттезон описывает композицию как последовательность шести фаз, называя их Exordium (введение), Narratio (провозглашение), Propositio (главное утверждение), Confutatio (контраргумент), Confirmatio (подтверждение) и Peroratio (заключение). Протяжённость и значение каждой из фаз могли варьироваться, но их фиксированная последовательность должна была сообщить композиции силу убедительной речи, содержащей изложение тезиса, его развитие, анализ, проверку и утверждение. Именно такую организацию можно с большей или меньшей отчётливостью проследить во множестве баховских прелюдий и фуг, инвенций и сюит, которые действительно звучат как риторически убедительная, глубоко эмоциональная, логически неотразимая бессловесная речь.

После Баха музыка редко ставилась в связь с риторикой. На смену этому понятию пришло новое: **диалектика**. С возникновением зрелой сонатной формы монолог как принцип музыкального высказывания уступил место диалогу. Единый музыкальный те-

<стр. 372>

зис, разносторонне «обсуждаемый» в полифоническом контексте, сменился сопоставлениями контрастных музыкальных идей.

Новый стереотип, установившийся уже у Гайдна и Моцарта, получил кристаллическое выражение в знаменитых «двух принципах» Бетховена. Взрывчатая энергия, скрытая в сопоставлениях контрастных мотивов и фраз, находит выход в столкновении характеров главной и побочной партий, а затем в драматических коллизиях разработки, которые преодолеваются в синтезирующей репризе.

Сонатная форма утвердилась как наиболее представительная модель нового музыкального мышления — символическая структура, посредством которой новое время выражало своё видение жизни как процесса, движимого конфликтом и борьбой.

Интересно, что такое видение явилось плодом скорее интуитивного прозрения, нежели эмпирического жизненного опыта. В сонатных формах Гайдна конфликт и его преодоление — тезис, антитеза и синтез — формулируются почти исключительно через тональный контраст экспозиции, снимаемый в репризе, а не через контраст между тематически весьма близкими главной и побочной партиями. Для Гайдна и даже для Моцарта, обострившего тематический контраст между партиями, тематизм принадлежал к сфере чисто музыкальных идей, не отягощенных сколько-нибудь определёнными жизненными соответствиями, драматическим или философским подтекстом. Соната и симфония были скорее общими композиционными типами — полем игры с музыкальными идеями, — нежели индивидуальными музыкально-драматическими концепциями.

Композиторы только начинали открывать источники вдохновения в многообразии жизненных реальностей, искать средства музыкальной портретизации различных её сторон, коллизий, сил и конфликтов, быта и природы.

Бетховен сделал гигантский шаг к превращению игры музыкальными идеями в драматическое повествование, — в направлении, которое определило музыкальный климат на последующие полтора столетия. Пользуясь накопленными средствами и изобретая новые, композиторы начали «строить миры», — создавать музыкальные аналоги собственного мировосприятия и миропонимания, — от монументальной симфонии до миниатюры, от песни до оперы.

С помощью сонатной формы или без неё они добивались её конечного эффекта — создания многосложных композиций, организованных единством перспективы и направления, внутренне цельных и законченных. Они разрабатывали гармонические, тональ-

<стр. 373>

ные и композиционные структуры, обеспечивавшие это единство, неустанно культивировали характерный индивидуализированный тематизм, раздвигали звуковое пространство во всех направлениях, выявляя его контрастами динамических и тембровых планов.

Хорошей иллюстрацией этого музыкального универсума может послужить оркестровое вступление к вагнеровскому «Лоэнгрину» — сжатое музыкальное изложение главного сюжетного мотива оперы: спаситель-рыцарь св. Грааля спускается на землю, но, разочаровавшись в неверии людей, покидает их.

Вступление начинается еле слышным прозрачным хоралом скрипок в высшем регистре, который медленно и плавно снижается, материализуясь в звучаниях низких струнных и деревянных, достигает низшей, кульминационной точки в массивном tutti с тяжёлой медью, а затем поворачивает вверх и, следуя в обратном порядке, снова тает в предельно высоких аккордах скрипок. Целое тесно связано бескадансовой «бесконечной мелодией» хорала и упорным отодвиганием разрешения гармонической неустойчивости, достигаемой лишь в конце, хотя тональная ось A-dur'a ощущается постоянно.

Возникающий музыкальный образ носит отчётливо пространственный характер. Спуск с высот до «уровня земли», переход из радужной дымки в область максимально отчётливого видения, постепенное наращивание, а затем ослабление звучания в пределах всего динамического диапазона — всё это внушает богатые чувственные и предметные представления.

Светоносный, воздушный, нематериальный, вначале едва различимый образ постепенно делается всё более массивным, тяжёлым, отчётливым, почти осязаемым. Пришествие небесного посланника музыкально изображено как путь физического предмета из непостижимой высоты и дали на землю — своего рода «неопознанного летающего объекта», который приближается, приземляется и отбывает.

### *Мозаика зеркал*

Было бы ошибкой полагать, что воображаемые ландшафты — музыкальные визуализации композиторской картины мира теперь принадлежат прошлому. Напротив, такой путь соотнесения

<стр. 374>

музыки с жизненным опытом продолжает существовать как в новых, так и в традиционных преломлениях, несмотря на глубокие перемены и психологических установок, и самой реальности.

Многие композиторы продолжали «строить миры», интегрировать «образы-идеи, образы-коллизии в единой динамически развивающейся музыкальной концепции. Оперы и симфонии Хиндемита, оратории и поздние симфонии Онеггера, почти все симфонии и поздние квартеты Шостаковича и многие другие сочинения насыщены аллюзиями драматических событий, заставляют задумываться над моральными проблемами современности, формулируют глубоко личное отношение к важным жизненным явлениям и проблемам.

В основе целостности музыкальных концепций лежит целостность мировоззрения их создателей. Центральная организованная, хорошо упорядоченная, внутренне сбалансированная форма — сонатная или иная, традиционная или модернизированная —

характеризует широкие области композиторской практики XX века.

Крупная форма — наиболее стойкий элемент классического музыкального наследия — пережила даже переворот, совершённый шёнберговской системой. Во множестве своих додекафонных сочинений Шёнберг сохраняет наиболее типичные черты сонатной формы, хотя, как заметил Рене Лейбовиц по поводу его Сюиты, ор.29 (1926), «шёнберговская "сонатная форма" так же отличается от сонатной формы у Малера или Брамса, как эта последняя от сонатной формы у Шуберта или Шумана». [26] Альбан Берг следует ей в первой части своего Камерного концерта (1925) с «неукоснительной дисциплиной» [27], а Веберн избирает для первой части Симфонии, ор.21 (1928) строжайший принцип двойного четырёхголосного канона.

Слабейшим и наиболее уязвимым конструктивным элементом классической композиции оказалась гармония. В результате всего нескольких десятилетий интенсивного развития экспрессивные и колористические возможности гармонии невообразимо расширились, но в той же мере она потеряла способность централизовать, направлять и артикулировать процесс музыкального развития.

Эту эволюцию подробно осветил Эрнст Курт в книге «Романтическая гармония и её кризис в "Тристане" Вагнера», опубликованной в 1920 году — через 60 лет после вагнеровской оперы, в которой окончательно сложился стиль блуждающих гармонических последовательностей, предельно хроматизированных функционально неопределимых аккордов, неприготовленных диссонансов и неразрешённых задержаний.

<стр. 375>

Стиль «Тристана» ясно говорил о распаде гармонического фундамента музыкальной конструкции и о связанном с этим исчезновении чувства направленности и общей перспективы музыкального развития. То обстоятельство, что в продолжение последующего полувека Брамс, Брукнер и композиторы неоклассического толка продолжали опираться на прочную систему тонально-гармонических отношений, могло лишь отсрочить неизбежное.

В 1911 году Шёнберг теоретически обосновал (а до того практически реализовал) идею эмансипированного диссонанса. Упразднение структурной функции гармонии было, однако, частью более дерзкого предприятия — упразднения тональности как таковой. Остов музыкальной композиции, главный фактор ориентации в пространстве музыкальной структуры распался. Чтобы предотвратить бессознательные соскальзывания в привычную колею тонального мышления и гарантировать чистую и последовательную атональность, он выдвинул спустя десять лет концепцию «композиции двенадцатью тонами, соотносимыми только друг с другом», — систему, в которой ни один тон не мог стать организующим центром.

Шёнберговское бескомпромиссное изгнание традиционной тональности было выражением крайнего радикализма. Другие композиторы ослабляли или нейтрализовали её централизующую силу не столь решительными мерами. Дебюсси избрал путь новой интерпретации модальности. Барток сочетал её с атональностью и тональной поляризацией. Мийо проявлял особое пристрастие к политональности. При всех различиях путей общая тенденция указывает в направлении выветривания, затемнения, размывания или расщепления композиционных структур и перспектив.

Эта тенденция порождена объективными причинами: отход от классических норм отражал девальвацию старой системы ценностей — классической картины мира как логичного, самодостаточного целого, обозримого с единой точки зрения. Знаменательно, что перемены на музыкальной сцене начались в канун Первой мировой войны, продолжались в краткие два десятилетия, предшествовавшие Второй мировой войне, и после неё, отражая крушение иллюзий, распад рационалистического мышления, рождение беспрецедентно нового взгляда на мир.

Не так уже существенно, насколько ясно сознавали эти перемены композиторы, художники, писатели, драматурги. Их «строительные приёмы» говорят сами за себя. Организация, при которой абсолютная фиксированная точка соотнесения — центр, ось пер-

<стр. 376>

спективы — отсутствует и элементы или группы элементов соотносятся только друг с другом, становится всё более симптоматичной в самых различных разрезах современной реальности.

Фрагментарно-коллажный тип организации наблюдается почти повсюду — в современной литературе и поэзии, фильмах и театральных постановках, живописи и архитектуре, в культурной и социальной среде, в исчезновении художественных школ и

лидеров, в международных отношениях и в характере глобально доступной информации. Едва ли будет преувеличением сказать, что децентрализация, распад иерархических отношений, плюрализм и гомогенизация — перемешивание, «усреднение» — представляют собой самые общие характерные черты современной цивилизации. О том же говорят исследователи социо-экономических процессов:

Ускорение создает *центрально-маргинальную* структуру, как её называют некоторые экономисты. Когда она делается чрезмерно большой для инициативы и управления из центра, её участки начинают отделяться и создавать собственные центрально-маргинальные системы... Электронные скорости порождают центры повсюду. Периферия исчезает на нашей планете. [28]

За несколько десятилетий устойчивая обозримая жизненная среда невообразимо расширилась, усложнилась и фрагментировалась. Человек, пытающийся постигнуть порядок в этой новой действительности, найти в ней своё место, оказывается перед лицом хаоса, чувствует себя брошенным в бурный поток, в котором не за что ухватиться и нет пути назад.

