

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ

С.А.ГУДИМОВА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

Москва 1999

ББК 85.313(0)я7
Г93

Серия:
“Теория и история культуры”

Редакционный совет серии:
Л.В.Скворцов, д-р филос. наук, председатель;
И.Л.Галинская, д-р филол. наук, зам. председателя;
М.П.Гапочка, канд. филос. наук;
С.Я.Левит, канд. филос. наук;
П.В.Малиновский, канд. филос. наук
Ответственный редактор
И.Л.Галинская, д-р филол. наук

Гудимова С.А. Музыкальная эстетика: Науч.-практ. пособие /
Г93 РАН. ИНИОН. Центр гуманист. науч.-информ. исслед.; Отв. ред.
Галинская И.Л. — М., 1999. — 283 с. — (Сер.: Теория и история
культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В. — председатель и др.).
ISBN 5-248-00231-1

Musica mundana как архетип сознания, наиболее ярко выраженный пифагорейской школой, — исходная основа исследования музыкальной эстетики в контексте различных культур. Художественные концепции XX в. изложены в трактовке их создателей.

The idea of musica mundana as consciousness archetypus most of all is explicitly expressed by Pythagorean school forms — the initial basis of the research of musical aesthetics in the context of different cultures. The concise interpretation of artistic concepts of the 20-th century are presented by their creators.

ББК 85.313(0)я7

ISBN 5-248-00231-1

© ИНИОН РАН, 1999

В оформлении обложки использована картина
Р.Дюфи “Слава Баху”.

СОДЕРЖАНИЕ

Musica mundana	5
Символика музыкальных инструментов	17
Античность: мир самопознания и меры	31
Универсальный закон гармонии	47
Музыка в системе символично-аллегорического мышления Средневековья	59
Музыкальная эстетика Древней Руси	73
Индия.	
Сила, творящая мир	82
Китай.	
Искусство продленного мгновения	93
Гармония и добродетель	102
Музыка в мусульманской культуре	113
Музыкальные воззрения арабских энциклопедистов.....	115
Рай суфиев.....	120
Ренессанс: эстетизация жизни и творчества	133
Музыкальная эстетика эпохи Возрождения	150
Деятельность флорентийской камераты. “Драма на музыке”	158
Знаки “Великого Делания”	167
Человек и картина мира в поэтике барокко	188
Музыка в век риторики	198
Пифагорейские и просветительские тенденции в эстетике XVII века	204
Задачи искусства в век Просвещения	214
Музыкальная Вселенная романтиков	232
Некоторые художественные концепции XX века	248
<i>Антон Веберн</i> : Композиции на основе двенадцати тонов родились из “Искусства фуги” И.С.Баха	250
<i>Феруччо Бузони</i> : Музыка должна обрести свободу!	255
<i>И. Ф. Стравинский</i> : Принцип подобия — контраста и новая музыкальная логика	259
<i>Витольд Лютославский</i> : Экспрессивные возможности ограниченной алеаторики	261
<i>Оливье Мессиан</i> : Музыка должна подниматься к звездам	263
<i>Эдисон Денисов</i> : Самое важное в музыке – свет	269
<i>Яннис Ксенакис</i> : Эстетическая действительность — это многоэтажная пирамида	272
<i>Альфред Шнитке</i> : Полистилистика — это художественное воплощение связи времен	274
<i>София Губайдулина, Луиджи Ноно</i> : Философия звука	278
<i>Карлхайнц Штокхаузен</i> : Музыкальность — наивысшая добродетель	280

MUSICA MUNDANA

В мифах разных народов гармонию творят из хаоса боги. У египтян – это создатель мемфисского пантеона богов, мира и всего существующего, покровитель искусств, сам играющий на арфе, бог истины и справедливости Птах (Пта); бог мудрости, счета и письма Тот и Осирис, олицетворявший производительные силы природы; как бог музыки почитался Ихи – сын златокрылого бога Света Гора. В китайской мифологии – Дао-демиург и Желтый Предок /Хуанди. Согласно Библии, — Иувал – “отец всех играющих на гуслях и свирели” (Быт. 4, 21). В индуистской традиции творец мира – Брахма – творец музыки.

Самое поэтичное создание ведийской литературы – богиня зари Ушас — “порождение певучих звуков”. Она наставница и муза певцов, она дарует им мастерство и вдохновение. Богине зари посвящено 20 гимнов “Ригведы”. Ушас – прекраснейшая дева в сверкающем жемчужным светом наряде на блистающей колеснице, запряженной багряными конями, поднимаясь на востоке, наполняет вселенную светом. Она пробуждает мир, ее лучезарный свет благотворен: “В тебе, о светлая богиня... – говорится в одном из гимнов “Ригведы”, – жизнь и дыхание всех созданий” (Риг. 1.48).

Интересно, что богиня, рожденная музыкой, особенно прославляется в гимнах “Ригведы” за то, что она никогда не сбивается со стези вселенского закона, называемого рита, преобразующего хаос в космос. Рита, согласно ведической традиции, – универсальный закон, определяющий все аспекты бытия, – движение солнца и звезд, дождь и ветер, жизнь людей, животных и растений и даже действия богов. Это закон мироздания, закон духовный, нравственный и физический, скрытый от смертных и определяемый не извне, а из самого себя, устанавливающий порядок, который суть Истина в самом широком смысле слова. Рита — закон гармонии, искусства, которому неукоснительно должны следовать певцы и музыканты.

В древнекитайской традиции мир – это музыкальная система, его “звучащее тело”. “Истоки музыки, – говорится в одном старинном трактате, – далеко в прошлом. Она возникает из меры и имеет корнем Великое единство... У совершенной музыки есть свое основание. Она возникает из равновесия. Равновесие возникает из правильного, правильное возникает из смысла мира. [...] Музыка покоится на соответствии между небом и землей...” (цит. по: 3, с. 36).

Китайские мудрецы считали, что власть гармонии над природой безгранична, поскольку гармония – свойство самой природы. С времен архаики музыка в Китае была символом всеобщего порядка, именно ее магические свойства приводили в гармонию отношения Вселенной, Поднебесной и Человека. Музыка наделялась демиургической силой. Так, космогонический процесс, каким он представлен в трактате китайских натурфилософов “Люйши Чуньцзо” (240 г. до н.э.), неотделим от первозвука, сопровождающего образование неба и земли, рождение космоса из хаоса. При этом звуки, возникающие в момент космогенеза, а затем сопутствующие каждому новому циклу времени, представляются как целостный музыкальный образ. Центр пространства и начало времени совпадают с источником звука, гармонический эфир, наполняя Вселенную, придает равновесие всему миру. Музыка приводит в гармонию все четыре времени года, к Великому единству – “всю тьму вещей”.

Музыка, гармония и радость были в Поднебесной синонимами одухотворенного наслаждения благой жизнью, высшей целью человека.

Как говорил Плутарх, “можно привести немало фактов, свидетельствующих о том, что наиболее благоустроенные государства заботливо поддерживали обаяние возвышенной музыки” (цит. по: 1, с.283). Так, в Древнем Египте музыкальным воспитанием занимались жрецы, отбиравшие для изучения только совершенную музыку, способствующую обузданию страстей и нравственному очищению. Для того чтобы получить незначительную должность писца, египтянин должен был уметь играть на свирели, флейте, лире и петь в сопровождении инструмента “нехт”. В Египте в эпоху Древнего царства считалось, что “глава певчих” состоит в родстве с фараоном.

По мифологическим представлениям, музыка наиболее полно воплощает в себе Абсолют, таит сокровенные знания, а музыкальные инструменты служат посредниками между миром земным и небесным, между нынешними поколениями и поколениями предков. Еще в древней Шумерии за V тыс. лет до н.э. музыке придавалось такое важное значение, что в “табели о рангах” музыканты занимали самое высокое

место после богов и царей. Именами музыкантов назывались города, а музыкальным инструментам приносились жертвы.

В культуре древнего Двуречья пятиступенный звукоряд связывался с основными элементами мироздания и звучанием основных планет (Сатурн, Юпитер, Марс, Меркурий и Венера), а семиступенный звукоряд “включал” еще музыку Солнца и Луны. Число 7 в аккадо-шумеро-вавилонской традиции считалось священным, “очи-стительным”, символом совершенства. В Вавилонии было 7 храмовых музыкантов, в придворной капелле в Сузах – 7 арфистов. В Месопотамии, как и в Древнем Китае, времена года соотносили с основными музыкальными интервалами – квинтой, квинтой и октавой.

Таким образом, можно предположить, что *musica mundana* включена в мифологическую модель мира, наряду с такими ее “константами”, как Мировое Яйцо, Мировое Древо, Мировая Гора и пр., что представление о музыке сфер – архетипично.

Наиболее полно идея мировой музыки воплотилась в древнегреческой культуре. Искусству эллинов покровительствуют Аполлон – бог искусства и художественного вдохновения, бог всех сил, творящих образами, бог, вещающий истину и возвещающий грядущее, – и девять олимпийских муз – дочерей Зевса и Мнемосины – Памяти. Мнемосина как бы старшая из всех муз, именно память – родоначальница всех искусств. Французский поэт Поль Клодель в своей оде “Музы” пишет о ней так:

Она слушает, она созерцает.

Она чувствует. Она внутреннее зрение духа. [...]

Она отвес духа! Она соотношение, выраженное прекрасным числом.

Она неотвратно поставлена

У самого пульса бытия.

Она – внутреннее время;

Она связь того, что не время, с временем, воплощенным в слове.

(Пер. Макс. Волошина)

В эпоху Гомера считалась, что божество через поэтов и рапсодов влечет души людей, куда хочет, а каждый художник “одержим” своей музой.

Именно в Древней Греции в VI в. до н.э., в Самосе, в школе Пифагора сложилась музыкальная эстетика, которой было суждено просуществовать в европейской культуре до наших дней. Конечно, на протяжении веков многие положения пифагорейской эстетики уточнялись и дополнялись, некоторые забылись, но общее эстетическое отношение к музыке, и в первую очередь ее творцов, осталось “пифагорейским”.

Слово “космос” первоначально обозначало у греков порядок, надлежащую меру, прекрасное устройство. Пифагор впервые употребил его в сегодняшнем смысле для определения всего мироздания. Таким образом, мироздание для Пифагора – это упорядоченность, организованность, симметрия. Красота макрокосмоса – Вселенной, считали пифагорейцы, открывается лишь тому, кто ведет правильный, “прекрасно устроенный” образ жизни, т.е. в своем внутреннем микрокосме поддерживает порядок и красоту. Пифагорейский образ жизни имел великую космическую цель – привнести гармонию мироздания в жизнь человека. И, как свидетельствует Ямвлих, Пифагор “установил в качестве первого” – воспитание при помощи музыки.

Согласно Пифагору, Солнце, Луна и планеты, располагаясь на небосклоне, соединяются в музыкальные созвучия. Так рождается чудесная музыка – *musica mundana*, без которой мир распался бы на части. Земная же музыка – первое из искусств, дарующих людям радость, – это, по мнению пифагорейцев, лишь отражение мировой музыки, царящей среди небесных сфер.

Земная музыка как отголосок музыки небесной, мировой находила живейший отклик в душе человека, ибо сам человек был частичкой мироздания, и в нем изначально звучали мировые гармонии.