Бессмысленно пытаться совладать с хаосом посредством привычных понятий символически значимой формы, иерархии и соподчинения. Хаосом можно овладеть лишь посредством структуры — упорядочивания сочетаний элементов, утративших собственную ценность и значение. Структура стала для композиторов главным предметом забот — последним прибежищем организующей силы интеллекта и последним оправданием существования искусства. В представления о жизни, рационально уже не постижимой, она обещала внести хотя бы абстрактный порядок.

Однако даже абстрактные элементы могут сочетаться и складываться в структуру только при наличии некоего континуума. Шёнберг первым осознал, что создание и восприятие структур предполагает наличие унифицированного пространства — «пространства двух или более измерений, в котором музыкальные идеи предстают как единство»; для иллюстрации своей мысли он прибегает к визуальному образу.

<стр. 377>

Единство музыкального пространства требует абсолютного и целостного восприятия. В этом пространстве, как в небесах Сведенборга (описанных в «Серафите» Балзака), нет абсолютного низа, направлений вправо и влево, вперёд и назад. Любая музыкальная конфигурация, любое движение тонов должны схватываться как взаимоотношение звуков, возникающее в разные моменты и в разных пунктах. [29]

Вопрос о местонахождении наблюдателя, точки, с которой тоновые структуры могут восприниматься и постигаться, Шёнберг оставляет без ответа. Вместо этого он сравнивает конфигурации, извлечённые из 12-тонового ряда, с материальными объектами — «ножом, бутылкой, часами», — сохраняющими свою гештальтную константность и опознаваемыми независимо от их положения относительно наблюдателя. Можно предположить, что создатель додекафонии молчаливо допускал существование некоей фиксированной точки вне сведенборговского музыкального пространства, позволяющей воспринимать и распознавать тоновые структуры во всевозможных поворотах и положениях — не только в горизонтальном, последовательном, но и в вертикальном, аккордовом изложении.

Суть, однако, в том, что способы восприятия материальных объектов и звуковых построений принципиально различны. Эти последние не могут наблюдаться из какой-либо заданной точки во внешнем пространстве, потому что они доступны восприятию только в уникальном пространстве, создаваемом ими самими. Звуковые структуры это не созвездия, распознаваемые в разных положениях и в разных точках небесного свода. Слушатель не способен не только соотносить, но даже различить «тоновые созвездия», пока очерченное ими специфическое пространство не «втянет» его в себя и не станет его пространством.

\* \* \*

Музыкальное пространство представляет собой специфически западную проблему, и его история имеет начало. Оно не существует в монодийных музыкальных культурах, в доставляемом ими опыте просветления, освобождения из темницы эго, восстановления

духовной целостности. Пространство возникает вместе с ситуацией, в которой человек, обнаруживший свою отъединённость, пытается посредством музыки ориентироваться в окружающем его мире и найти своё место в нём. В сакральном пространстве

<стр. 378>

полифонии человек оказывался перед тайной Божьего гнева, мудрости и милосердия, склонялся в смирении и покаянии и обретал радость приобщения и очищения.

Опьяняющим было открытие способности музыки портретизировать человеческий мир событий во всевозможных обстоятельствах — мифологических, исторических, реальных и воображаемых, — страстей, чувственных восприятий, конфликтов, мысли. И хотя повествования о событиях, разыгрывавшихся в этих музыкальных ландшафтах, со временем становились всё более трагичными, безысходными, устрашающими, композиторов и слушателей вознаграждало сознание того, что в музыкальных отражениях мир всё же сохраняет ясные очертания, направленность и логику, не лишён смысла, опирается на незыблемые ценности.

В музыкальных воссозданиях антропоцентрического мира ещё присутствует ощущение устойчивости: здесь можно концентрироваться на рельефных связных мелодических идеях, держаться за путеводную нить тонально-гармонического развития, в любой момент знать своё место в развёртывающейся перспективе.

С разложением этих формообразующих факторов исчезало и ощущение стабильности. Описанное Шёнбергом музыкальное пространство лишено не только традиционных «путевых знаков», но даже кардинальных точек верха и низа и связанного с ними ощущения веса, тяжести, земного тяготения, лежащего в основе пространственного опыта человека. В создаваемом им состоянии невесомости речь может идти даже не о неустойчивости (предполагающей свою противоположность, устойчивость), но об абсолютной неопределённости и потере ориентации.

Шёнберг создал, а его последователи (прежде всего, Веберн) развивали музыкальную систему, структурно изоморфную мироощущению западного человека второй половины XX века. На долю послевоенных поколений молодых композиторов осталось устранить следы структурной симметрии — обеспечить абсолютную необратимость и непредсказуемость движения музыки.

Сверхорганизованная музыка, музыка случая, импровизация без опоры на какую-либо модель приводят к трудноразличимым результатам. Композитору более нечего сказать от своего лица. Теперь он видит свою задачу в создании *возможностей*. Серьёзному слушателю, предоставленному самому себе, остаётся отбирать, обособлять и комбинировать звуковые элементы, строя из них своё личное музыкальное пространство точно так же, как он строит личный мир своих вкусов, убеждений и мнений о мире, в котором он живёт.

<стр. 379>

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 Ananda K. Coomaraswamy. *The Transformation of Nature in Art*. Dover Publications (New York, 1934), p. 3 (дальнейшие ссылки — в тексте)

2 Цит по : John Meindorff, *St Gregory Palamas and Orthodox Spirituality*. St. Vladimir's Seminary Press (New York, 1974), pp. 21-22

3 Ibid., p. 23

4 *The Confessions of St Augustine*, Book X, Chapter XXXIII.

5 John Meindorff, op. cit., pp. 24,29

6 Ibid., pp. 59-60

7 Ibid., p. 62

8 Marius Schneider. "Primitive Music." *The New Oxford History of Music*, vol. 1, pp. 45-46

\* published in Leipzig, 1921

9 O. Gosvami. *The Story of Indian Music*. Asia Publishing House, Bombay, Calcutta, New Delhi, Madras, pp. 3-4

10 Ibid., pp. 291-292

11 Roger Reynolds. *Mind Models: New Forms of Musical Experience*. (New York, 1975), p. 221

12 John Blacking. *How Musical Is Man?* University of Washington Press (Seattle

- and London, 1973), p. 27
- 13 Ibid., p. 110
  - 14 Alec Harman. *Mediaeval and Early Renaissance Music. Man and His Music*, vol. 1. Barrie and Rockliff (London, 1954), p. 108
  - 15 Ibid., p. 110  
<стр. 380>
  - 16 Johan Huizinga. *The Waning of the Middle Ages*. Doubleday and Company, Inc. (Garden City, New York, 1954), pp. 67,123-124
  - 17 Ludwig von Bertalanffy. "Perspectives in Art and Science." *Perspectives on General System Theory*. George Braziller (New York, 1975), pp. 36-37
  - 18 Gustave Reese. *Music in the Middle Ages*. (New York, 1940), p. 115
  - 19 *Harvard Dictionary of Music* (Willi Apel, ed.) 2nd ed. (London, 1973), p. 167
  - 20 Curt Sachs. *The Commonwealth of Art*. W. W. Norton and Company (New York, 1946), pp. 252-253
  - 21 См. прим. 13 к 3-й главе
  - 22 И.И.Юоффе. Мистерия и опера (немецкое искусство XVI-XVIII вв.). Ленинград, 1937, сс. 34, 35, 41
  - 23 Alec Harman, Anthony Milner. *Late Renaissance and Baroque Music. Man and His Music*, vol. 2. Barrie and Rockliff (London, 1962), p. 129
  - 24 Приведено в кн.: Charles Burney, *General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* (London, 1776-1789). Harcourt, Brace and Company (New York, 1936), vol. 1, pp. 147-148
  - 25 П.А.Флоренский. Обратная перспектива». Сб. Труды по знаковым системам, вып. III. Тарту. 1967. с. 385
  - 26 Rene Leibowitz. *Schoenberg and His School*. A Da Capo Paperback (New York, 1975), p. 109
  - 27 Ibid., p. 190
  - 28 Marshall McLuhan. *Understanding Media: the Extensions of Man*. A Signet Book (New York, 1964), pp. 91-92
  - 29 Arnold Schoenberg. "Composition with Twelve Tones" (1941). *Style and Idea* (New York, 1950), p. 113

<стр. 381>

*Глава девятая: Заключение*

**"ДВИЖУЩИЙСЯ ОБРАЗ ВЕЧНОСТИ"**

Общеизвестно, что наше интуитивное ощущение продолжительности музыкальной пьесы ненадёжно и обычно ошибочно. По той причине, одно и то же сочинение кажется в одних случаях бесконечно длинным, а в других слишком коротким. Оценки длительности определённой пьесы в группе слушателей в одинаковых условиях бывают настолько абсурдно противоречивыми, что возникает искушение считать их случайными догадками.

Одна из немногих известных попыток экспериментально установить соотношения между объективной длительностью и её субъективной оценкой была предпринята в начале 20-х годов Беляевой-Экземплярской. [1] Для испытуемых исполнялись три прелюдии Скрябина — каждая проигрывалась три раза, и этот эксперимент повторялся с перерывами дважды. После этого испытуемым предлагалось оценить продолжительность каждой прелюдии в минутах и секундах. Результаты сведены в таблицу.

<стр. 382>

	Ор. 15, №4	Ор. 27, №1	Ор. 11, № 10
Реальная длительность (средняя)	2'19"	2'20"	1'47"
Оценки:			
максимальные	30"	11"	10"
минимальные	5"	10"	6"
средние	6'10"	2'30"	3'18"
Число ошибок:			
переоценки	19	12	9
недооценки	4	8	4

В ошибках субъективной оценки продолжительности прелюдий нет ничего неожиданного, но поразительно то, что в каждом отдельном случае слушатели ошибались в сторону как переоценки, так и недооценки на несколько сот процентов.

Более поздние эксперименты давали сходные результаты, хотя в них ошибки и не достигали столь поразительных размеров. Это, по-видимому, объяснялось иным, не специфически музыкальным подходом к проблеме. Роберт Орнштейн [2] использовал в своих опытах электронно генерируемые сигналы различной сложности, а не музыку или какой-либо иной осмысленный звуковой материал, а в описанных Томасом Феём [3] экспериментах по изучению субъективной оценки протяжённости временных процессов музыке уделялось минимальное внимание.

Неадекватность оценок длительности пьесы, очевидно, объясняется некими субъективными абберациями восприятия, о которых можно лишь строить догадки. Задача ещё более усложняется тем, что эти абберации не только носят личный характер, но и отличаются крайней нестабильностью. Всё это делает результаты их экспериментального изучения весьма ненадёжными. Много зависит от постановки, методов выполнения и обработки экспериментальных данных. В этом смысле, любительские, небрежно поставленные и профессиональные, тщательно контролируемые эксперименты могут дать одинаково обманчивые результаты. Не следует упускать из виду и то, что уникальность, невозпроизводимость каждого отдельного акта музыкального восприятия делает невозможным накопление массива данных, необходимого для статистической обработки.

<стр. 383>

Напрашивается предположение: «что если минуты и секунды, которыми оперируют и испытуемые, и исследователь, относятся к восприятию не времени, как такового, а чего-то иного?».

Философы и философски мыслявшие психологи прошлого были ближе к разгадке феноменов и парадоксов восприятия временных процессов, чем современные экспериментаторы. Так Беркли, вслед за Гоббсом и Локком, предположил, что длительность определяется количеством заполняющих её идей или действий. На это последовало возражение со стороны его современника Томаса Рида:

Я более склонен полагать, что справедливо нечто прямо противоположное. Когда человека терзает боль или ожидание, он едва ли может думать о чем-либо, кроме своего страдания; и чем более этот единственный предмет владеет его умом, тем длиннее кажется время. С другой стороны, когда он увлечён веселой музыкой, приятной беседой или живой игрой ума, имеет место, по-видимому, весьма быстрая последовательность идей, но время кажется очень коротким. [4]

Несмотря на видимое расхождение, оба философа правы, и двумя столетиями позже Уильям Джеймс попытался примирить их взгляды. Он писал:

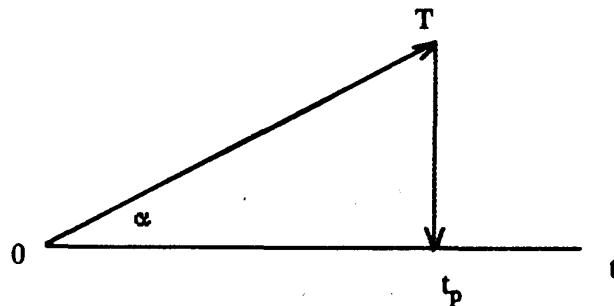
Вообще говоря, время, заполненное разнообразными и интересными впечатлениями, кажется коротким при его проживании, но длинным в воспоминании, тогда как пустой отрезок времени кажется длинным при его прохождении, но коротким при ретроспективном взгляде на него. [5]

Впрочем, здесь возникает новая загадка: ведь, вспоминая пустое время как весьма короткое, мы помним также, каким долгим оно казалось; а вспоминая, каким долгим и вместительным нам казалось насыщенное впечатлениями время, мы, тем не менее, помним, как быстро оно промелькнуло. Как же два столь несхожих образа одного и того же отрезка времени могут сосуществовать в памяти?

Новые экспериментальные исследования едва ли объяснят эту внутренне противоречивую двойную систему оценки. Ключом к ней скорее может послужить теоретический анализ акта музыкального восприятия. Его следует понять как продукт взаимозависимостей между определёнными переменными факторами, используя наблюдения, накопленные поколениями музыкантов, в том числе самонаблюдения, и более общие соображения об опыте переживания человеком времени и длительности.

<стр. 384>

Акт восприятия музыкального времени удобно представить в виде концептуальной модели взаимозависимости между главными переменными. Таковы объективная длительность данного акта восприятия ( $T$ ) и шкала, по которой эта длительность субъективно оценивается ( $t$ ). В соответствии с принципом линейности времени, предполагаемым количественными измерениями и суждениями, эти переменные представлены прямыми. Эти прямые встречаются под некоторым углом ( $\alpha$ ), поскольку, в силу расхождений между реальной длительностью и её оценкой, они совпадают только в начале координат, в «нулевой момент» (0). Оценку абсолютной длительности ( $T$ ) — её проекцию на ось ( $t$ ), одно из измерений субъективно воспринимаемой длительности — будем называть *проективным временем* ( $t_p$ ).



Ясно, что при определённом постоянном значении  $T$  проективное время зависит только от величины угла: оно тем меньше, чем шире угол ( $\alpha$ ). Его можно назвать «углом зрения», под которым воспринимается данная пьеса, — отношением слушателя к воспринимаемому музыкальному феномену, степенью его заинтересованности.

Нет необходимости объяснять, что этот фактор не может изучаться объективно и оцениваться количественно. И всё же он отражает нечто реальное и не может быть исключён из анализа. «Угол зрения» слушателя — характеристика не только абсолютно личная, но и чрезвычайно непостоянная. Она отражает состояние слушателя в данном акте восприятия, степень его поглощённости происходящим в музыке и, в конечном счёте, его оценку её содержательности. Всё это зависит не только от самой музыки, но и от



оживляемого ею личного опыта слушателя, его настроения, внимания, восприимчивости и меняется от одного акта восприятия данного сочинения к другому. Первое впечатление от пьесы неповторимо, и при каждой новой встрече с ней в восприятии участвует весь накопленный ранее опыт. Степень заинтересован-

<стр. 385>

ности, а вместе с ней и проективное время, колеблется даже в пределах единичного акта восприятия, и предлагаемую диаграмму следует поэтому рассматривать как единичную мгновенную «фотографию» динамического процесса.

Угол  $\alpha$  можно назвать также характеристикой *кажущейся плотности событий*, понимая под событием любую перемену направления, неожиданность, новый элемент того или иного рода, в которых слушатель отдаёт себе отчёт. Это определение, по сути, тождественно предыдущему: оба они указывают на один и тот же фактор, влияющий на переживание и оценку длительности временного процесса. Единственное различие между ними состоит в том, что второе определение предполагает не только степень вовлечённости слушателя в музыкальное переживание, но и уровень его музыкальной компетенции — способности дифференцировать и сочетать элементы музыкальной ткани.

Степенью музыкальной подготовки, объёмом накопленного опыта, способностью концентрации, запоминания и т.д. определяются полнота и адекватность восприятия музыкального сообщения. Чем богаче прошлый музыкальный и общий — интеллектуальный, чувственный, эмоциональный — опыт слушателя, тем многочисленнее тонкие детали, которые он способен различить и оценить, и тем выше плотность событий, наблюдаемых им в данном сочинении.

В течение ряда лет, слушая уже знакомую музыку, он обнаруживает в ней новые композиционные детали, соотношения, связи, источники красоты и смысла. Затем постепенно наступает стадия насыщения: элемент неожиданности и открытия убывает и на смену ему приходит узнавание знакомого. Некогда глубокие, свежие впечатления теряют новизну, становятся предсказуемыми — перестают восприниматься как события, и их субъективно переживаемая плотность резко убывает. Только совершенно новая исполнительская интерпретация данного сочинения или крутая перемена личной слушательской перспективы может обратить этот процесс. Типичное изменение личного «угла зрения» по отношению к определённому образцу классического репертуара на протяжении лет можно представить кривой на следующей странице.

Многие психологи согласны в том, что кажущееся число событий на единицу времени непосредственно влияет на восприятие и оценку длительности. Как пронизательно заметил ещё в начале нашего века Гейдинг, «полноту содержания мы символически выражаем протяжением во времени». [6] Впоследствии этот фактор определялся как «характер воспринимаемых изменений», [7] «мыс-

<стр. 386>

ленное содержание», [8] или «образы» [9] и связывался с законами процесса обработки информации в человеке.



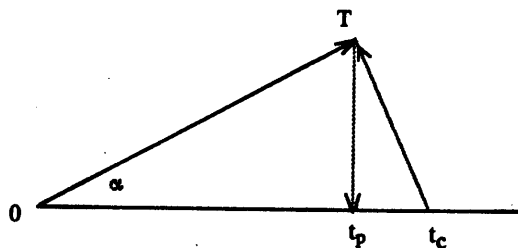
Мишон суммирует:

Факторный анализ Лоелина [10] на сегодняшний день является наиболее систематическим исследованием факторов, ответственных за неоднородность субъективного времени. Он обнаружил четыре фактора, участвующих в решении конкретных задач по оценке времени, и определил их как оппозиции *интересного и скучного, заполненные или пустые интервалы, активность или пассивность субъекта и степень повторности...* [11]

Таким образом, мы обнаруживаем временное измерение музыкального опыта,

принципиально отличное от проективного времени. Оба они оцениваются по одной и той же временной шкале, но отражают весьма разные аспекты музыкального опыта. Одно из них является субъективным впечатком, проекцией его *длительности*, другое же характеризует объём его *содержания* и потому его можно определить как *время созерцания* ( $t_c$ ).

Для слушателя переживаемые им события происходят в самой музыке, в пределах её длительности ( $T$ ), и потому она должна занять в нашей модели место «экрана», на который проецируется субъективно оцениваемое содержание данной пьесы.