По учению пифагорейцев, каждая планета солнечной системы имеет свой собственный тон, ее расстояние от Земли соответствует определенным музыкальным интервалам; “вечное кружение” планет и есть гармония, или музыка сфер. Пифагорейцы придавали музыке универсальное значение. Распространяя законы отношения музыкальных тонов на всю Вселенную, они создали учение о космологическом значении музыки. Вселенная, которую пифагорейцы представляли в виде гармонически настроенного космоса, наполнена музыкой. Все мироздание, природа, человек, согласно пифагорейцам, построены по законам музыкальной гармонии, и эта гармония образует единство мира. У пифагорейцев, Гераклита и позднее у Платона Вселенная – это гармонически настроенный и издающий божественную музыку космос. Душа мира, говорил Платон, была слажена музыкальным согласием.

Пифагорейское учение о гармонии сфер Платон развивает в “Тимее”. По расчетам Платона, небесный звукоряд, начиная от Луны и кончая Сатурном, охватывает четыре октавы и большую сексту (см. 1, с. 44). Примечательно, что мировое пространство у Платона неоднородно, оно имеет разную напряженность, “натянутость”, т.е. похоже на единый и универсальный музыкальный инструмент.

В трудах античных авторов прямо говорится о “телесности”, трехмерной телесности звука. Это представление о тоне охватывало весь чувственный опыт, пронизывало собой всю картину природы, доходило до космических обобщений и превращало весь мир в совокупность звучащих тел, в музыкально настроен-

ную тональную систему, в гармонию сфер. Позже Цицерон, размышляя о мировой душе и небесных сферах, напишет: “По праву, следовательно, охватывается музыкой все, что живет, потому что небесная душа, которой оживляется мировая целокупность, берет свое происхождение от музыки” (цит. по: 1, с.65).

Античное учение о космологическом значении музыки разделяли и отцы церкви. Например, виднейший представитель греческого христианского богословия Григорий Нисский (ок.335 — ок.394 гг.) пишет: “Проникающее мироздание взаимное сочувствие, подчиненное строю, порядку и последовательности, и есть первичная, изначальная и подлинная музыка [...] миропорядок в целом есть... музыкальное созвучие...” (9, с.108-109).

Итоги многовековому развитию античной науки о музыке подвел в своих трудах римский философ-неоплатоник Анций Манлий Торкват Северин Боэций (480-525). По его переводам пифагорейцев, Птолемея, Никомаха, Евклида, Платона, Аристотеля, Архимеда изучали античное наследие. Язычники считали его последним великим римлянином, способствовавшим распространению и прославлению культуры древнего мира, а христиане видели в нем одного из верных адептов новой религии.

Его научные интересы простирались от комментариев к сочинениям Аристотеля до трактата “Каким образом Троица – Единый Бог, а не три Бога”. Его исповедью “Утешение философией” зачитывалась вся Европа и в Средневековье, и в эпоху Возрождения, и в Новое время.

Однако самая долгая жизнь была уготована его трактату “Наставления к музыке”, в котором философ излагает все сохранившиеся до его времени сведения о музыкальной культуре древности, начиная от открытий Пифагора и кончая античным нотным письмом, рассматривает музыку от акустической природы звука до влияния “искусства муз” на общество.

Приверженец учения пифагорейцев о гармонии, Боэций разделяет музыку на три вида: музыку мировую (*mundana*), человеческую (*humana*) и инструментальную (*instrumentalis*). Мировая музыка, пишет Боэций, “должна быть в особенности усматриваема в том, что мы видим в самом небе, или в сочетании элементов, или в разнообразии времен года. Ведь возможно ли, чтобы столь быстрая махина неба двигалась в бесшумном и беззвучном беге? [...] Движения светил так приноровлены друг к другу, и нельзя и помыслить ничего иного, что было бы столь же слажено, столь приноровлено друг к другу. [...] В этом небесном кружении не может отсутствовать должный порядок модуляции... А это все различие порождает различие времен года и плодов так, что вместе с тем получается единое целое года. [...]

А что такое человеческая музыка, понимает всякий, кто углубляется в самого себя. Ведь что сочетает бестелесную живость разума с телом, как не согласие и некая температура, подобная той, которая создает единое созвучие из низких и высоких голосов? Что иное связывает части души, состоящей, по мнению Аристотеля, из части рациональной и иррациональной? Что смешивает друг с другом элементы тела, или держит друг с другом части в должном согласии?” (7, с.252-253).

И Вселенная, и природа, и все строение нашей души и тела, согласно мифологической и пифагорейской модели мира, держится музыкальным согласием. Этот же тезис лежит в основе миропонимания, в основе эстетики древней и средневековой Индии. По индуистскому учению, звук (*нада*) – это энергия космоса, давшая начало жизни, а ритм развития Вселенной воплощается определенными сочетаниями звуков. Семь основных ступеней индийских ладов тоже соотносятся с семью планетами солнечной системы.

Культовая музыка древней Индии называлась “марга сангита”, что означает “музыка Пути”. Она настраивала человека в унисон с космосом и использовалась для медитаций, в которых постигались тайны мироздания. Однако уже в начале нашей эры секреты “музыки Пути” во многом были утрачены. В IV в. индийский теоретик музыки Ирайянар с горечью писал: “Пропало волшебство музыки, недвижима остается ось, что вращает колесо мироздания. Музыка не может быть записана, как не может быть описана душа. Она [музыка] – душа материи” (цит. по: 5, с. 158).

Идею мировой музыки разделяли и арабские энциклопедисты X в., входившие в тайную организацию “Чистые братья и верные друзья”. В своих трактатах, известных под названием “Послания чистых братьев и верных друзей”, всеобщую гармонию мира они выражали в пифагорейском духе: структура неба определяется законами музыкальной гармонии; сами небесные сферы в своем круговращении звучат мелодичнее лютни и нежнее псалмов Давида. В этой космической совершенной гармонии нет и не может быть ни одной фальшивой ноты. “Чистые братья” считали, что музыкальные лады и ритмы имеют внутреннюю связь с небесными светилами, временами года и суток, цветами, запахами, темпераментами людей, словом, практически со всеми явлениями мира.

В средневековом Китае, как и во времена архаики, искусство полностью включено в общую модель мироздания и рассматривается как проявление космических сил. Озаренный художник ощущает себя в единстве со всем миром. Находясь в состоянии абсолютного созвучия (“шенхой”), художник словно пребывает в центре Вселенной, проникая, как медиум, в беспредельное, в высшую реальность. Проявляя красоту, творческая личность выполняет свое высшее предназначение — гармонизирует все планы бытия.

В эпоху Ренессанса в Европе античное учение о гармонии возрождается в его первоначальном виде, как учение, освобожденное от средневековых символов и аллегорий, как искусство, воскрешающее идеалы древних греков. В эстетике Рамиса де Парейи, Адама из Фульда, Глареана, Джозеффо Царлино, Винченцо

Галилея (отца знаменитого Галилео Галилея) и других теоретиков Ренессанса музыка Древней Греции провозглашается эталоном, высшей точкой музыкального искусства.

Своеобразное преломление идея гармонии мира получает в эпоху барокко – эпоху риторики и эмблематики, в эпоху “замысловатого стиля” и “Символической Метафоры”. Может быть, наиболее полно мироощущение, духовная ситуация времени воплотились в творчестве зачинателя барокко в Италии поэта Джамбаттиста Марино (1569-1625). В своих “Священных проповедях”, которые он читал в Турине, поэт говорит, что мир изначально был исполнен “музыкальными соразмерностями”, а теперь прекрасный порядок нарушился. “После того как извечный Маэстро сочинил и представил свету дня прекраснейшую музыку Вселенной, он распределил партии и каждому назначил ему соответствующую: там, где он взял наивысшую ноту, ангел пел контральто, человек – тенором, а множество зверей – басом. Ноты там были ступенями престола, ключи раскрывали божественные заповеди, линейки указывали направление природных законов, а слова хвалили творца. Белые и черные ноты обозначали дни и ночи, фуги и паузы – ускорение ритмов; большие ноты были подобны слонам, малые – муравьям.

В то время как господь, первосущий и всему предстоящий, отсчитывал такт и сообщал правила гармонии вскоре после сотворения мира и разделения всех вещей, в самом прекрасном истоке времен, когда только начался концерт, появился некий, его смутивший и нарушивший. Люцифер был первым вышедшим из ритма. Оставив свою партию, он обратился к партии самого владыки. Повысив голос, он сказал: “Я взберусь на вершину Аквилона и уподоблюсь высочайшему”.

Что же сделал исправитель музыки? Он удалил Люцифера из райской капеллы. И, изгнанный из хора счастливых певцов, Люцифер был пленен постоянными диссонансами ада. Но вот возник новый беспорядок. Человек, обратясь душой к пагубному примеру и приклонив свой слух к дьявольским наущениям, также покинул свою партию, потерял равным образом правильный тон и последовал фальцету лживого голоса, возносившего его высоко: “Будете, как боги, познаете добро и зло”. И человек стал со всем в разладе и раздоре.

Из-за этой дисгармонии вся природа повернулась вверх дном и странным образом изменился и нарушился прекрасный порядок, который был ей дан первоначально. Тогда Маэстро хора рассердился: воспламенившись гневом, полный негодования, он бросил партитуру на землю и в сердцах едва не разорвал ее на части.

Разве партитура – не наш мир, исполненный, как уже было сказано, музыкальными соразмерностями? А когда Маэстро отшвырнул партитуру, разве не настал всемирный потоп, дабы уничтожить мир?” (цит. по: 4, с. 256-257).

Но поистине второе рождение пифагорейская концепция музыки сфер получает в трудах выдающегося астронома, математика, физика и философа Иоганна Кеплера. В 1619 г. он пишет пятитомный трактат “Гармония мира”, в котором дает яркую поэтическую картину гармоничного устройства Вселенной. По Кеплеру, гармония – универсальный закон, придающий целостность и закономерность Вселенной. Этому закону подчиняется и вся Вселенная, и весь подлунный мир. Кеплер математически подтверждает полное соответствие между числовыми пропорциями гармонии и астрономии. В гармонической шкале небесных движений, писал ученый, скрыто сохраняется архетип мироустройства. Каждая планета, считает Кеплер, соответствует определенному музыкальному ладу и даже тембрам человеческого голоса. Сатурн и Юпитер звучат в басовом регистре, Марсу присущ тенор, Земле и Венере – альт, Меркурию – дискант.

Мировая гармония царит не только во Вселенной, она, по Кеплеру, запечатлевается как образ мировой гармонии в человеческой душе.

Пифагорейско-кеплеровское представление о гармонии станет в эпоху романтизма основой мироощущения, мировосприятия: мир для романтиков – это музыкальная Вселенная. Выдвинув лозунг орфеизма, синтеза всех искусств, романтизм провозглашает высшим “безграничнейшее из всех искусств” (Шеллинг), имеющее своим предметом “бесконечное” – музыку. Для романтиков музыка – “душа” всякого искусства и предельное проявление духа, освобожденная стихия жизни и слышимый универсум. Она пронизывает все сферы жизни, связывая воедино материю с духом, землю с небом, единичное с универсальным... Для романтиков музыка – отражение порядка и красоты Вселенной, тончайшая стихия, объединяющая все мироздание; все существа живой природы – лишь эоловы арфы различных очертаний.

Художник должен обладать музыкальным строем души, ибо всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней духа музыки. Самую религию романтики понимали музыкально: “Универсум нельзя ни объяснить, ни постигать, а только созерцать и являть в откровении” (12, с.364). В состоянии вдохновения, считали романтики, открывается смысл божественного творения. Истинные художники “соединяют прошлый и будущий миры в настоящем” (там же, с.360).