<стр. 387>

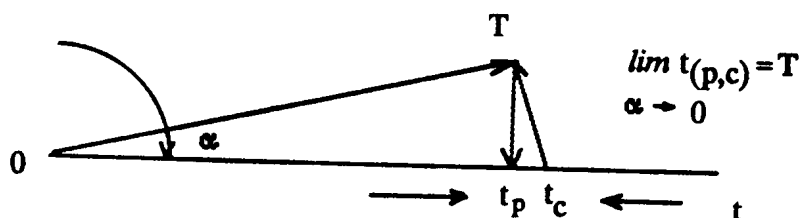
Причуды восприятия и оценки времени музыкального опыта сбивают с толку не только неискушённых слушателей, но и самих композиторов. Так, сочиняя Вторую кантату, ор. 31, Веберн писал Вилли Райху: «Её продолжительность полчаса». [12] Позже, закончив партитуру и снабдив её подробными метрономическими указаниями, он пересмотрел первоначальную оценку, сократив её до 16 минут. Однако продолжительность исполнения Второй кантаты не превышает 10 минут. Работая над Вариациями для оркестра, ор. 30, Веберн писал тому же корреспонденту: «Пьеса занимает добрую четверть часа». [13] В партитуре указано: «Продолжительность — 9 1/2 минут». Реальная же продолжительность — между 6 и 7 минутами. Стравинский, отдававший себе более ясный отчёт в странностях поведения времени в музыке, писал: «Я знаю, что некоторые разделы "Агона" содержат втрое больше музыки на один и тот же отрезок времени, чем некоторые другие мои вещи». [14] Что ещё он мог иметь в виду, если не утроенную плотность событий?

Из четырёх взаимосвязанных переменных величин нашей модели только одна ось — длительность — имеет отношение к времени, поддаётся измерению и количественной оценке. Две других представляют собой квазивременные измерения, отражающие качественные аспекты восприятия музыкального сочинения и недоступные числовому выражению.

Особенно интересно то, что в динамике музыкального опыта *проективное время* и *время созерцания* меняются в прямо противоположных направлениях. При заданной продолжительности пьесы ( $T = \text{const}$ ), чем выше кажущаяся плотность событий ( $\alpha$ ), тем короче проективное время и тем длиннее время созерцания. И наоборот: по мере угасания интереса слушателя, эти два квазивременных измерения сближаются.

Рассмотрим предельные случаи, в которых степень заинтересованности снижается до нуля и приближается к максимальной. Первый соответствует ситуации скучающего рецензента, вынужденного по долгу службы в тысячный раз слушать сочинение, которое известно ему вдоль и поперёк и не содержит никаких сюрпризов. В пассивном узнавании давно знакомого его интеллект, эмоции и воображение принимают минимальное участие. Ничто не тревожит его чувство времени, и его оценка длительности исполнения будет почти адекватной.

<стр. 388>



Согласно одной из психофизиологических гипотез, наше чувство времени базируется на показаниях «биологических часов» — агломерата постоянных органических ритмов с периодами, простирающимися от долей секунды до недель, месяцев и лет. Если показания биологических часов не всегда «читаются» правильно, то это объясняется тем, что они сплошь и рядом затемняются и искажаются психическими и физиологическими процессами различной интенсивности и окраски, сопровождаемыми чувствами удовольствия или дискомфорта, удовлетворения или неудовлетворённости, напряжением или расслаблением.

В книге «Естественная философия времени» Уитроу объясняет более точное, чем обычно, чувство времени у людей, находящихся в состоянии гипноза или под действием наркотиков, тем, что в таких состояниях деятельность сознания индивидуума либо подавляется, либо обособляется от биологических процессов и не влияет на их отражение в уме.

Музыка, в силу активного (можно сказать, агрессивного) характера своего воздействия, не допускает подобного обособления. Она вовлекает в акт партиципации всего слушателя. Приведённые в Главе второй слова Копленда —

непрерывная устремленность музыки вперёд захватывает вдвойне: с одной стороны, она, как кажется, останавливает само время, заполняя определённое временное пространство, а с другой, представляется текущей перед нашим взором с напором и сверканием могучей реки

— подкрепляют мысль о двойной системе квазивременных оценок длительности сочинения.

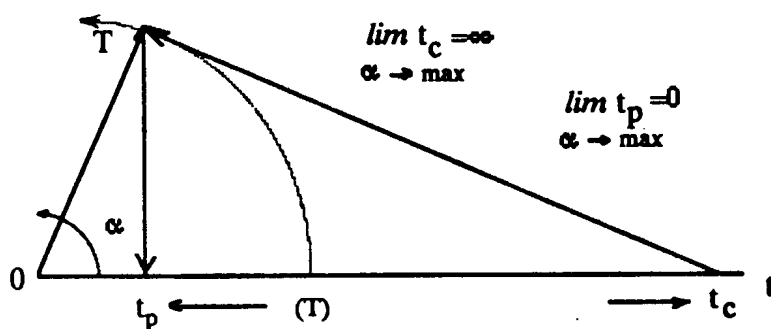
Захватывающий напор течения музыки создаётся непрерывностью изменений, потоком переживаемых слушателем событий — развёртыванием её *содержательного* плана. Ощущение же, что музыка останавливает время и предвкушение заключительного «архитектурного удовлетворения» связаны с постижением её конструкции, *формы*. Содержательный и формальный планы неразъединимы, но их воздействие и восприятие опираются на чрезвы-

<стр. 389>

чайно разные типы психофизической активности, и столь же различны их временные эквиваленты.

Время созерцания явно связано с переживанием смыслов, тогда как проективное время отражает степень воссоздания общей организации музыкального феномена в сознании слушателя. Чем больше объём переживаемых им в музыке событий, тем длиннее время созерцания; чем успешнее он схватывает элементы, устанавливает иерархические связи и предвосхищает конструкцию целого, тем короче проективное время.

Сообщая своё впечатление о длительности пьесы в минутах и секундах, слушатель может описывать либо тот, либо другой из этих двух аспектов музыкального опыта. Таково, по-видимому, наиболее правдоподобное объяснение непостижимых расхождений во временных оценках, обнаруженных Беляевой-Экземплярской.



Равномерное распределение внимания между потоком музыкальных событий и становлением формы, двойная установка восприятия едва ли достижимы. Переживание смыслов, интенсивное эмоциональное соучастие, сопровождаемое богатой игрой фантазии и ассоциаций, бесспорно является наиболее распространённой установкой. В этом случае кажущаяся длительность определяется в соответствии с временем созерцания, создавая

высокую вероятность преувеличенных оценок — что и показали эксперименты со скрябинскими прелюдиями. С другой стороны, ошибки при уменьшении скорее характеризуют «более просвещённого», по выражению Копленда, аналитически мыслящего слушателя, составляющего меньшинство; такой слушатель стремится к одномоментному охвату музыкального целого в рамках расширенного настоящего и сообщает свою оценку проективного времени.

<стр. 390>

\* \* \*

Способность схватывать и удерживать более или менее отчётливый мгновенный образ музыкального целого, отличающая любого компетентного западного слушателя, не находит объяснения в теории музыки и весьма неохотно признается психологами. Однако об этом странном феномене многократно свидетельствовали и музыканты, и любители музыки. В книге «Безвременный момент» Уорнер Аллен описывает одно из таких своих переживаний:

Это было подобно вспышке молнии во время исполнения бетховенской Седьмой симфонии в триумфальной быстрой части... Стремительный поток музыки не прервался, и то, что Т.С.Элиот называет «вторжением безвременного момента», должно быть проскользнуло где-то между двумя шестнадцатыми... Бессловесный поток сложных чувствований... в сочетании с ритмическим движением музыки был подобен сиянию солнечных лучей в водяной пыли над водопадом. [16]

Интересно, что в одном из свидетельств, приведённых в книге Уильяма Джеймса «Разнообразие религиозного опыта», описание опыта божественного Присутствия поясняется по аналогии с музыкальным впечатлением.

Обычное ощущение окружающих предметов исчезло. В это мгновение не оставалось ничего, кроме невыразимой радости и восторга. Невозможно описать это переживание. Оно было похоже на впечатление от большого оркестра, когда все отдельные ноты сплавляются в единую разбухающую гармонию, оставляющую у слушателя единственное чувство, что его душа возносится и едва не разрывается от переполняющих её эмоций. [17]

Автор часто цитируемого письма, которое традиционно приписывается Моцарту, описывает свою способность слышать всё сочинение не одно за другим, как это будет звучать, а как бы всё сразу. Согласно известному свидетельству Шлоссера, Бетховен так описывал свой творческий процесс: «Ведущая идея никогда не покидает меня. Она подымается, она растёт, я слышу и вижу возникающий передо мною образ под любым углом, как если бы он был отлит». [18]

Хотя авторство обоих свидетельств ставится под вопрос, они касаются опыта, который в той или иной степени знаком многим музыкантам и находит косвенное подтверждение в общем признании того, что симультанное постижение музыкальной формы как

<стр. 391>

единовременного целого возможно и желательно. Характерно, что свою мысль о музыке как «единственной области, в которой человек реализует настоящее» и освобождается от текучести времени, Стравинский также связывает с «определённым построением», музыкальной конструкцией.

В целостном схватывании музыкальной формы важную роль, бесспорно, играет память, но этот феномен нельзя объяснить простым запоминанием всех звуковых слагаемых сочинения; в этом случае, результатом был бы не стройный образ, а гул, наподобие того, что издаёт рояль при игре с постоянно нажатой правой педалью.

В идеале, слушатель отдаёт себе отчёт в каждом мгновении звучания, внимательно следит за движением музыки, но запоминает он не элементарную последовательность звуков, а их контуры, построения, совокупности отношений — ритмические фигуры, мелодические фразы, кадансовые формулы.

Но запоминание этих единств ставит перед нами тот же, хотя и меньшего масштаба вопрос, что и схватывание целого. Ритм, мелодия, каданс являются единствами не для слуха. Мы слышим лишь образующие их, сменяющие друг друга моменты звучания. В каждый момент слуху доступен только одиночный тон мелодии, одиночный аккорд или удар ритма.

Даже малого масштаба единство предполагает предвидение, реализуется на основе предсуществующей гипотетической модели и, таким образом, выходит за пределы мгновенного настоящего.

Настоящее представляется бесконечно малой точкой только в абстракции. Человеческое настоящее вполне измеримо. Это кратчайшая длительность раздельно воспринимаемых элементов. Её экспериментально установленная величина равна 100-50 миллисекундам — длительности ноты в быстром пассаже или фонемы в быстрой речи.