По Шопенгауэру, *musica mundana* ведет нас к чистому созерцанию мировой воли, а Ф.Ницше в своей знаменитой работе “Рождение трагедии из духа музыки” пишет о ней так: “Мировую символику музыки никоим образом не передашь... на исчерпывающий лад в слове, ибо она... символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению” (10, с. 78).

Романтиков и сторонников неоклассицизма, несмотря на принципиальное эстетическое противостояние, роднит “музыкальный космизм”. Ферруччо Бузони (1866-1924), автор манифеста неоклассицистов, в своих эскизах новой эстетики нередко обращается к идее музыки Вечности, музыки царства “по ту сторону добра и зла”, Абсолютной музыки, которая парит в пространстве и независима “от условий материи”.

Идея музыкального космоса разделяется всеми эзотерическими школами. Знаменитый индийский музыкант, единомышленник А.Скрябина, один из самых почитаемых К.Штокхаузеном мыслителей, суфийский Учитель Инайятхан (1882-1927) говорил: каждый атом во Вселенной исповедуется своим тоном; каждый человек – инструмент в оркестре, который есть вся Вселенная. Музыка, или гармония Вселенной, – источник и начало всего. В этом священном искусстве видящий может увидеть картину Вселенной, объяснить ее секреты и природу. “Когда человек наблюдает жизнь космоса, движения звезд и планет, он познает закон вибрации и ритма, где все совершенно и неизменно, он постигает, что космическая система работает по закону музыки, гармонии...” (6, с.106.). В самой глубине человеческого существа гармония Вселенной складывается в совершенную музыку. “...Музыка сфер – это музыка, которую слышно в путешествии к цели творения. И ее слышат и наслаждаются ею те, кто дотронулся до самых глубин своей собственной жизни” (6, с.114).

Мир создан по “законам октавы”, утверждал Г.Гюрджиев. Это фундаментальный, универсальный закон Вселенной, различные структурные уровни, “гамма тонов” которой построены по единому образцу. Вся Жизнь, говорит лама Л.Рампа, состоит из вибрирующей материи. Как и в музыке, здесь есть свои октавы. Сакральная музыка Тибета, объясняет лама Говинда, символизирует творящие вибрации Вселенной – начало всех вещей.

Вибрации Вселенной воспринимают и музыканты с уникальным слухом. Величайший французский композитор XX в. Оливье Мессиаен обладал “цветным слухом”. Католик, стремившийся в своих сочинениях воплотить истины христианской веры, который называл свою музыку “комментарием к теологии”, который считал высшей целью творчества единение веры и искусства, ощущал весь мир как звучащую, светящуюся, красочную вибрацию. И его музыка – удивительный пример восхождения “из ущелий к звездам и еще выше”. Недаром И.Ф.Стравинский сказал, что из всей музыки XX в. для палубного концерта на нашем гибнущем “Титанике” разумней всего выбрать один из великих гимнов Мессиаена, тогда спасательные суда – другие планеты – сумеют нас услышать.

Феноменальный слух российского мастера колокольной музыки К.К.Сараджева различал в октаве 1701 тон, воспринимаемый в цветовом спектре. Каждая вещь, говорил Сараджев, каждое живое существо Земли и космоса звучит и имеет определенный, свой собственный тон. У каждой формы, представления, понятия своя собственная гармония. Все музыкальные формы и все законы бытия созданы по закону гармонии.

Концепция мировой музыки оказала огромное влияние на миропонимание русских символистов. Мы называем, писал Андрей Белый, “ритм жизни духом музыки: здесь – прообразы идей, миров, существ. [...] Музыкой выразится единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем [...] В музыке звучат нам намеки будущего совершенства. Вот почему мы говорим, что она о будущем. [...] Музыка побеждает звездные пространства и отчасти время. [...] В музыке мы имеем комбинации всех возможных действительностей” (2, с. 170, 101, 103). Музыка в теории русского символизма — демиург: “дух музыки опочил над хаосом: и был свет – первый день творения”; демиург, созидатель “и ветхую землю нашу, и новую землю чаяний наших” (2, с. 175, 176).

“Единое, звучащее как ритм во времени, как тональность в пространстве, как мелодия в причинности, – вот настроение первых символистов конца XIX столетия [...] наше прошлое – музыка как норма, наше будущее – музыка как ценность” (2, с. 172).

Идея мировой музыки близка и русской философской мысли XX в. Вот лишь несколько строк из работы замечательного русского философа А.Ф. Лосева “Музыка как предмет логики”: “Музыка, снимая пространственно-временной план бытия и сознания, вскрывает новые планы, где восстанавливается нарушенная и скованная полнота времен и переживаний и открывается существенное и конкретное Всеединство или путь к нему” (8, с.263). “Музыка погружает в Тьму Бытия, где кроются все начала и концы, все рождающее и питающее, материнское лоно и естество Вселенной. [...] Абсолютное Бытие музыки есть одинаково бытие мира и Бога” (8, с.264, 266).

Музыкально жить – “значит управлять Вселенной, имманентно присутствуя в каждой монаде стремящихся струй Бытия. Музыкально жить и чувствовать – значит превратить Бытие в звучащий и бесконечный инструмент Вечности...” (8, с. 267).

Список литературы

1. Античная музыкальная эстетика. – М., 1960. – 304 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994. – 528 с.
3. Гессе Г. Игра в бисер. – М., 1992. – 496 с.

4. Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. – М., 1975. – 531 с.
5. Еремеев В.Е. Чертеж антропокосмоса. – М., 1993. – 383 с.
6. Инайяхан Х. Мистицизм звука. – М., 1997. – 336 с.
7. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М., 1962. — Т. 1 — 682 с.
8. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М., 1990. – 655 с.
9. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – М., 1966.- 690 с.
10. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч. в 2-х т. – М., 1990. — Т. 1 – С. 57-157.
11. Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в “Люйши чуньцю”. – М., 1990. — 284 с.
12. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. – М., 1983. – Т. 2. — 448 с.

СИМВОЛИКА МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

В древности считалось, что музыкальные инструменты – дар богов. В карело-финских рунах рассказывается, как Вяйнямейнен, демиург, певец и чародей, создал из хребта огромной рыбы музыкальный инструмент – кантеле. Однажды он спустился на гору, где все твари ждали его, чтобы услышать музыку, поучиться “праздничному языку”. Волшебные звуки кантеле зачаровали людей, зверей и птиц, хозяйку воды и хозяйку лесов. Но деревья научились только шелестеть, река — журчать, певчие птички переняли прелюдию, одни звери – скрип колков, другие – звон струн, меньше всего переняли рыбы, высунувшие голову только по уши, – они научились шевелить ртом и остались безгласными. Человек же усвоил все, поэтому его песня доходит до глубины души и жилища богов.

Музыкальные инструменты, которые использовались в различных ритуалах, были священны. Текст хорового гимна шумеров повествует об этом так:

В обитель бога направляйся с лирой, мольбой и молитвами,
Калу поет песнопение,
Калу поет песнопение о божестве,
Калу поет песнопение о лире,
На священном тамбурине, на священном тамбурине,
На лире и манзу¹, на лире священной.

Во всех древних цивилизациях музыка была одним из главных элементов воспитания и входила в число наук, обязательных для изучения. Музыка была непосредственно связана с ритуалами и неотделима от этики. Благородство души, говорили в Китае, воспитывается прежде всего музыкой.

В древних культурах каждый музыкальный инструмент воплощал многозначную символику. По своему назначению условно делились и группы инструментов. Так, струнные (арфа, лира, псалтериум, кифара и т.п.) олицетворяли надзвездные сферы; это инструменты богов, муз, пророков, царей, жрецов. Инструменты, сделанные из металла, — символ горных вершин, музыки высшего сословия и рыцарства. Деревянные духовые инструменты – символ долин, музыки простонародья (пастухов, ремесленников и пр.). На многоствольной флейте сиринге играет божество стад, лесов и полей Пан. Согласно древнегреческой легенде, он сделал себе флейту из тростника, в который в страхе перед Паном превратилась нимфа Сиринга. Пан – главный ценитель и судья пастушеских состязаний в игре на свирели (таким он обычно предстает в идиллиях Феокрита), а различные виды многоствольных флейт (цевница, кугиклы, най и др.) до сих пор называются флейтой Пана. На сиринге играет и знаменитый создатель буколической поэзии, сицилийский пастух Дафнис, и страшный одноглазый пастух Полифем. Вакха сопровождает свита с бубнами, тимпанами и цевницами:

Откуда чудный шум, неистовые клики?
Кого, куда зовут и бубны и тимпан?
.....
Бегут смятенною толпой
Вослед за быстрой колесницей,
Кто с тростниковой цевницей,
Кто с верной кружкою своей...

(А.С.Пушкин. Торжество Вакха)

История музыкальных инструментов – это не столько история технических усовершенствований, сколько отражение развития человеческой души, развития человеческого духа.

Знакомство с символикой, рожденной мифологическим сознанием, небесполезно и сегодня. Очевидно, что композиторы разных эпох творчески использовали и продолжают использовать музыкальные инструменты в их древнем, символическом значении.

¹ Манзу – род тамбурина.

АРФА

Арфа в различных культурах символизирует сверхъестественный мир; эмпирей (по космологическим представлениям древних греков, наиболее высокая часть неба, наполненная светом и огнем); царство небесное; пророчество; небесную благодать; гармонию; радость; любовь; надежду; чистоту...

В Древнем Египте создателем арфы считался бог мудрости, счета и письма Тот, небесным покровителем арфистов – златокрылый бог Света Гор; сам Пта – главное божество Египта – играл на арфе. В древнегреческих легендах изобретение арфы приписывается Меркурию или Амфиону, а древнеиудейская традиция творцом арфы называет Иувала.

В древности арфа была одним из самых распространенных музыкальных инструментов в Средиземноморье и на Ближнем Востоке. Египетскому иероглифу “арфа”, “играть на арфе” не менее 6 тыс. лет. Сохранились изображения арф в искусстве месопотамской и египетской культур, относящиеся к IV-III тыс. до н.э. В северной части Центральной Африки, помимо инструментов, которые исторически восходят к арфам Древнего Египта, были обнаружены антропоморфные арфы нгбака. Они олицетворяют духов, вызываемых музыкантом, который зачастую был колдуном, знахарем или прорицателем того или иного племени.

В иудео-христианской традиции арфа – инструмент, славящий Бога, инструмент пророков, “атрибут царя Давида”. Став царем и первым жрецом, Давид ввел музыку в религиозный обряд и создал гимны богу Ягве, которые пел под собственный аккомпанемент. Арфа, которая сопровождала пение гимнов, называлась псалтирь (от древнегреческого глагола псалтере – дергать, щипать струны). От названия древнего щипкового инструмента псалтири и происходит слово “псалм”.

В Библии арфа упоминается сотни раз. “Славьте Господа на гуслях, пойте ему на десятиструнной псалтири” (Пс. 32, 2). “Встретишь сонм пророков, сходящих с высоты, и пред ними псалтирь и тимпан, и свирель и гусли, и они пророчествуют” (I Цар. 10, 5). Арфа – символ грусти, тоски, ностальгии: “При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе; на вербах, посреди его, повесили мы наши арфы” (Пс. 136, 2), чтобы не петь и не играть песен Сионских на чужой земле.

Арфа – лекарство от меланхолии: “И когда дух от Бога бывал на Сауле, то Давид, взяв гусли [арфу], играл, – и отраднее и лучше становилось Саулу, и дух злой отступал от него” (I Цар. 16, 23).