Однако человеческое «сейчас» много вместительнее. Благодаря своей инерционности, сенсорная память в течение короткого времени сохраняет след, «послесвечение» серии мгновенных впечатлений, позволяя таким образом охватить её в целом, наподобие траектории метеорита или трассирующей пули. Клей назвал это время «кажущимся настоящим». [19]

Психологи по-разному оценивали абсолютную продолжительность кажущегося настоящего. Уильям Джеймс в «Принципах психологии» полагает, что оно может достигать 12 секунд. Курт Закс также считает 12 секунд максимальной длительностью, в грани-

<стр. 392>

цах которой возможно одновременное схватывание серии отчётливо различаемых событий. [20] Беляева-Экземплярская предположила, что длительность такого отрезка колеблется в пределах от 0,5 до 6 секунд. [21] Пьерон указывает 5-6 секунд, [22] Мольт называет промежуток от 1 до 10 секунд «непосредственной памятью» и 5-10 секунд — «временем насыщения». [23] Этим расхождением, впрочем, не слишком значительным, удивляться не приходится: как заметил Жане, «природа настоящего такова, что его протяжённость точно установить невозможно». [24]

«Кажущееся настоящее» определяется, помимо всего прочего, характером воспринимаемой серии событий. Очевидно, что связность, простота и упорядоченность сильно раздвигают его границы. Мы без особых усилий запоминаем длинное предложение или мелодию, но можем оказаться неспособными запомнить много более короткую серию бессвязных слогов или тонов произвольной высоты. Нетрудно убедиться с хронометром в руках в том, что в огромном большинстве случаев изложение музыкальной идеи в западной музыке не выходит за пределы 10-12 секунд.

Но понятия связности и бессвязности, простоты и сложности, упорядоченности и произвольности не врождены и не абсолютны. Они формируются конкретным культурным опытом — наряду с набором структурных моделей-стереотипов, помогающих постигнуть (точнее, опознать) кратчайшую серию событий как единство в кажущемся настоящем.

Звуковой поток течёт в заранее подготовленном ложе, заполняя его, выявляя его профиль и очертания. Но так дело обстоит у компетентных композиторов, музыкантов, слушателей, располагающих обширным запасом моделей значимого музыкального поведения. Для них слушать музыку значит искать и находить порядок в звуковом потоке, быть вовлечённым в непрерывный процесс решения проблем — отбирать из наличного запаса адекватные модели, строить гипотезы вероятного продолжения, корректировать их по мере поступления информации, соединять малые единства в большие, пользуясь моделями больших масштабов, пока в сознании не возникает представление единства сочинения как целого. И начальным этапом, делающим возможным все последующие, служит элементарное единство, распознаваемое в кажущемся настоящем.

Идея Бейтсона об эффективности и экономии иерархически организованного поведения, изложенная в начале главы шестой, наилучшим образом подтверждается и иллюстрируется музыкой. Модель, известная слушателю, может быть опознана даже в том

<стр. 393>

случае, если она представлена лишь своим фрагментом или даже намёком. Принцип *pars pro toto*, часть вместо целого, экономит слушателю массу усилий и времени. Кроме того, модели различных уровней и масштабов соединены сложными перекрёстными связями: каждая предполагает и активизирует определённый набор других моделей (как, например, половинный каданс создаёт ожидание полного каданса и завершённого симметричного периода, а смена тематизма и сдвиг в тональность доминанты служит первым предзнаменованием того, что целое может оказаться сонатной формой).

Известно, что освоенный или знакомый по описаниям маршрут кажется короче совершенно новой и незнакомой дороги. Узнавание или оправдавшаяся догадка сокращает решение проблемы, экономит энергию и льстит эго, вызывая чувство удовольствия, удовлетворения с сопутствующим ему ощущением ускорения времени: такие состояния всегда «проходят слишком скоро». Компетентный слушатель, воспринимающий хорошо

организованное сочинение, склонен сильно приуменьшать его продолжительность.

Последовательное постижение иерархии музыкальных структур возрастающих масштабов сопровождается прогрессивным сокращением кажущейся длительности и в конечном счёте ведёт к одномоментному, симультанному представлению целого. Именно таков смысл слов Стравинского об «определённом построении», благодаря которому музыка «вносит порядок в... отношения между человеком и временем», даёт возможность «ощутить, как нечто реальное, а следовательно, и устойчивое, настоящее».

В процессе восприятия масштабной композиции представления её структур интегрируются, спрессовываются и, наконец, образуют проекцию на «экране», лишённом временного измерения. В слабой степени любой средний слушатель способен представить себе сонату или симфонию не в развёртывании, как это звучало для него, а как бы всю сразу. Более того, можно утверждать, что целостный вневременной образ произведения, хотя бы и неясный в деталях, надёжнее сохраняется в его памяти, чем конкретные музыкальные идеи в порядке их появления и развития.

Оказывается, что два расходящихся плана восприятия музыкального времени — структурно ориентированного проективного времени и наполненного событиями времени созерцания — производят родственный эффект утраты объективного чувства времени, неограниченно расширяющегося и длящегося мгновения. В таких случаях неважно, оценивает ли слушатель длительность пьесы в 5 секунд или в 30 минут. Чем успешнее он концентрируется на

<стр. 394>

музыкальной организации, тем ближе он подходит к «нулевому времени» её совершенного постижения; чем глубже его внимание погружается в звучащий поток, тем многочисленнее созерцаемые им события, и тем шире раздвигаются кажущиеся пределы каждого мгновения.

Первый путь «западный», второй — «восточный», и каждый из них по-своему ведёт к опыту мифологического времени — опыту, который Пристли описал словами «всё одновременно, а не одно за другим», а Мушараф Муланна Хан как «мгновенность» (at-one-ment).

«Выпадение из времени» или освобождение от рабства времени, — опыт, который так трудно объяснить рациональным языком психологии, — представляет собой общий широко распространённый мотив народных легенд и мифов многих народов.

В японской волшебной сказке говорится о рыбаке Урашима Таро, который в награду за спасение черепахи был приглашён во дворец Морского Дракона, где провёл три дня, а вернувшись в свою деревню, узнал, что отсутствовал семьсот лет. Нередко этот мотив связывается с музыкой. Достаточно напомнить об Орфее, чьё пение и игра на лире заставляли природу застыть в неподвижности; о флейте Кришны — голосе вечной реальности, звучащем из-за вуали Майи, Великой Иллюзии, в том числе иллюзии времени и конечности во времени. Русская легенда рассказывает о крестьянине, обнаружившем в дремучем лесу церковь, из которой доносилось пение; прослушав один только ирмос, он вернулся домой и узнал от глубокого старика, что более ста лет назад человек с его именем ушёл в лес, и больше никто его не видел.

Таковы лишь некоторые из многочисленных отражений общечеловеческого архетипа освобождения от времени, «вечного мига», которые весьма близки описаниям мистического опыта, именуемого *сономама* в Японии, *сакрама* в Индии, *вахт* в Турции, *дахр* по-арабски, *каирос* по-гречески и так далее.

Медитативное состояние, называемое этими именами, не обязательно связано с эффектом музыки. Но музыка, по-видимому, создаёт наилучшую возможность и служит наиболее благодарным посредником в достижении такого состояния.

Платон писал в «Тимее»,

Природа идеального бытия вечна, но наделить этим свойством во всей его полноте тварь было невозможно. И потому он /Бог/ решил создать движущийся образ вечности, и когда он установил порядок в небесах, он сделал этот образ вечным, но движущимся... и этот образ мы называем временем. [34]

<стр. 395>

Из всего, что существует в мире, из всех вещей сотворенных, музыкальный звук есть чистейшая и наиболее полная манифестация времени. Во времени он и движется, и покоится, «как китайский сосуд, постоянно движущийся в своём покое». Неуловимо изменчивый и тот же самый, он объединяет прошлое с будущим, преображая эти нереальности в реальное, длящееся настоящее.

Музыкальный звук обладает мириадами форм и красок, которые обогащают и укрепляют это обретенное настоящее. Невидимый, неосознанный, но всепроникающий, он легко исчезает как объект и сливается с интимной внутренней жизнью каждого и продолжает жить в ней. И всякий раз, когда это происходит, музыкальный звук исцеляет, хотя бы на миг возвращая человеку внутреннюю цельность и восстанавливая его единство с миром по ту сторону различий и изменений.

<стр. 396>

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Беляева-Экземплярская С.Н. О психологии музыкального восприятия. М, 1924, с. 88 и след.
- 2 Robert E. Ornstein. *On the Experience of Tune*. (New York, 1970)
- 3 Thomas Fay. "Context Analysis of Musical Gestures," *Journal of Music Theory*, vol. XVIII (Spring, 1974)
- 4 Thomas Reid. *Essays on the Intellectual Powers of Man*. (London, 1941), p. 210
- 5 William James. *The Principles of Psychology*, 2 vols. (New York, 1890), vol. I, p. 377
- 6 Гефдинг Г. Очерки психологии, основанной на опыте. СПб-М.. 1914, с. 188
- 7 Paul Fraisse. *Psychologie du Temps*, 2nd ed. (Paris, 1967), p. 156
- 8 Marianne Frankenhauser. *Estimation of Time: An Experimental Study* (Stockholm, 1959); цит. в кн.: Ornstein, op. cit., p. 38
- 9 Jean Marie Guyau. *La Genese de l'idée de Temps*, 2nd. éd. (Paris, 1902), pp. 85-6
- 10 J. C. Loehlin. "The Influence of Different Activities on the Apparent Length of Time," *Psychological Monographs*, 73 (1959, whole No. 474); цит. в кн.: Michon, op. cit., p. 12
- 11 John Albertus Michon. *Tuning in Temporal Tracking*. (Leiden, 1967), p. 11
- 12 Anton Webern. *Der Weg zur neuen Musik*. (Vienna, 1960), p. 73; письмо от 23 февраля 1944 года
- 13 Ibid., письмо от 3 марта 1941 года  
<стр. 397>
- 14 Игорь Стравинский. Диалоги. Л., 1971, с. 245
- 15 Aaron Copland. *Copland on Music*. (New York, 1963), p. 21
- 16 Цит. по кн.: F. C. Hoppold. *Mysticism: A Study and an Anthology*. (London, 1973), p. 132
- 17 Цит. по кн.: William James. *The Varieties of Religious Experiences: A Study in Human Nature*. (New York, 1902, reprint, 1972), p. 66
- 18 Цит. по кн.: A. W. Thayer. *The Life of Beethoven*, 3 vols. (London, 1960)
- 19 E. R. Clay. *The Alternative: A Study in Psychology*. (London, 1982), pp. 167-8
- 20 Curt Sachs. *Rhythm and Tempo*. (New York, 1953), p. 17
- 21 См. прим. 1
- 22 H. Piéron. *The Sensations: Their Functions, Processes, Mechanisms*. (London, 1952)
- 23 Абраам Моль. Теория информации и эстетическое восприятие (пер. с франц.). М., 1966, сс. 165. 186
- 24 *Dialogues of Plato*. Oxford University Press (London), vol. III, p. 456