Арфы – молитвы святых: “И когда он взял книгу, тогда четыре животных и двадцать четыре старца пали перед Агнцем, имея каждый гусли² [арфу] и золотые чаши, которые суть молитвы святых” (Откр. 5, 8).

В скандинавской мифологии арфа связана с лебедем и белым конем – проводником душ в мир иной, а также с мистической лестницей, соединяющей гармонию земли и неба. По этой лестнице душа Героя может достичь того света, поэтому героям Эдды арфу клали в гроб или на могилу.

Арфа – символ музыки, поэзии, атрибут музы танца Терпсихоры и богов дождя и урожая. Ангелы, играя на арфе, воплощают в звуках небесную радость и гармонию.

Древнегреческий владыка ветров Эол тоже играет на арфе. В XVII–XIX вв. был популярен музыкальный инструмент, который назывался “эолова арфа” (воздушная арфа) – струнный инструмент, состоящий из узкого деревянного ящика (резонатора) с отверстием, над которым натянуто 9-13 струн одинаковой длины, но разной толщины, настроенные в унисон. Струя воздуха колеблет струны и в зависимости от силы ветра звучание инструмента меняется. Особое распространение эолова арфа получила с конца XVIII в.: она устанавливалась на крышах, фронтонах зданий, в гротах, баседках, парках, на подоконниках... Эолова арфа – один из символов романтизма, символ божественного происхождения искусства и универсальной связи всех явлений. Романтики создают даже мифологию эоловой арфы, в которой отразилась мистическая устремленность романтизма, его дерзкий порыв к запредельному.

В геральдике арфа символизирует созерцание; достоинство; чистоту.

БАРАБАН

Барабан символизирует Древо мира; тайную силу; вибрацию Космоса, небес, Земли; соглашение; общение, связь; восторг, экстаз; радость, веселье; тщеславие; молнию, гром; культ государства; экзекуцию; погребение...

² В русском каноническом переводе Библии слово “арфа” в ряде случаев заменено на “гусли”. Уточнения, которые даны в квадратных скобках, сделаны по польскому каноническому переводу Библии.

Барабаны различных типов появились еще во времена неолита. В Моравии найден барабан, который датируется VI тыс. до н.э., первые барабаны на территории Египта и Месопотамии археологи относят к IV-III тыс. до н.э. С древности барабан использовался как сигнальный инструмент, а также для сопровождения ритуальных танцев, военных шествий, в религиозных обрядах. Считалось, что барабан имеет огромную магическую силу, и его изготовление было связано с особыми ритуалами.

Известны барабаны самых различных форм (круглые, цилиндрические, трапециевидные, “тюльпановидные”, антропоморфные, зооморфные – в виде фигурок антилоп, буйволов и пр.) и размеров (от крошечных до 2 метров в диаметре). Старейший ударный инструмент – тимпан маленькая ручная литавра или односторонний барабан с кожаной мембраной (диаметром около 300 мм). Тимпан использовался в Греции с V в до н.э. в государственных и культовых церемониях, на празднествах в честь Диониса и Кибелы³. Аналогичные инструменты (часто под другими названиями) были распространены среди шумеров, иудеев, народов Семиречья и в других культурах.

Интересно, что на тимпанах играли преимущественно женщины: “И взяла Мариам пророчица, сестра Ааронова, в руку свою тимпан, и вышли за нею все женщины с тимпанами и ликованием” (Ис. 15, 20). “И пришел Иефай в Мессифу в дом свой, и вот, дочь его выходит навстречу с тимпанами и ликами” (Суд. 11, 34); “... впереди шли поющие, позади играющие на орудиях, в середине девы с тимпанами...” (Пс. 67, 26).

Барабан был одним из посредников между небом и землей, под его звуки воздавали хвалу Господу: “Да хвалят Его с ликами, на тимпане...” (Пс. 149, 3); “Хвалите Его с тимпанами и ликами, хвалите Его на струнах о органе” (Пс. 150, 4). Барабаны – символ радости. Громко бьют они во время празднеств, но если горе обрушивается на народ, они молчат: “Прекратилось веселие с тимпанами... помрачилась всякая радость; изгнано всякое веселие с земли” (Ис. 24, 8, 11).

В Поднебесной говорили: барабаны подобны небу. В китайской мифологии барабан выступает в качестве демиурга, создавшего колокол и мелодию, а также он символизирует огонь и лето. По другой версии, первый барабан сделал Желтый Предок/Хуанди из шкуры одноногого дракона, похожего на быка, с туловищем изумрудного цвета. Твердость и мужество, ловкость и искусность, необходимые для борьбы со смертью, олицетворялись барабанщиками, бившими во время похоронной процессии в большие барабаны, гром которых устрашал нечисть, возвещая победу жизни.

В ритуальной музыке Тибета барабан воплощает бесконечность жизни и движения, управляемых законом внутреннего ритма, с чередованием циклов творения и разрушения. В одной из притч Будда сравнивает вечный закон Вселенной – Дхарму – с ритмом барабана; а достигнув просветления, Будда говорит о “барабане бессмертия”, звучание которого он хочет передать всему миру.

В Африке сложился “алфавит” и “язык” барабанов, служащий своеобразным беспроводным телеграфом. Знахари и целители предпочитают щелевые барабаны, украшенные искусной резьбой, с помощью которых они вызывают духов-покровителей. Кроме того, деревянные африканские барабаны имеют множество символических значений – это Слово, Логос; ритм души; “эхо человеческой экзистенции”; жертвенный алтарь; первооснова Земли... На Африканском континенте барабаны участвуют во всех магических ритуалах.

По представлению древних, барабанные ритмы подобны движению и музыке звезд и доставляют наслаждение богам и богиням. Под грохот барабанов зывали грозу, долгожданный “урожайный” дождь.

Барабан в форме буквы “X” – символ горного и дольного миров, а круглый барабан в ряде культур символизировал весь мир.

Маленький барабан (дамару) в форме песочных часов – атрибут Шивы – одного из верховных богов индуизма. Согласно легенде, бог-созидатель и бог-разрушитель Шива держит в руках “барабан бессмертия”. Барабан – атрибут богов-громовержцев древнеиндийской и греческой мифологии – Индры и Марса.

КОЛОКОЛ

В различных культурах колокол символизирует музыку, гармонию; сигнал тревоги; время; глас Божий; проповедь, молитву; крещение; эгзорцизм; печаль, траур, похороны; анафему; послушание; свободу; радость; рай; здоровье; андрогинность; девичество, невинность; воду; внутреннюю пустоту...

Первые колокола появились в Китае во II тыс. до н.э. Древние цивилизации Японии, Индии и Среднего Востока использовали различные колокольчики в качестве талисмана и жертвенного предмета. В Юго-Восточной Азии и поныне сохранились символические названия частей колокола. Например, ухо колокола называется “ухо дракона”, а дракон – традиционный символ императорской власти и творческой силы. В Юго-Восточной Азии ручные колокола были провозвестниками силы дэ (энергия, потенция) – мироустроительной силы монарха. Звон колоколов предварял чтение императорских указов, и, как гласит японский эпос “Хайке-моногатари”, в старину, когда читался высочайший указ, увядшие деревья и травы вновь зеленели, а

³ Кибела (Кивева, Диндимена, Индейская мать, Великая мать богов) в греческой мифологии – владычица гор, лесов, зверей, дарительница плодоносных сил земли. Позже Кибела стала почитаться как покровительница благосостояния городов и всего государства.

летающие в небе птицы повиновались августейшему слову. В древних оркестрах Китая колокола всегда звучали с литофонами. Колокол – символ земли, литофоны – воды. Конфуций называл музыку колоколов и литофонов “созвучием великих совершенств”. Колокола входили в оркестры, игравшие на службах Небу, Земле, Предкам и Духам-охранителям государства. Придя к власти, каждая новая династия устанавливала новую высоту для исходного тона в двенадцатитоновой системе луй-луй (букв.: 12 луй; луй – мера). Шесть нечетных звуков символизировали светлое, активное мужское начало Неба – ян, а шесть четных – темное пассивное, женское начало Земли – инь. Каждый тон соответствовал определенной фазе Луны, знаку Зодиака, часу суток. Каждый из колоколов издавал один из 12 звуков луй, обозначая первую ноту гимна и первую ноту каждой из строф. Ритуальная музыка осмысливалась как созвучие со Вселенной, может быть, поэтому иероглифы “гимн”, “колокол”, “музыка”, “радость” входили в один синонимический ряд.

Колокол – символ плодородия: его ручка и язык рассматривались как мужское начало, а поверхность – как женское.

Колокол – символ чистоты и невинности: по древним иудейским законам, девственницы должны были носить колокольчики.

В христианстве колокол символизировал рай и глас Божий. Колокол призывал к молитве, отбивал часы, извещал о рождении и смерти, заключении мира и других важных событиях. С 800 г. колоколам начали давать имена, их украшали орнаментом и надписями типа: “Живых призову, мертвых оплачу”.

Считалось, что колокольный звон изгоняет демонов, злых духов, снимает чары, наговоры, очищает воздух от заразы. Святой Антоний изгонял колокольным звоном дьяволов, скрывавшихся в руинах языческих храмов. Колокольчики-амулеты носили на поясах, вешали на дома, скот. С помощью отлитых по специальному рецепту колокольчиков можно было общаться с душами предков. Колокола вызывали дождь, разгоняли тучи, отгоняли молнии и ураганы, гасили огонь, вспыхнувший от молнии.

В некоторых культурах музыка колоколов – это прямой разговор с Богом. Во время похорон колокольный звон должен был отгонять злых духов от души, выходящей из тела. Многие верующие и поныне считают, что колокольный звон указывает дорогу душам умерших. Раньше во время погребения звонили столько раз, сколько лет прожил покойный.

В легендах разных народов колокол начинает звонить сам, возвещая о появлении святого или предупреждая о преступлении. В сказаниях говорится, что церковные колокола звонят под водой и от их звука замирают русалки.

Звон колокола символизирует “правибрацию” жизни. Мусульмане слышат в его звуках экзистенциальное отражение силы Аллаха.

Замечательный российский “мастер волшебного звона” К.К.Сараджев, обладавший уникальным слухом (он различал 243 звучания каждой ноты, слышал тональность цвета, людей, природы, звуки кристаллов и металлов), говорил, что только колокол в своей звуковой атмосфере способен выразить часть той великой вселенской симфонии, которая будет доступна человеку в будущем.

В геральдике изображение колокола или колокольчика олицетворяет святых и ангела хранителя.

ЛИРА

Ли́ра – символ искусства, его силы и магии, символ гармонии, поэтического вдохновения, поэзии, лирики, вкуса; мудрости; супружеской верности и любви...

Согласно древнегреческому мифу, первая лира была сделана Гермесом из панциря черепахи и подарена им Аполлону. Вот как описывается создание лиры в “Гомеровских гимнах”:

Стиснувши крепко руками, резцом из седого железа
Горную стал потрошить черепаху Гермес многославный
.....
Точно по сделанной мерке нарезав стеблей тростниковых,
Их укрепил он над камнеподобной спиной черепахи,
Шкурой воловьей вокруг обтянул, догадавшись разумно,
Пару локтей прикрепил, перекладину сделал меж ними
И из овечьих кишок семь струн приладил созвучных.

(Перевод В.В.Вересаева)

Большие лиры шумеров (до 1,5 метров в высоту) относятся к III тыс. до н.э., а лиры Вавилона и Египта – ко II тыс. до н.э.

Ли́ра — инструмент богов, героев и муз: Гермеса, Аполлона, Орфея, Амфиона, музы танца Терпсихоры и музы любовной лирики Эрато.

Ли́ра – символ светлого ума и достоинства. На ней играет мудрый, добрый и великодушный кентавр Хирон – воспитатель героев (Тесея, Ясона и маленького Ахилла) и наставник великого врачевателя Асклепия.

Звуки лиры могли пробудить любовь, изменить течение рек, заставить двигаться леса и горы, усмирять диких зверей... Амфион игрой на лире, подаренной ему Гермесом, приводил в движение камни, которые складывались в крепостные стены города Фивы. Магической силе искусства Орфея покорялись боги, люди и вся природа. Игрой на лире он умиряет морские волны, спасая аргонавтов. Отправившись за своей супругой Эвридикой в царство мертвых, он очаровывает музыкой и его стража Пса Кербера, и Эриний, и Персефону, и Аида. Смерть Орфея, растерзанного менадами, оплакивали люди, птицы, звери, леса, камни, реки, плененные его искусством.

Так плыли: голова и лира,
Вниз, в отступающую даль.
И лира уверяла: – мира!
А губы повторяли: – жаль!

(М.Цветаева. Орфей)

Лира – символ супружеской верности. По преданию, Агамемнон, уходя на войну с Троей, оставил во дворце музыканта, который звуками лиры должен был постоянно напоминать Клитемнестре о супружеском долге. Воздействие музыки было столь велико, что Эгисту, чтобы соблазнить царицу, пришлось убить музыканта и разбить его лиру.

Лира – символ поэзии; слово “лирика” произошло от греческого “лира”. В геральдике этот инструмент тоже олицетворяет поэзию.

РОГ, ТРУБА

Звук рога, трубы символизировал триумф, славу, победу; он призывал на помощь; извещал о конце мира и Судном Дне...

Труба звучала во славу Господа: “Хвалите Его со звуком трубным...” (Пс. 150, 3), поэтому приверженцы аскетических церковных правил выступали против использования этого инструмента в быту. Так, Максим Грек в своем “Слове против скоморохов” писал, что музыка и пляски скоморохов “с сурной, тимпанами и трубой” отвлекают верных апостольскому завету от “трубы церковной”.

Силой “трубы церковной” была разрушена стена города Иерихона: “Тогда сказал Господь Иисусу... в седьмой день обойдите вокруг города семь раз, и священники пусть трубят трубами; когда затрубит юбилейный рог, когда услышите звук трубы, тогда весь народ пусть воскликнет громким голосом, и стена города обрушится до своего основания...” (Нав. 6, 1, 3-4).

Согласно Библии, трубы даны были людям свыше: “И сказал Господь Моисею, говоря: сделай себе две серебряные трубы, чеканные сделай их, чтобы они служили тебе для созыва общества и снятия станов... Сыны Аароновы, священники должны трубить трубами: это будет вам постановлением вечным в роды ваши; и когда пойдете на войну в земле вашей против врага, наступающего на вас, трубите тревогу трубами, – и будете вспомнаны пред Господом, Богом вашим, и спасены будете от врагов ваших; и в день веселия вашего, и в праздники ваши, и в новомесячии ваши трубите трубами при всесожжении ваших и при мирных жертвах ваших, – и это будет напоминанием о вас пред Богом вашим. Я, Господь, Бог ваш” (Чис. 10, 1, 8-10).

В легендах и сказаниях звук волшебного рога пробуждал зачарованных рыцарей от сна. В эпосе разных народов герои трубят в волшебный рог, призывая друзей на помощь. Звук рога извещал о начале королевской охоты, а звук трубы – о начале рыцарского поединка, о начале и успешном завершении военного похода. В Африке с помощью рога охотники передают сообщения на короткие расстояния, а рога из слоновой кости (бивня слона), украшенные резьбой со сценами из повседневной жизни, принадлежат вождям.

В разных культурах трубный глас возвещает о “конце времен”. В Апокалипсисе говорится: “И семь Ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить.

Первый Ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть деревьев сгорела, и вся трава зеленая сгорела” (Откр. 8, 6-7).

И утро будет: песни, песни,
каких не слышно и в раю,
и огненный промчится вестник,
взвив тонкую трубу свою.

Распахивая двери наши,
он пронесется, протрубит,
дыханьем расплавляя чаши

неупиваемых обид.
.....
Тогда-то, с плавностью блаженной,
как ясновидящие, все
Поднимемся, и в путь священный
по первой утренней росе.

(В.Набоков)

СКРИПКА

Скрипка сразу заняла трон царицы звуков. Инструмент, способный передать тончайшие оттенки человеческих переживаний, был символом божественного и земного, ангельского и дьявольского, символом души Мира, души Космоса, Земли, Природы, Человека. Скрипка считалась волшебным инструментом, который может творить любые чудеса. О чарующих звуках скрипки, пробуждающих любовь, нежность и страсть, радость и зависть, восторг и отчаяние, уносящих душу людскую к звездам, в иные миры, в ад и рай, создано множество легенд и сказаний, тысячи поэм и стихов. Мифология скрипки, созданная романтиками, хорошо известна. А каков образ этого инструмента в фольклорной традиции? Многие ответы на этот вопрос дает поэтичная побасенка знатока славянского фольклора, польского писателя Тадеуша Новака.

Тадеуш Новак О скрипках⁴

Хворают люди, и звери хворают. Случается, и музыкальные инструменты хворают, а особенно – скрипки. Простой смертный, который никогда в жизни не имел дела со скрипкой, не обратит внимания в деревенском оркестре на такую скрипку – чахоточную, с хворью сердечной, а то и душевной, смертельной, неизлечимой. Она вроде бы и поет, старается держать шаг, а точнее – поддерживать голос кларнета, трубы, контрабаса, цимбал, но уже не так, как раньше, когда, бывало, с самого утра подхватывала охотно, что бы ни заиграли. А самое плохое и грустное – вовсе не хворь. А то, что неизвестно, откуда она взялась, что случилось. Ведь еще на прошлой неделе скрипка не только пела во весь голос на свадьбе, но даже хохотала вместе с тобой. И позволяла брать себя в руки, когда ты сидел у реки и разрешала играть до утренней зари...

О хворых скрипках я слышал с малых лет. Рассказывал мой дед, рассказывали старые скрипачи, что всю жизнь со свадьбы на свадьбу ходили. Говорили об этом на свадьбах и вечеринках и даже на ярмарках и престольных праздниках, где продавались как раз такие недужные, чуть дышавшие скрипки. Как дед говорил, скрипки чаще всего чахоткой хворают. Это, конечно, не такая чахотка, как у людей, но о себе знать дает она тоже кашлем. Стоит нерадивому скрипачу положить спяну раз-другой скрипку на осеннюю росу, на траву, прихваченную заморозком, пройти с ней бродом по шею в воде или пробиться сквозь метель, как несколько недель спустя у скрипки словно бы горячка начинается. На спине у нее выступает деревянная роса, горячая скрипичная испарина. Правда, пока скрипка еще звучит, еще поет охотно, но видно, что хватит ее ненадолго.

Испарина после горячки становится все сильнее, а потом начинается кашель... В отличие от людей у скрипки кровь горлом не идет, но ее замирающий звук пугает сильнее, чем кровотечение у чахоточного. И хоть следи за ней днями и ночами, хоть сиди над ней неотступно, хоть жги лампу керосиновую, лучину, за образ заткнутую, все равно тебе никогда не увидать, как она умирает, как навсегда расстается со скрипичным своим светом.

Скрипку не лечили, как людей лечат. По крайности от чахотки... Ее просто оставляли хворать. А если скрипач уж очень был к ней привязан, то не играл на ней больше, не мучил ее на вечеринках и гуляньях. Позволял ей дни и ночи напролет висеть на стене, а то клал в шкаф или сундук, где она угасала потихоньку под бабьими платками.

Иногда пробовали чахоточную скрипку растирать канифолью, истертой в порошок смолой, сыпали в нее горячий песок или нагретое льняное семя. Но все это обычно не помогало. Скрипка от этого высыхала и умирала еще быстрее. И хоронить умершую скрипку было не принято. Ее вкладывали в специально сшитый диагональный мешок и выносили на чердак, где ей положено было после смерти наигрывать для вечно радостной и вечно живой деревянной души дома.

⁴ Тадеуш Новак – польский поэт и прозаик, творчество которого неразрывно связано со славянским фольклором. Многие его произведения переведены на русский язык, в том числе романы “А как будешь королем, а как будешь палачом” и “Пророк” (М., 1980). Данный перевод выполнен по изданию: Nowak T. Półbaśnie. – W-wa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1976. – S. 273-278.

Хотя и реже, но случалось, что у скрипки болело сердце. Говорили, что сердечная хворь бывает только у той скрипки, которая слишком уж волнуется от своего собственного голоса, у скрипки беспокойной, заносчивой, чересчур зазнавшейся. Хворь эта не такая страшная, как у людей, – скрипки никогда от нее не умирают...

Сердечную хворь у скрипки лечить можно. Времени это отнимало много, но если скрипка была хорошая, да еще старая, если переходила она из поколения в поколение, если пела, обыгранная, звонче, чем жаворонок в утренних небесах, стоило с ней повозиться. Конечно, скрипку лечили не так, как человека... Просто-напросто выносили ее в июле на несколько часов к Дунайцу и клали на раскаленный до бела песок. Носили туда целый месяц. Через месяц скрипка начинала подавать голос. Тогда для нее покупали в лавочке самую дорогую канифоль. Понемножку, с каждым днем все громче, с беспрестанными канифольными притираниями, скрипка начинала петь.

С такой скрипкой можно уже было показаться на бедной деревенской свадьбе... И так вот, от праздника к празднику, при терпеливом уходе, скрипка пела все охотнее и веселее. А если через несколько лет леченья скрипка из рук у скрипача вырваться начинала, это значило, что она совсем здорова, что играть на ней можно... А как сладко спалось с такой вылеченной скрипкой. Обнимешь ее, бывало, и кажется тебе, что не скрипка хворать перестала, а в тебе самом зажила какая-то изболевшаяся частичка света, и этого и того, перестала кровоточить, дыхание тебе перехватывать, глаза дымом застилать.

Еще реже, чем сердце, болит у скрипок душа. Сам я такой хвори у скрипок не видывал, хотя в скрипичную душу верю больше, чем в свою человеческую. Но с малолетства я немало понаслушался рассказов про необычную эту хворь. От нее скрипка вдруг перестает слышать мелодии плясовые, веселые, за чуб хватающие все живое на белом свете. И ничего тогда не помогает. Не выдавит из нее ни одной веселой ноты скрипач самый знаменитый...

Скрипку с хворой душой не вылечить, как не вылечить землю от оврагов, реку от водоворотов и человека смертного от вечного преображения в траву да лист зеленый, нас от зноя заслоняющий.

АНТИЧНОСТЬ: МИР САМОПОЗНАНИЯ И МЕРЫ

“Тений Греции любой аффект окружал покровами мифа, – форма кристаллизовалась вокруг мифа согласно законам притяжения”, – писал Геррес(10, с.95).

Но что это был за миф? На этот вопрос Ф.Шлегель отвечает так: “Никогда еще не бывало более остроумного и нравственного. Греческий миф — подобно верному отпечатку в прозрачном зеркале – представляет собой самый определенный и нежный язык образов для выражения всех вечных желаний человеческой души со всеми ее удивительными и необходимыми противоречиями, малый завершённый мир прекрасных предчувствий... Поэзия, песня, танец и общение – праздничная радость составляла те дружественные узы сообщества, которые соединяли людей и богов. И, действительно, подлинно божественное – чистейшая человечность — составляло смысл их сказаний, обычаев и особенно празднеств, предмет их почитания. В пленительных образах греки чтили свободную полноту, самостоятельную силу и закономерное согласие. [...] У одних греков искусство всегда было равно свободным от давления потребностей и господства рассудка” (9, с.133; 131).