<стр. 398>

*Указатель имён*

Августин, Блаженный — 42, 47, 72, 79, 345, 379

Агацари, Агостино — 194

Адам де Галль — 187

Айвз, Чарлз — 211, 220

Акутагава, Рюноске — 254

Аллен, Уорнер — 390

Аллен, Уорнер Дуайт — 39, 219

Альберта, Леон Баггиста — 363

Альбинони, Томазо — 145

Аноним — 104

Анхальт Кётенский, принц — 139

Апель, Вилли — 101, 102, 151, 219, 380

Арибо Схоластик — 358

Аристоксен — 296

Аристотель — 274

Армстронг, Луис — 206

Арнхейм, Рудольф — 27, 41

Аштон, Хью — 218

Бах, И.С. — 44, 61, 92, 132, 139-40, 144-46, 191, 195, 232, 284, 296, 355, 363, 370-371

*Бранденбургский концерт № 4* — 132, 139, 141, 145-147

*Искусство фуги* — 284

*Кантаты* — 370

*Мотеты* — 232

*«Музыкальное приношение»* — 92

*Страсти по Матфею* — 139, 232, 233

Бандхархар, Рао Сахиб — 292

Барток, Бела — 208, 209, 375

Бартолуччи, Руфино — 236

Басе — 66, 67

Бейк, Арнольд — 41, 79, 152, 324

Бейтсон, Грегори — 22, 27, 39, 40, 46, 77, 85, 89, 150, 261, 323, 392

Бек, Ж.Б. — 193

Беккер, Джудит — 108, 114, 117, 150-153

Беккер, Пауль — 225, 257

Беляева-Экземплярская — 381, 389, 392, 396

Беневоли, Орацио — 237

Беранек, Лео — 78

Берг, Альбан — 281, 374

Бергсон, Анри — 62, 78

Берио, Лучано — 214, 216

Берлиоз — 232, 246, 249

Бернард, Кристоф — 371

Бернини, Джанлоренцо — 240

Бернстайн, Леонард — 206

Берталанфи, Людвиг фон — 31-33, 41, 94, 183, 184, 205, 218, 380

Бетховен — 91, 115, 183, 185, 187-188, 195, 197, 225, 226, 317, 358

*Леонора № 3* — 280

*«Битва при Виттории»* — 197

*Пасторальная симфония* — 369

Беркли — 383

Бёрней, Чарлз — 380

Блейк, Уильям — 66, 78

Блэйк, Арнольд — 75

<стр. 399>



Блэкинг, Джон — 113, 114, 152, 259, 260, 265, 323, 329, 342, 332, 339, 353-354, 379  
Бозанкуэ — 292  
Борхес — 117  
Бозций — 47, 77, 98  
Браге, Тихо — 241  
Брак, Жорж — 253  
Браманте — 240  
Брамс — 374, 375  
Бреле, Жизель — 57, 78  
Брелоер, И. — 293  
Бритген, Бенджамин — 233, 257  
    *Военный реквием* — 232  
Брукнер, Антон — 246, 375  
Брумель, Антуан — 242  
Букофцер, Манфред Ф. — 230, 257  
Букстехуде Дитрих — 145, 280  
Булез, Пьер — 100, 213, 215-216, 220, 254, 258  
Буль, Джон — 369  
Бурмейстер, Иоахим — 371  
Буссотти, Сильвано — 286  
Бхарата-Муни — 151  
Бюлов, Ганс фон — 85

Вагнер — 173, 188, 246, 247, 370, 374  
    *«Лоэнгрин»* — 373  
    *«Тристан и Изольда»* — 374, 375  
Варез, Эдгар — 61, 78, 81, 251, 297  
Васко да Гама — 241  
Веберн — 374, 378, 387, 396  
    *Багатели* — 224  
    *Вторая кантата* — 387  
    *Симфония* — 374  
    *Вариации для оркестра* — 387  
Веллес, Эгон — 143, 154  
Верди — 188, 195, 232  
    *Реквием* — 232  
Веспуччи, Америго — 241  
Вельфлин, Генрих — 14, 39, 239, 258, 368  
Виадана, Лодовико — 236  
Вивальди — 145  
Вилларт, Адриан — 236, 296  
Винкель из Амстердама — 197  
Винкель, Фриц — 59, 78  
Вэн, Мастер — 179  
Габриели, Андреа — 236, 237, 358  
Габриели, Джованни — 236, 237  
Гайдн, Иосиф — 44, 91, 145, 197, 372  
Галилеи, Винченцо — 364  
Галилеи, Галилео — 240  
Гарде, Луи — 70, 79  
Гафуриус, Франкинус — 104  
Гвидо Аретинский — 189, 196, 359  
Геербрант, Алэн — 218  
Гегель — 184  
Гейзенберг, Вернер — 124, 153, 255, 258  
Гельмгольц, Германн — 276, 324  
Гендель Г.Ф. — 145, 195  
Гераклит — 33, 34, 36, 86  
Герман, Вуди — 209  
Гефдинг — 385, 396

Гете И.-В. — 6, 48  
Гильом Амьенский — 187  
Глареан — 358  
Гоббс, Томас — 383  
Гомер — 86  
Госвами, О. — 352, 379  
Госсек, Франсуа — 226  
Гроссер, Морис — 224  
Грохео, Иоханнес — 104  
Гюйгенс — 297

Даниелу, А — 293  
Данстабль, Джон — 363  
Данте — 87  
Дарвин, Чарлз — 182  
Дебюсси — 208, 209, 375  
Джакобби — 236  
Джезуальдо ди Веноза — 354

<стр. 400>

Джеймс, Уильям — 383, 390, 397  
Джонс, Уильям — 292  
Джордан, Уильям С. — 39, 226, 257  
Дидимос — 296  
Дориан, Фредерик — 219, 324  
Достоевский, Ф.М. — 164, 254  
Дюфай, Гильом — 44, 100, 242, 363  
Дьюи, Джон — 1, 39, 94

Евагрий Понтийский — 345

Жане, П. — 392  
Жанекен, Клемент — 369  
Жоскен де Пре — 241, 242, 359, 360, 363

Закс, Курт — 14, 15, 18, 40, 61, 78, 100, 102, 108-109, 151-152, 174-176, 179, 180, 184, 186, 193, 218-219, 231, 238, 244, 257-258, 271, 290, 299, 323-324, 360, 380, 391, 397

Изаак, Генрих — 363  
Иоанн Климакус — 346  
Иоффе, И. И. — 380

Казальс, Пабло — 317  
Кандинский, Василий — 287  
Каннабих — 245  
Кассирер, Эрнст — 122-123, 153, 161, 217  
Кауфман, Уолтер — 114, 152  
Кауэлл, Генри — 173  
Квинтилиан — 371  
Кеплер, Иоганнес — 74, 79, 86, 241, 283  
Кейдж, Джон — 212  
Келер, Вольфганг — 269  
Кёрль, Якоб — 145, 197  
Кестлер, Артур — 26, 28, 35, 41, 44, 59, 73, 77-78, 88, 98, 150-151, 162, 217-218  
Киплинг, Редьярд — 30, 125  
Кирхер, Атанасиус-129, 154, 369  
Киш, Лайош — 317  
Клее, Пауль — 213  
Клей, Э.Р. — 391, 397

Колдер, Александр — 252  
Колумб, Христофор — 241  
Константин Великий — 240  
Коперник, Николай — 86,  
Копленд, Арон — 53-54, 56, 77, 388-389, 397  
Корбюзье, Ле — 251  
Корелли — 145, 242  
Кукер, Уилсон — 39, 326, 342  
Коун, Эдвард Т.- 162, 217  
Коэн, Моррис — 27  
Крафт, Роберт — 258  
Крейслер, Фриц — 313  
Кришна — 394  
Круче, Пьетро — 300  
Ксенакис, Янис — 249, 251  
Кузанский, Николай — 74, 299  
Кумарасвами, Ананда — 125, 343, 379  
Кунау, Иоганн — 369  
Куперен, Франсуа — 145, 369  
Купка, Франц — 287  
Курсава, Акира — 254  
Курт, Эрнст — 374

Ламарк — 44  
Ланг, Пол Генри- 151, 187, 194, 219, 236, 242, 258  
Лангер, Сюзанн К. — 26, 41, 78, 163, 172, 217  
Лао-цзы -63, 107, 110, 151  
Ларре, Клод - 79  
Ла Рю, Пьер — 242  
Леенхардт — 160  
Легренци, Джованни — 145  
Лейбниц — 44  
Лейбовиц, Рене — 380  
Леонин — 241

<стр. 401>

Леви-Брюль, Люсьен — 155, 157-161, 165, 217, 334  
Леви-Стросс, Клод — 29, 41, 119, 153  
Лист Ф. — 370  
Лоелин — 386, 396  
Локателли, Пьетро — 242  
Локк, Джон — 383  
Ломаке, Алан — 169, 217  
Лютон, Шарль — 297

Магеллан — 241  
Маклюэн, Маршалл — 250, 258, 380  
Маквелл, Джеймс — 162  
МакФи, Колин — 152, 114  
Малер Густав — 144, 225, 233, 246, 257, 281, 325, 354, 374  
Малиновский, Бронислав — 122, 153  
Маренцио, Лука — 364  
Маритэн, Жак — 157  
Маркс, Карл — 182  
Массиньон, Луи — 70  
Маттезон — 244, 328, 371  
Машо, Гильом де — 44, 194, 242, 357, 360, 363  
Мейендорф, Иоанн — 345-346, 379  
Мельцель, Иоганн — 198