Греки воспринимали мир эстетически, им было свойственно эстетическое “переживание жизни” (В.М.Жирмунский), неустанное стремление к гармонии.

Традиционно образ Древней Греции ассоциируется со “страной, где было все так юно и прекрасно”:

Обожествленная преданьями народа,
Цвела и нежилась могучая природа...
Где, внемля набожно оракула словам,
Доверчивый народ бежал к своим богам
С веселой шуткою и речью откровенной,
Где боги не были угрозой для вселенной,
Но идеалами великими полны...
Где за преданием не пряталось чувство,
Где красоте лампы возжены,
Где Эрос сам был бог, а цель была искусство;
Где выше всех венков стоял венок певца,
Где пред напевами хиосского слепца
Склонялись мудрецы, и судьи, и гетеры;
Где в мысли знали жизнь, в любви не знали
меры...

(А.Н.Апухтин. Греция)

Но грек знал и ощущал страхи и ужасы существования: чтобы вообще иметь возможность жить, он вынужден был заслонить себя блестящим порождением грез – олимпийцами. Именно чтобы иметь возможность жить, подчеркивает Ф.Ницше в своей знаменитой работе “Рождение трагедии из духа музыки” (7), греки должны были, по глубочайшей необходимости, создать этих богов. Тот же инстинкт, что вызывает к жизни искусство, как дополнение и завершение бытия, соблазняющее на дальнейшую жизнь, – создал и олимпийский мир, как преображающее зеркало, поставленное перед собой эллинской “волей”. Так боги оправдывают человеческую жизнь, сами живя этой жизнью. Существование под яркими солнечными лучами таких богов ощущается как нечто само по себе достойное стремления (7, с.66—67). И действительное страдание гомеровского человека связано с ранним уходом из жизни. Грека не привлекает призрачное существование в мире теней. “Лучше б хотел я живой, как поденщик работая в поле, / Службой у бедного пахаря хлеб добывать свой насущный,/ Нежели здесь, над бездушными мертвыми царствовать мертвый”, – говорит Ахилл (Od. XI, 488—491).

Грека страшит Хаос, Тартар, Аид, Тьма и Бездна.

В античной культуре Хаос представляется как величественный трагический образ космического первоединства, где расплавлено все бытие, из которого оно появляется и в котором оно погибает. Для греков Хаос – универсальный принцип сплошного и непрерывного, бесконечного и беспредельного становления.

Античный Хаос есть предельное разряжение и распыление материи. Он – континуум, лишенный всяких разрывов, пустых промежутков и даже вообще всяких различий. Хаос – принцип и источник всякого становления, вечно творящее живое лоно. Но в нем заключаются только первоначальные истоки жизни, а не сама жизнь. Античный Хаос всемогущ, безлик, бесформен и вечен. Он мировое чудовище, сущность которого есть пустота и ничто. Для греков Хаос – это такое ничто, которое стало мировым чудовищем, это бесконечность и нуль одновременно. Хаос – бесформенная, ужасная, всепоглощающая бездна (6, т.2).

И после устройства космоса вселенная чаще всего понимается как некий центр, как видимая поверхность; периферия же (вовне и внизу) остается не только менее космизованной, но и иногда толкуется как остаток Хаоса, время от времени угрожающего миру, космосу. Мифопоэтические описания мировых катастроф как раз и предполагают не полное изгнание Хаоса, а только его оттесненность. С остатками Хаоса на земле связан ужас, страх, порождаемые тьмой, ночью, бесформенностью, отсутствием надежных границ между человеком и царством Хаоса. Аякс в “Илиаде” молит Зевса: “Зевс, наш владыка, избавь аргивян от ужасного мрака! / Дневной свет возврати нам, дай нам видеть очами! / И при свете губи нас, когда уже так восхотел ты” (XVII, 645-648). Этот страх архетипичен: “И бездна нам обнажена с своими страхами и мглами, и нет преград меж ней и нами – вот отчего нам ночь страшна” (Ф.И.Тютчев). Царство смерти, с которым тоже связан страх, нередко описывается как своего рода Хаос (в двух вариантах: или бесформенность и разъятость, или противоположность этому свету).

Олимпийцы 10 лет сражались с Титанами – первым поколением богов, которые не ведали разумности, упорядоченности и меры. Они были низринуты в Тартар, и первобытная дикость Титанов уступила место героизму и мудрой гармонии космоса олимпийского периода греческой мифологии. Из “бронзового” века с его битвами Титанов под “властью аполлонического стремления к красоте развился гомеровский мир” (7, с.71).

Аристотель говорил, что о людях можно судить по тому, каковы их боги. Создавая свой олимпийский мир, греки пытались постепенно его гармонизовать. Вместе с культурой совершенствовались и их боги. Например, в ранней традиции “совоокая” (Гомер) Афина – богиня мудрости и справедливой войны, исполнительница замыслов и воли Зевса. Затем она получает эпитеты “городская и градодержчица”. Именно ей посвящен главный город Афины и храм Парфенон. Она почиталась как законодательница и покровительница афинской государственности и государственной мудрости (Афина “братская”, “советная”, “спасительница”, “провидящая”). В ее честь устраивался праздник великих панафиной, но, пожалуй, одним из лучших памятников Афине – учредительнице ареопага – стала трагедия Эсхила “Евмениды”. Для поздней античности Афина – принцип неделимости космического Ума и символ всеобъемлющей мировой мудрости.

Если проследить эволюцию любого мифа или мифологической системы, то становится очевидно, что в борьбе против зла греки постепенно наращивают мощь доброты. Для любого яда они находят противоядие, для любой страшной силы находится своя “узда”. Постепенно меняется характер даже самых страшных богов. “Беснующийся”, “вредоносный”, “вероломный”, “губитель людей”, “разрушитель городов”, “запятнанный” – так называли древние греки бога войны Ареса. Арес — бог войны коварной, вероломной, войны ради войны (в отличие от Афины Паллады – богини войны честной и справедливой). Первоначально Арес просто отождествлялся с войной и смертоносным оружием. Вместе со своими сыновьями – Фобосом и Деймосом (“Страхом” и “Ужасом”) – он носился по полям сражений, сея повсюду смерть и разрушение. Кони его носят имена – Блеск, Плащ, Шум, Ужас. Его атрибуты – копье, горящий факел, собаки, коршун. Его всегда сопровождает богиня раздора Эрида и кровожадная Энио. Только кровавые битвы радуют железное сердце Ареса.

Зевс гневно говорит Аресу (Илиада, песнь V):

Ты ненавистнейший мне
 меж богов, населяющих небо!
Только тебе и приятны вражда,
 да раздоры, да битвы!
Матери дух у тебя необузданный,
 вечно строптивой
Геры, которую сам я
 с трудом укрощаю словами!

Итак, Зевс называет его самым ненавистным из всех богов, и не будь Арес его сыном, он отправил бы его в тартар, даже глубже всех потомков Урана. Интересно, что первоначально рождение Ареса мыслилось чисто хтонически: Гера породила Ареса без участия Зевса от прикосновения к волшебному цветку. В олимпийской мифологии Арес, бог буйный и аморальный, с большим трудом уживается с пластическими и художественными образами и законами олимпийского мира, хотя теперь он считается сыном самого Зевса и поселяется на Олимпе.

На холме, названном в его честь, собирается судилище Афин, которое поэтому носит имя Ареопаг – “холм Ареса”. Согласно легенде, Ареопаг получил свое название после того, как в Аттику вторглись

амазонки, чтобы освободить свою царицу Антиопу, похищенную Тесеем. Они встали лагерем у этого холма и принесли жертву Аресу.

У Гомера Арес – буйное божество, обладающее в то же время несвойственными ему ранее чертами романтической влюбленности. Раненный Афиной, он простирается на земле на семь десятин, но он уже настолько слаб, что его ранит и смертный герой Диомед. Арес влюбляется в самую нежную и прекрасную из богинь – Афродиту. Гефест накрывает влюбленных на ложе крепчайшей железной сетью, и тут:

В двери вступили податели благ, всемогущие боги;
Подняли все они смех несказанный, увидя, какое
Хитрое дело ревнивый Гефест совершить умудрился.

[Od. 352-327].

Кровавый бог осмеян – значит он уже не вызывает страха и ужаса, в мир возвращается радость, покой и гармония. Этот мифологический сюжет воплощен в нескольких помпейских фресках. Иногда Арес изображался в оковах, надетых на него Афродитой, что символизирует победу любви над воинственностью и дикостью. Тема любви Ареса и Афродиты привлекала таких художников, как С.Боттичелли, Я.Тинторетто, П.Веронезе, М.Караваджо, П.П.Рубенс, Н. Пуссен, Б.Спрангер...

В древнем Риме его называли Маворс, Марспитер (“отец Марс”), Марс. Марс – один из древнейших богов Италии и Рима, он входил в триаду богов, первоначально возглавлявших римский пантеон (Юпитер, Марс и Квиринос – бог народного собрания, отсюда полное название римлян “римский народ квиринов” или просто “квириты”). Первоначально в древней Италии он выступал в роли бога плодородия и растительности, бога дикой природы, всего неизвестного и опасного.

Считалось, что именно он, Марс, мог вызвать гибель урожая и падеж скота, впрочем, мог и отвратить их. Потому-то именно в его честь был назван первый месяц древнеримского календаря – март.

В этот месяц – месяц весеннего равноденствия – совершался обряд изгнания зимы – “старого Марса”. Его изгоняли из города перед самым наступлением весны. При этом его роль исполнял какой-нибудь человек, чаще всего один из жрецов Марса; он символизировал старую, истраченную силу. Кроме того, из соломы делали куклу Анны Перенны – божества вечно текучего времени. Эту куклу поджигали и бросали в реку, которая олицетворяла все уносящее время. Сжигание кукол старого года означало также очищение огнем, который уничтожает все, что не может смыть вода. Старый Марс и старый год представляли собой прототип главных героев карнавала, который тоже связан с началом весны. Родившиеся весной юноши считались посвященными Марсу. Марсу были посвящены животные: дятел, конь, бык, волк. Эти животные, по преданиям, вели посвященных Марсу юношей, указывая им места для новых поселений.

Как отец Ромула и Рема Марс был родоначальником и хранителем Рима. Однако храм Марса как бога войны был сооружен на Марсовом поле вне городских стен, так как вооруженное войско не должно было входить на территорию города. Символом Марса было копьё, хранившееся в жилище царя – регии, здесь же хранились 12 щитов, один из которых, по преданию, упал с неба как залог непобедимости римлян, а 11 его копий по приказу царя Нумы были сделаны искусным кузнецом Мамуррием, чтобы враги не могли распознать и украсть подлинник.

Хранителем этих святынь была жреческая коллегия. Во время праздников Марса они выносили его щиты и исполняли в его честь воинские пляски. Марсу посвящались начинавшие и завершавшие сезон военных походов церемонии очищения коней, оружия, музыкальных инструментов.

В древнейшие времена функции Марса были очень разнообразны. Он помогал и в войне, и в мирное время, даруя и победу, и изобилие, и благополучие. Однако позднее Марс становится исключительно богом войны и как таковой отождествлялся римлянами с греческим Аресом.