Мендельсон-Бартольди — 39, 313, 315, 324,  
Мерриам, Алэн П. — 17-18, 20, 40, 114, 152, 201, 219, 323, 266-267, 269, 273  
Мерсенн — 365  
Мессиан, Оливер — 369  
Мидаур, П.Б. — 27, 41  
Мийо, Дариус — 375  
Милнер, Энтони — 145, 154, 258, 380  
Миньковский, Герман — 45  
Мишон, Джон Альбертус — 386, 396  
Могар, Андрэ — 235  
Моль Абраам — 392, 397  
Мондриан, Пит — 287  
Моцарт — 61, 91, 195, 197, 199, 202, 372, 390,  
Муланна Хан, Мушараф — 81, 151-152, 217-218, 394  
Мунди, Уильям — 369  
Мурис, Иоанн де — 300  
Мусоргский — 203

Назайкинский, Е. — 324  
Натолл, Джеф — 214, 220  
Никифор — 346  
Ноно, Луиджи — 214  
Нортроп, Ф.С.К. — 78-79, 125, 153  
Нуциус, Иоганнес — 371  
Ньютон, Исаак — 33, 44, 254-255, 300-301, 321, 322, 324, 368

Обрехт, Якоб — 145, 242  
Обри, Пьер — 193  
Ойстрах, Давид — 313  
О'Канаинн, Томас — 170, 176, 218  
Окегем, Иоханнес — 145, 242, 360, 363  
Онеггер, Артур — 374  
Ориген — 345  
Орландо ди Лассо — 145, 241, 280, 363  
Орнстайн, Роберт — 77, 382, 396  
Орфей — 394  
Остин, Уильям — 220  
Оуэн, Уилфрид — 233

Павлов, И. П. — 269  
Палестрина — 145, 241, 363  
Панникар, Раймундо — 71, 79  
Папа Иоанн XXII Авиньонский — 102  
Параджанов, Сергей — 232  
Парменид — 33  
Паскаль — 45  
Пауэре, Гарольд — 190, 219  
Пахельбель, Иоганн — 145  
Пейзер, Джоан — 258  
Перотин — 241  
Перселл, Генри — 74  
<стр. 402>  
Питерсон, Оскар — 84  
Петрарка — 357  
Пикассо, Пабло — 209, 253  
Пиранделло, Луиджи — 254  
Пифагор — 13, 59, 151, 270, 295-297, 347  
Платон — 96, 104, 178, 271, 284, 296, 327, 346-347, 394, 397  
Плутарх — 181  
Преториус, Михаэль — 236

Пристли, Дж. Б. — 57, 65, 77-78, 395  
Птолемей — 86  
Пуссер, Анри — 204-205, 213-216, 220  
Пушкин А.С. — 221  
Пьерон, А. — 392, 397  
Пьяже, Жан — 50-54, 77, 94, 276

Равель Морис — 203  
Райт, Франк Ллойд — 150, 253  
Райх, Вилли — 388  
Рамо Ж.Ф. — 191  
Рейнольдс, Роджер — 150, 220, 379  
Рек, Дэвид — 219  
Рид, Томас — 383, 396  
Римский-Корсаков, Н.А. — 232  
Риз, Густав — 154, 358, 380

Салливэн, Генри Стэк — 21  
Сандерски, Маргарет Варделл — 151  
Сахалтуева, О. — 324  
Свелинк, Ян Питерсзон — 145  
Св. Григорий Палама — 346-347, 379  
Св. Катерина — 344  
Св. Макарий — 346  
Св. Нил Синайский — 345  
Сезанн, Поль — 253  
Сигер, Чарлз — 39  
Сигети, Йозеф — 313  
Сишор, Карл Эмиль — 11, 39, 265, 323  
Скрябин А.Н. — 381  
Софокл — 86  
Спенсер, Герберт — 183  
Спиноза, Барух (Бенедикт) — 66  
Стайнберг, Сол — 288  
Стравинский И.Ф. — 6, 39, 48, 51, 145, 173, 197, 202, 208-209, 246, 258, 263, 273, 317, 323-324, 353, 388, 391, 397  
    «Агон» — 388  
    «Свадебка» — 197  
    «Петрушка» — 145, 202, 208  
    «Весна священная» — 173  
    *Threni* — 174  
    «Чёрный концерт» — 209  
Стренджуэй, Фокс — 292  
Сузуки — 66, 78, 257

Тавернер, Джон — 241  
Таллис, Томас — 242  
Тамбурист, Арутин — 111, 152  
Теннисон, Альфред — 66-67  
Теплов, Б.М. — 277, 324  
Тиллих, Пауль — 70-71, 79, 229, 257, 335-336, 340, 342  
Тинкторис — 358  
Тициан — 44  
Тох, Эрнст — 198  
Турнбул, Колин М. — 228, 257  
Тюрингус, Иоахим — 371

Уитроу, Джеральд Дж. — 69, 79, 388  
Уоттс, Алан У. — 41, 166, 217

Фабиан, Иоханнес — 29, 41  
Фармер, Генри Джордж — 80  
Фей, Томас — 282, 396  
Фейерман, Эммануил — 317  
Феранд, Эрнст — 207, 220  
Фергюсон, Дональд Р. — 3, 39  
Фибоначчи, Леонардо — 100  
Филотей — 347  
Финк, Герман — 241  
Флоренский, Павел — 366, 380  
Фогельвейде, Вальтер фон дер — 187

<стр. 403>

Фома Аквинский — 343, 359  
Франк, Цезарь — 370  
Фрейд, Зигмунд — 21  
Фрейзер, Джеймс — 121-122, 153, 157  
Фрескобальди, Джироламо — 145  
Фридрих Великий — 92, 171  
Фробергер, Иоанн — 145  
Фром, Эрих — 217  
Фуко, Мишель — 117, 152  
Фурье, Жан Батист — 263

Хаймс, Д. — 29, 41  
Харман, Алек — 145, 154, 258, 379-380  
Хаслер, Лео — 236  
Хейзинга, Йохан — 165, 171, 217-218, 357, 380  
Хиндемит, Пауль — 197-198, 374  
Холл, Эдвард Т. — 20-21, 23, 40, 44, 78, 94, 115, 200, 218-219, 224, 257

Цукеркандль, Виктор — 3, 15-16, 39-40, 257

Чайковский П. И. — 224  
Чюрленис, М.К. — 287

Шарден, Тейяр де — 45, 77, 127, 181-182, 218  
Швейцер, Альберт — 371  
Шейдт, Самуэль — 236  
Шекспир — 162, 343  
Шенберг А. — 48, 77, 208, 254, 281, 374-378, 380  
Шлегель, Фридрих — 39, 48  
Шлоссер — 391  
Шнайдер, Мариус — 349, 379  
Шолем, Гершом — 217, 327, 342  
Шопен Ф. — 197  
Шостакович Д. Д. — 374  
Шпенглер, Освальд — 32  
Штокгаузен, Карлгейнц — 214, 216, 248-249, 251, 258, 286  
Штраус, Рихард — 246, 370  
Штуккеншмидт, Г. — 198, 219  
Шубарт Кристиан — 245  
Шуберт Ф. — 91, 374  
Шуман Р. — 162, 317, 174  
Шютц Г. — 237

Эйнштейн, Альберт — 28, 44-45, 162, 254, 322  
Экхарт, Мейстер Иоханнес — 66, 70, 343  
Элиаде, Мирсия — 32, 41, 94, 144, 147, 154

Элиот, Т.С. — 65  
Эмерсон, Ралф Уалдо — 211  
Энгельберт Адмондский — 104  
Энгельс, Фридрих — 182  
Эразм Роттердамский — 242

Юнг, Карл Г. — 64, 72, 78-79, 93, 96-97, 125-128, 150-151, 153-154, 158, 160, 174,  
218, 220, 336, 342

Якобус Льежский — 104  
Янг, Перси М. — 186, 219, 258  
Яффе, Аньела — 150

<стр. 404>

### *Предметный указатель*

- Акустика — 2, 8-10, 124, 223, 226-227, 243, 245, 262, 298, 313  
    дистанция в коммуникации — 224-227  
    экспрессия — 60, 108, 264-267, 283, 361  
    фактор в исполнении — 222, 225, 232, 235-237, 246-247, 249  
    измерение интервалов — 99, 273, 276, 284, 296, 298, 304-305, 310  
    реверберация — 59, 317  
    звуковой спектр — 263
- Алеаторика — 186, 212, 215-216
- Алхимия — 129
- Антифон — 229-232
- Арабы — 59, 63, 66, 110, 177, 184, 192
- Армяне — 191, 193, 232
- Архетип — 63, 84-87, 93, 120, 127, 132, 148-149, 166, 192
- Архитектура — 6, 14, 39, 42, 48, 58, 63, 195, 200, 203, 206, 221-222, 226, 231, 233, 236, 239-241, 243, 249, 251-254, 287, 354
- Астрономия — 74, 86, 98, 104, 240-241, 244
- Африка — 18, 68, 88, 93, 109, 113-114, 175, 209, 228. 230-231, 259, 298  
    баронга — 109  
    басонга — 347  
    баши — 266  
    васуто — 175  
    венда — 113-114, 260. 353  
    ив — 114  
    пигмеи — 229
- Барокко — 194, 235, 238, 240, 280
- Библия — 3, 85, 108, 341, 350, 369
- Бихевиоризм — 24
- Буддизм — 160-161, 175, 327, 344, 346
- Византия — 191, 267
- Восприятие — 2-4, 6, 14-16, 27, 37-38, 50, 51-53, 81-82, 86, 98, 123, 164. 215, 222-225, 231, 234, 252, 255-256, 276, 282-284, 298, 337, 358, 361-362, 366-367, 383-384, 393  
    как деятельность — 54, 124, 232, 269-270, 277-278, 390  
    модели в. — 21, 43, 48, 74, 83, 85, 143, 172, 215, 244, 339, 376-377, 394  
    навыки в. — 13, 26, 49-50, 52, 55-58, 94, 127, 190, 273, 276, 351, 385-386  
    синкретическое в. — 9-10, 12, 60-61, 125, 153, 174, 251, 330  
    слуховое — 226-229, 244, 246-247, 250, 260, 262-263, 265-267, 279, 285, 289, 301, 303-311, 314, 316  
    формы — 90, 95  
    в партиципации — 69, 91, 93, 106-107, 274, 277, 334, 347
- Время  
    «биологические часы» — 388  
    в культурах Востока — 65-66, 69-72, 79. 87. 179  
    и звук — 43, 47-54. 56-64. 77, 228  
    интуитивное — 51, 53, 56-57, 62, 68, 200-201, 382  
    и форма — 48-49, 102, 244,  
    и эволюция — 45,  
    круговое — 74, 86,  
    линейное — 46, 54, 69. 183, 255, 279, 289. 385  
    математическое — 300  
    мифологическое — 64-68, 70-74, 92, 110, 139, 252, 284, 330, 353-354, 368, 394  
    необратимость — 213, 214  
    операционное — 50-53, 56, 62  
    опространствленное — 62,  
    оценка — 382 след.