Прав был Шиллер, который писал: “Если греческие племена наслаждаются на Олимпийских играх бескровными состязаниями в силе, быстроте и ловкости и благородном состязании талантов и если римский народ радуется смертельному бою умирающего гладиатора с его ливийским противником, то эта одна черта поясняет нам, что идеальные образы Венеры, Юноны, Аполлона мы должны искать не в Риме, а в Греции” (8, с.335).

Да и отношение к богам в Греции и Риме было разное. Грек нисколько не удивился бы, встретив в полях Деметру, а римлянин не признал бы свою Цереру в высокой, статной женщине, потому что для него – она абстрактный образ гения плодоносящей нивы.

В античной культуре представления о богах и мире постоянно менялись, однако и поэты и философы продолжали персонифицировать отвлеченные стихии и первоначала в образах олимпийских божеств. Мифологическая тематика держалась в античной культуре невероятно прочно. Любое новое содержание, поучительное или развлекательное, философская доктрина или политическая пропаганда легко воплощались в традиционные образы и ситуации мифов об Эдипе или Меее. Каждая эпоха античности давала свой вариант всех основных мифологических сказаний.

По сравнению с мифологической тематикой всякая иная отступала в античной художественной культуре на второй план. Система литературы была неизменной: поэты последующих поколений старались идти по следам предыдущих. У каждого жанра был свой основоположник, давший законченный его образец:

Гомер – для эпоса, Архилох – для ямба (2-я половина VII в. до н.э.), Пиндар или Анакреонт – для соответствующих жанров поэзии (VI-V в. до н.э.), Эсхил, Софокл и Эврипид – для трагедии и т.д. Степень совершенства каждого произведения или поэта измерялась степенью его приближения к этим образцам. Но литературные каноны не помешали античному искусству дать миру настоящие шедевры. “Греки, – отмечает Ж.Жубер, – обладали слухом тонким, абсолютным, и достаточно было коснуться его слегка, чтобы взволновать их сердца. Поэтому изящные мысли нравились им, как бы скромно ни было их украшение... Поэтому стиль их авторов был прост, а фразы кратки, и писатели придерживались прежде всего мудрости, гласившей: “Ничего лишнего”. Мысли их были тщательно отобраны и чрезвычайно четки; слова были подобраны друг к другу и обладали внутренней гармонией, наконец, ничто в их творениях не затрудняло восприятия; таковы отличительные черты прекрасной греческой литературы” (11, с. 315).

Характеризуя античный стиль, Геррес писал: “... слова древних — богатые драпировки мощных, обильных, полнокровных идей: широкими складками спадают в них прекрасные покровы, и сквозь них проглядывает могучая, пылкая внутренняя жизнь, проглядывают прекрасные пропорции природы” (10, с.217).

Свое отношение к миру и свое ощущение мира эллины со всей полнотой выразили в пластике.

“Юный взор грека, – писал Жан-Поль, – сам по себе прежде всего направлен на мир тел, – но здесь очертания четче, чем в мире духов, и это придает грекам особую легкость в обращении с пластическим материалом. Но мало и этого! Вместе с мифологией им была уже дана обожествленная природа, поэтический град божий, – им оставалось лишь населять его и жить в нем, но не приходилось его строить. Они могли воплощать там, где мы только воображаем или даже абстрагируем, могли обожествлять там, где мы едва способны наделять душой, они могли полнить божествами горы, рощи и потоки, в которые нам с величайшим трудом удастся вдохнуть душу олицетворения. Они обрели великое преимущество, – тела становились у них живыми и облагороженными, духи – воплощенными. Лирику миф приближал к неотступно следующим вперед эпосу и драме” (3, с.103).

Действительно, классический идеал возник из самого духа природы, из глубин пластического сознания. “Безоблачная светлая радость, струящаяся с возвышенных фигур богов, – писал Геррес, – это выражение полноты их внутренней природы, способной вольно изливаться и принимать черты любой индивидуальности; в руках богов – бесконечность, когда они разжимают руку, все конечное слетает с их пальцев, как ручей бежит с горы; не отдельными сокровищами они владеют, но самой тайной, камнем мудрости, обращающим в золото любой негодный булыжник. Возвышенные статуи богов, описывающие многообразием своих форм весь круг божественного, – вот настоящая душа, вот средоточие Пластического искусства.[...] скульптура по самому своему существу ближе к Идею... а идеи любят для себя идеальное облачение...” (10, с.240-241).

Искусству эллинов покровительствуют Аполлон и девять олимпийских муз – дочерей Зевса и Мнемосины. Во времена архаики муз было три – Милета (опытность), Мнема (память) и Аойда (песня) – бурные, неистовые спутницы Диониса-Мусагета. Музы олимпийского мира – богини поэзии, искусств и наук – обитают на священной горе Геликон, воспевая все поколения богов и даруя людям вдохновение. По мере дифференциации искусств у каждой музы появилась своя сфера творчества и свои символы: Эрато – муза лирической поэзии с лирой в руках, Эвтерпа с флейтой сопровождает лирическую песнь, Каллиопа – муза эпической поэзии и знания со свитком и палочкой для письма, Клио (“дарующая славу”) – муза истории с теми же атрибутами, Мельпомена – муза трагедии с трагической маской и венком из плюща, Полигимния – муза серьезной гимнической поэзии, Терпсихора – муза танца с лирой и плектром, Талия – муза комедии с комической маской, Урания (“небесная”) – муза астрономии с небесным сводом и циркулем. Их вождь – блюститель космической гармонии, прекрасный солнечный бог Аполлон.

Аполлон, пишет Ницше, – бог всех сил, творящих образами, и в то же время бог, вещающий истину, возвещающий грядущее. Он, по корню своему “блещущий”, божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии. Аполлон – бог искусств, делающих жизнь возможной и жизнедостоинной. “Гомеровская “наивность”, – отмечает Ницше, – может быть понята лишь как совершенная победа аполлонической иллюзии: это та иллюзия, которой так часто пользуется природа для достижения своих целей... В греках хотела “воля” узреть самое себя, в преображении гения в мире искусства; для своего самопрославления ее создания должны были сознавать себя достойными такой славы, они должны были узреть и узнать себя в некоей высшей сфере, но так, чтобы этот совершенный мир их созерцаний не мог стать для них императивом или укором. Таковой была сфера красоты, в которой они видели свои отражения олимпийцев” (7, с. 68).

У Аполлона много ипостасей. Максимилиан Волошин (2) напоминает, что в первых строках “Илиады” есть обращение к Аполлону-Сминфею – Аполлону Мышиному. Известна статуя Аполлона работы Скопаса, где солнечный бог изображен наступившим пятой на мышью. (Статуя находилась в малоазиатском городе Хризе, известна по изображениям на монетах.) Есть сведения, что в некоторых городах под алтарями Аполлона жили прирученные белые мыши, а на острове Крите их изображение стояло рядом с жертвенником бога.

Мышь – не постоянный спутник Аполлона, как змей или лавр. Как же понять эту таинственную связь маленького серого зверька с сияющим и грозно-прекрасным богом? Как разгадать эту загадку мыши?

Обратим внимание на то, в какие моменты душевных состояний появляется образ мыши в произведениях аполлонийских поэтов.

Самому ясному и аполлоническому из русских поэтов А.С.Пушкину во время бессонницы слышится: “Парки бабье лепетанье, жизни мышья беготня...” (Строки из “Стихов, написанных ночью во время бессонницы”, 1830).

У Бальмонта в стихотворении, написанном тоже во время бессонницы, мы читаем:

В углу шуршали мыши,
Весь дом застыл во сне.
Шел дождь, и капли с крыши
Стекали по стене.
Шел дождь унылый, вялый,
И маятник стучал,
И я душой усталой
Себя не различал.

Там, где прекращается непрерывность аполлонического сна и наступает свойственное бессоннице горестное замедление жизни, поэт чувствует близкое и ускользающее присутствие мыши. Именно во время бессонницы, как маленькая трещинка в светлом и стройном Аполлоновом мире, появляется мышь. Во время бессонницы, когда напряженное ухо более чутко прислушивается к малейшим шумам ночи, так естественно слышать тонкий писк, шорох и беготню мышей.

Но их таинственность неожиданно подчеркивается тем непобедимым священным ужасом, который у многих вызывает одно присутствие мыши. Страх мышей представляет одну из удивительных загадок человеческой души (2).

Этот ужас реально связывает нашу душу с такими древними страхами, память о которых сохранилась лишь в виде почти стертого, почти потерявшего смысла символа. Этот ужас не основан ни на чем реальном, ни на чем разумном. В нем нет ни сознания опасности, ни отвращения к безобразию формы.

Ницше определяет аполлонийскую стихию как стихию сновидения, противопоставляя ее дионисийской стихии опьянения. “Мир Аполлона, — пишет М.Волошин, — это прекрасный сон жизни; жизнь прекрасна, лишь поскольку мы воспринимаем ее как свое сновидение; и в то же время мы не имеем права забыть о том, что это только сновидение, под страхом, чтобы сновидение не превратилось в грубую реальность. Таким образом, душа, посвященная в таинства аполлонийской грезы, стоит на острие между двух бездн: с одной стороны, грозит опасность поверить, что это не сон, с другой – опасность проснуться от сна. Пробудиться от жизни – это смерть, поверить в реальность жизни – это потерять свою божественность”(2, с.98).

Хорошо это выразила Марина Цветаева:

О мир! Пойми! / Певцу во сне открыты закон звезды и формула цветка...

Аполлонийская мудрость требует отдаваться всецело текущему мгновению и в то же время не терять душевного равновесия, когда одно мгновение сменяется новым, стирающим предыдущее, любить все мгновения своей жизни одинаково сильно, предпочитая всем прошедшим и будущим текущее мгновение.

Можно сказать, что аполлонический сон покоится на дне мгновения, и каждая смена мгновений разрушает его. Следовательно, связь Аполлона со временем несомненна. Ведь Аполлон не только Мусагет – вождь муз, он Мойрагет – вождь Мойр – богинь судьбы, ведавших настоящим, прошлым и будущим. Именно Аполлон обладал даром пророчества и наделял оракулов этим даром.

Он – бог часов, возобновитель времени, и он – Хоромедон – “Вождь времени”. Так, в олимпийской мифологии на смену страшному богу времени Кроносу, пожирающему своих детей, пришел солнечный, прекрасный вождь времени Аполлон. Современная археология установила, что календарная служба Европы I тыс. до н.э. прочно связана с именем Аполлона. Античные авторы рассказывают о таинственных странствиях Аполлона и служителей его культа, по велению которых в разных точках Европы, от Италии до Британии, устанавливались святилища Аполлона, которые на самом деле представляли собой древние обсерватории. Жрецы этих храмов-обсерваторий обменивались сведениями, и таким образом в Европе под знаком Аполлона была создана единая календарная служба.

С путешествиями Аполлона связаны легенды о гипербореях и их стране, где под знаком милости Аполлона процветали мораль и искусства.

Способность пророчесственного видения неразрывно связана с углублением в мгновение. И если правильно наше предположение о том, что мышь в Аполлоновых культах – знак убегающего мгновения, то с мышью должны быть соединены мифы о прорицаниях и оракулах.

И действительно Плиний Младший говорит, что греки называли мышь самым пророчесственным из всех зверей. В быстром убегающем движении маленького серого зверька греки видели подобие вешего,

ускользающего и неуловимого мгновения, тонкой трещины, всегда грозящей нарушить аполлоническое сновидение, которое в то же время лишь благодаря ей может быть осознано.