- Гагаку — 14, 353  
 Гамелан — 87, 93, 115, 117, 144, 209, 266, 353  
 Гармония — 8, 81, 184, 194-195, 204, 216, 235, 237, 243-246, 310-312, 364-365, 367  
 Гештальт — 83, 148, 252, 302, 377  
 Гонг — 53, 60, 88, 108  
 Готика — 100, 243, 356, 360  
 Греция — 66, 168, 179, 191, 231, 240, 249, 297, 299, 335, 345, 350, 358, 365
- Двенадцатитоновая система — 48, 184, 374-375, 377  
 Дедукция — х, 27  
 Джаз — 90, 189, 206, 208-210  
 Дзен буддизм — 66, 212, 216, 229, 325  
 Дуализм — 72, 75, 97, 116, 163, 270, 282, 284, 344, 346, 355  
 Дыхание — 2, 14, 85, 298, 338, 346-347, 349-354
- Евангелия — 72, 85, 140, 299, 326, 337  
 Евреи — 160, 165, 192, 230, 267, 350  
 Египет — 76, 192, 327, 344
- Звук — 2-3, 9-10, 20, 36, 49, 54, 59, 71-73, 81-82, 88, 98-99, 173, 190, 192, 199, 229, 231, 234, 259, 327-329, 347-352, 395  
 Запад и Восток — 57, 60-62, 75-76, 105-110, 177-180, 350  
 в коммуникации — 261-267, 332  
 и пространство — 226, 228, 236-238, 243, 247, 254, 280, 305-307, 310, 361, 366,  
 373  
 стерео — 250  
 электронный — 198  
 Знак — 69, 152, 163, 169, 255, 268, 326, 328, 330, 332, 334-335, 339, 370, 380
- Изоморфизм — 37-38, 202, 207, 378  
 Икаат — 110  
 Импровизация  
 в джазе — 209-210  
 Carnatic — 68, 112, 170, 178-189  
 полифоническая — 194-196, 360, 364  
 термин — 92  
 Индейцы  
 навахо — 63  
 плоскоголовые, пуэбло — 200  
 обряды посвящения — 169
- <стр. 406>
- Индия — 16, 61, 68, 72, 88, 93, 111-112, 170, 178, 216, 267, 272, 291-294, 351-352  
 барабаны — 105  
 звукоряды — 293-294  
 философия — 72, 106, 179, 346, 348  
 Индонезия — 346  
 временной порядок — 87  
 определение высот — 266  
 Индуизм — 71, 75, 343  
 Индукция — х, 27-28  
 Интервал — 9, 49, 59, 61, 74, 99-100, 104, 120, 189, 194, 196, 205, 211, 243, 268, 272-276, 282, 284-285, 297, 298, 301-302, 312-314, 336, 347, 357  
 акустический/тональный — 311  
 зависимость от регистра — 303-307  
 микротоновые — 61  
 сонорные качества — 9-10, 273  
 сопротивление и. — 274

- шрути — 292-293
- Интуиция — 29, 36, 63, 85, 97, 114, 119-120, 126-127, 158, 347, 371
  - как опыт — 64, 67
  - и. времени-50-51, 53, 55-57, 62, 70, 94, 201, 380
- Исихазм — 344-346
- Ислам — 16, 76, 179, 343, 346
  
- Канон
  - как форма — 100,142,143,192, 361,363,370,375
  - как традиция — 23,58,102,143, 298, 356
- Кантус фирмус — 100, 356-357
- Китай — 16, 23, 59, 63, 128, 184, 278, 327, 347, 353-354
  - классификация — 117
  - Книга перемен (И-Цзинь) — 216
  - концепция времени — 66, 69
  - концепция музыки— 108-109, 177, 179-180, 295-296
- Композиторские школы
  - Arg nova — 101-103, 241, 300
  - фламандская— 190, 236, 359
  - маннгеймская — 195, 245, 280
  - Нотр-Дам — 356
  - римская — 192, 237
  - св. Марциала — 356
  - венская — 246
- Концерт — 120, 140, 195, 231
  - concerto grosso — 139,145, 242, 281
  - практика — 187, 219, 225-227, 235, 247-248, 258
  - манеры — 171
- Копирайт, закон— 146
- Копты — 191, 193
- Кубизм — 250
- Культура
  - влияние к. — 20-21, 43-44, 82, 84, 93,155, 223, 259-260, 267, 330, 338, 392
  - к. как система — 19, 38, 89, 94, 165-166, 190, 204, 339-341
  - ограничения к. — 15-17, 25-29, 48, 5;-54, 67, 71,81, 126-131, 157, 173, 224, 265, 276, 278-279
  - типы к. — 32-33, 57, 63, 90-92, 94, 108, 131-132, 147, 176-179, 191. 201, 234, 299
  - усвоение к. — 114-116, 166
  - уровни к. — 21-24, 115
- <стр. 407>
  
- Магия — 86, 120-122, 159. 174-177, 179-180, 264, 297. 354
- Маком — 177, 210, 350
- Математика
  - и композиция — 13.101,104, 292-293, 300
  - и музыкальное мышление— 11, 59
  - как тайное знание — 13, 60,73, 98-100, 299
  - и пространство — 294-295, 297, 305
- Мензурация — 100. 102. 193. 196, 300
- Метроном — 197, 298, 312, 316-317, 387
- Механические инструменты— 197-198
- Механицизм — 25, 33-34
- Миннезанг— 186, 369
- Многохорный стиль — 235-238, 241-242, 246, 249, 308, 363
- Молимо — 228-229
- Мотет — 232, 241, 355-356, 358, 360, 363
- Музеи — 188, 253
- Музыкальная компетенция — 9, 22-23, 260, 385, 390, 392-393
- Мусульманство — 70, 176, 278, 347

- Настоящее  
реализация н. — 48, 51, 69, 391, 393, 395  
кажущееся н. — 392.
- Натяшастрас — 105
- Неоплатонизм — 344-345
- Нотация — 58, 91, 95, 102-103, 115, 152, 189-192, 194, 196, 199, 207, 272, 278, 285, 327, 331, 335, 348, 359  
буквенная — 191-192, 286  
графическая — 286  
идеографическая — 152  
мензуральная — 102-103, 193,  
невматическая — 103, 192-193  
несторианская — 267  
несторианская — 267  
развитие н. — 102, 196, 209, 272  
табулатурная — 197  
цифровая — 189, 194-195, 267  
экфонетическая — 192-193, 267
- Нэй — 109
- Обучение — 22-23, 49, 55, 58, 103, 113, 115, 194  
на Востоке — 68, 113-116, 352  
теория о. — 22, 261-262
- Орг'ан — 58-59, 145, 194, 196-198, 224, 233, 235-238, 242, 280-281
- Органум — 100, 102, 184, 246
- Орнаментика — 287  
в монодических стилях — 112, 184, 189  
в полифонии — 190, 194-196, 355, 361  
г'амака — 61  
ритмическая о. — 353
- Пародия — 145
- Пифагорейство — 13, 59-60, 73-74, 86, 99-101, 108, 181, 195, 271, 295- 297, 347
- Платонизм — 72, 74, 96, 165, 178, 346
- Персия — 44, 109, 365
- Полинезия — 175
- Психические функции — 97, 125-129
- <стр. 408>
- Рага — 84-85, 88, 93, 139, 175, 177-179, 210, 293, 339, 350, 353
- Рамаяна — 178
- Ритуал — 25, 29, 32, 37, 47, 65, 76, 86, 91, 98, 120-123, 159, 161, 170, 172-177, 179, 192, 201, 228-232, 235, 298, 348, 357
- Роршах-тест — 212
- Санскрит — 36, 69, 75
- Семиотика — 150, 163, 326, 328-329, 333, 335-336, 338
- Символ — 29, 63-64, 73, 76, 86-87, 93-94, 100, 127, 131, 160-161, 163-169, 171-173, 175, 185, 192, 203, 210, 230-231, 233-234, 248, 267, 270, 285, 299, 332-333, 335-341, 347, 351-353, 355-356, 358, 360-361, 363, 366, 372, 385
- Симультанность — 12, 391, 393
- Синестезии — 2, 10, 12, 174, 267, 273, 284, 337
- Сирия — 191-193, 267
- Сольмизация — 189, 196, 359
- Строй — 296, 314
- Суфиты — 66, 76, 81, 106, 159, 327, 347
- Тала — 68, 110-112

Телеология — 34, 89, 148, 340, 351  
Тембр — 8-9, 55, 60, 85, 152, 195-196, 237, 243, 246, 249, 264, 268, 270, 279, 281,  
283-285, 289, 331, 337, 341, 366, 373  
Темп — 9, 49, 112, 197, 236, 248, 289, 316-321, 353, 362, 368  
Тибет — 57, 86, 234, 327, 347  
Тора — 234  
Трубадуры, труверы — 186, 193, 364

Усул — 110-111, 152

Цикона — 113  
Цинь — 23, 109, 179, 352-353

Эволюция — 17, 45-46, 182, 184

Южная Америка — 14

Япония — 14, 63, 66, 209, 252, 254, 353, 394

Генрих Орлов  
ДРЕВО МУЗЫКИ

Подписано к печати 16.10.91. Формат 60 X 90/16. Бумага офсетная № 1. Гарнитура Таймс. Офс. печать. Печ. л. 27. Усл. печ. л. 27. Уч.-изд. л. 26,8. Усл. кр.-отг. 66,3. Тираж 2500 экз. Заказ № 668. Цена договорная. Санкт-Петербургское отделение издательства «Советский композитор». 190000, Санкт-Петербург, ул. Герцена, 45. Отпечатано с оригинал-макета в типографии им. И. Е. Котлякова издательства «Финансы и статистика». 195273, Санкт-Петербург, ул. Руставели, 13.