И как только мы поймем символическое значение этого быстрого, страшного и таинственного, глазом еле уловимого движения ускользающей мыши, станет и понятен другой загадочный образ.

“Время – вечность, напряженная и вечно движущаяся сфера внутренних интуитивных чувствований, которая нашему логическому сознанию представляется огромной горой тьмы и хаоса, потрясается до основания, и из трещины рождается бесконечно малое мгновение – мышшь. Гора рождает мышшь так же, как вечность рождает мгновение. Каждое мгновение является неуловимой трещиной между прошлым и будущим” (2, с.101).

Таким образом, мышшка-пророчица, изваянная под пятой Аполлона, мышшь, беготню которой во время бессонницы слышали и Пушкин, и Бальмонт, и Верлен, мышшь, которая внушает безотчетно-стихийный ужас многим людям, – не что иное, как олицетворение уходящего мгновения. В ней сосредоточена та не примиренность и грусть, которые лежат на самом дне Аполлонова светлого сна.

Горькое сознание своей мгновенности таится в глубине аполлонического духа. Каждая великая радость таит на дне своем грусть. Более того, вся полнота аполлонийской радости постигается лишь тогда, когда ей сопутствует грусть. Об аполлонийской грусти можно говорить с таким же правом, как об аполлонийской радости (2).

Греки верили, что несокрушимая власть Аполлона таится в той творческой силе, что всегда дает новый росток. Сила Аполлона – в стройном согласии девяти муз. Греки верили, что бессмертие – не в отдельных произведениях искусства, а в силе, их созидающей. Гениальность – не достояние смертного человека, она – откровение солнечного бога.

Аполлонической культуре всегда приходится разрушать царство титанов, поражать насмерть чудовищ, и с помощью могущественных фантазмагорий и радостных иллюзий одерживать победы над ужасающей глубиной миропонимания и болезненной склонностью к страданию, пишет Ницше.

Аполлон – обоготворение индивидуализации. Аполлон как этическое божество требует от всех меры и, чтобы иметь возможность соблюдать таковую, самопознания. Рядом с эстетической необходимостью красоты стоят требования: “Познай самого себя” и “Сторонись чрезмерного”. Самопревозношение и чрезмерность рассматривались как враждебные демоны неаполлонической сферы, а посему как свойства до-аполлонического времени, века титанов, и вне-аполлонического мира – мира варваров.

Посмотрим, как же Платон интерпретирует девиз Аполлона: “Познай самого себя”. В диалоге “Пир” Платон замечает: “Так вот, каждый из нас есть символ человека, обтесанный наподобие камбалы, из одного – два. И потому-то ищет каждый раз свой, из своего человека вырубленный символ” (Пир 191 b). Согласно Платону, каждый из нас действительно есть лишь символ человека, неполная и вечно тяготеющая к восполнению его часть, но цельность человека не в обретении родного тела или родной души в возлюбленном, но в обретении самого себя. Именно так он интерпретирует дельфийскую мудрость “Познай самого себя” в диалоге, носящем название “Первый Алкивиад”. Подзаголовок диалога “О природе человека”, действующие лица – Сократ и Алкивиад, лейтмотив – любовь к тому, что есть в человеке истинно сущее, а не внешнее и преходящее.

“Всякое дело, – говорит Сократ, – боится своего мастера, кто хочет действовать, должен обладать знаниями, желающий властвовать над людьми должен знать человека. Но и на царском престоле рабом останется тот, кто не познал самого себя, кто полагается на выдающиеся свойства своей природы – рост, красоту, крепость рук и твердость воли, забывая о том, что все это лишь свойства того, что есть он сам. А что же есть сам человек? Что вообще значит “сам человек”, “сама вещь”, “самое само” (129 b).

По словам Сократа, познает себя лишь тот, кто познает свою душу, тот же, кто знает свое тело, знает свое собственное, но не себя (131 ab). И кто любит красоту, молодость, силу, тот любит собственное любимца, но не его самого. Собственное преходящее, душа – нет.

“Познать самого себя – это обратить взор внутрь своей души и постичь присутствие в ней мудрости-софии, разумения, справедливости и блага – таков итог и смысл этого диалога о природе человека” (1, с.30). В этом сочинении Платона человек предстает как символ своего существа. Сам человек – это душа человека, но душа человеческая не есть сам человек. Душа, как здесь сказано, есть вместилище софии (133 bc). Душа тоже символ – символ божественной премудрости, и поэтому она тоже охвачена любовью к совершенствованию той несовершенной части софии, какая ей врожденна. Любовь к другой человеческой душе – не тяготение к слиянию ради восполнения целого, а возвышающее, божественное призвание человека.

Платон сознательно и решительно рассекает существо человека на два символа – тело и душу, принадлежащих к двум разным ценностям: преходящему миру сотворенных и порожденных вещей и миру вечных идей (1).

Идеалом для древних греков был мудрец-созерцатель. Его идеальный портрет можно найти в “Сатирах” Горация:

Кто же свободен? Мудрец, который владеет собою:

Тот, кого не страшат ни бедность, ни смерть, ни оковы;

Кто не подвластен страстям, кто на почести смотрит с презрением;
Тот, кто довлеет себе, кто, как шар, и круглый, и гладкий,
Все отрясает с себя, что его ни коснется снаружи;
Тот, перед кем и Фортуна опустит бессильные руки...

(Сатиры, 11, 7, 83-88.

Пер. М.Дмитриева)

Сравнение с шаром – в духе античной традиции. Шар в античной культуре был символом вечности, “шар – это обтекание мира завершенным смыслом, это единство, но единство развитое, расцветшее, явленное, вышедшее из своих темных глубин и превратившееся из неизмеряемой точки в зрелое и пышное тело вечности” (5, с.43).

Аполлоническому греку действие дионисийского начала представлялось титаническим и варварским, хотя он и не скрывал от себя при этом своего внутреннего родства с поверженными титанами. Дорическое государство и дорическое искусство, пишет Ницше, – это постоянный воинский стан аполлонического начала: лишь при непрерывном противодействии титаническо-варварской сущности дионисийского начала могли столь долго продержаться такое искусство, такое воинское и суровое воспитание, такая жесткая государственность.

Греки времен Гомера не знали синего цвета и не имели в языке слова для его обозначения. В греческой живописи было то же самое: во времена Полигнота (VI в. до н.э.) живописная гамма ограничивалась черным, белым, желтым и красным цветами. Синяя же краска, давно известная египтянам и употреблявшаяся греками при раскраске погребальных статуй, не проникала в живопись. Ее впервые начинает употреблять Апеллес (IV в. до н.э.). Зеленая краска была известна греческой живописи только как смешение черной и желтой, т.е. в своих притупленных, сероватых тонах. Символически эта гамма красно-желто-черного цвета говорит о творчестве земном, реалистическом, каковым мы и знаем греческое искусство, но – на фоне глубокого пессимизма.

Когда человеческие жертвоприношения и неистовство дионисийских оргий превратились в трагедию, в которой дионисийские страсти получили аполлоническое воплощение, греки – этот “народ неврастеников” (М.Волошин) – создали “золотой век” – век Перикла и Фидия. Творения этого века можно назвать высшей красотой. Это “совершеннейший пример недостижимой идеи, которая становится здесь как бы видимой, – прообраз искусства и вкуса”, – отмечает Ф.Шлегель.

Созидая свой гармоничный мир, греки трепетали перед Роком. Но именно Рок, по Жан-Полу, и есть мировой дух эпоса, “Немизида драмы”. “В эпосе пребывает Рок. Сюда смеет явиться самый совершенный характер, даже сам бог его, стремясь и борясь. Он служит целому, и поскольку является здесь не жизненный путь, а мировой ход, то судьба героя тает во всеобщем. Герой – течение, пересекающее океан, здесь Немизида карает не столько индивида, сколько роды людей и целые миры. [...] В эпосе неизбежны чудеса; ибо царит вселенная, а сама она – чудо, в ней – все, а стало быть, и чудеса; все может совершаться на двойной сцене – неба и земли, и не может занять ее один земной герой, и не может даже один небесный герой и сам бог, но занимают боги и люди. Поэтому в эпосе эпизод – едва ли вообще эпизод, как нет эпизодов всемирной истории. [...] В распоряжении эпической Музы должен быть обширный исторический мир, – только опираясь на него, можно сдвинуть с места мир поэтический” (3, с.240-241).

Эпос – это история всебытия, поэтому у него нет начала и конца. На эту особенность эпоса указывает и сам Гомер, когда говорит:

Внимают певцу, вдохновенному свыше богами,
Песнь о великом поющему людям, судьбине подвластным,
В них возбуждая желание слушать его непрестанно.

(Od., XVII,518)

Ф.Шлегель в статье “О ценности изучения греков и римлян” называл искусство эллинов вечным “кодексом” человеческой души, естественной историей нравственного и духовного человека. “Изучение греков и римлян, – писал он, – это школа великого, благородного, доброго и прекрасного, школа гуманности; пусть черпают здесь свободную полноту, живую силу, простоту, соразмерность, гармонию, законченность, которую ограничивало, расщепляло, запутывало, искажало, разрывало все еще грубое искусство современной культуры!” (9, с.84).

Античность – “вершина естественной культуры изящного искусства” (Ф.Шлегель) – остается высшим прообразом художественного развития для всех времен. “В ней завершен и замкнут весь круговорот органического развития искусства, высшая эпоха которого, когда способность к прекрасному могла выразиться свободнее и полнее всего, содержит в себе всю полноту ступеней развития вкуса” (9, с.154). Античная культура самопознания и меры создала классическую скульптуру, архитектуру, драму, поэзию, античная культура создала и классическую музыкальную эстетику, которая по сей день определяет музыкальную жизнь Европы.

Список литературы

1. Васильева Т.В. Символы человека у Платона и платоническая любовь // Античная культура и современная наука. – М., 1985. – С.27-31.
2. Волошин М. Лики творчества. – Л., 1989. – 848 с.
3. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. – М., 1981. – 448 с.
4. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М., 1993. — 959 с.
5. Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н.э. — М., 1979. – 415 с.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М., 1991. — Т. 1. — 671 с.; Т. 2. — 719 с.
7. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. – Т.1. – М., 1990. – С.57-157.
8. Шиллер И.Х.Ф. Собр. соч. – Т. 6: Статьи по эстетике. – М., 1950. – 762 с.
9. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – Т.1. – М., 1983. – 479 с.
10. Эстетика немецких романтиков. – М., 1987. – 736 с.
11. Эстетика раннего французского романтизма. – М., 1982. – 480 с.

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ЗАКОН ГАРМОНИИ

В Древней Греции в VI в. до н.э. в школе Пифагора сложилась музыкальная эстетика, которой было суждено просуществовать в европейской культуре до наших дней.

Пифагорейская система знаний состояла из четырех разделов: арифметики (учении о числах), геометрии (учении о фигурах и их измерении), музыки (учении о гармонии или теории музыки) и астрономии (учении о строении Вселенной). Система образования, созданная Пифагором, просуществовала тысячелетия. И через 2000 лет, в эпоху Средневековья, квадривиум (буквально пересечение четырех дорог) – повышенный курс светского образования – объединял все те же четыре предмета. Средневековые монахи лишь предпослали квадривиуму тривиум – начальный курс образования, состоявший из трех гуманитарных дисциплин — грамматики, риторики и диалектики. Тривиум и квадривиум соединялись в знаменитые “семь свободных искусств” – систему средневекового образования.

В школе Пифагора главным предметом была музыка. Один из последних пифагорейцев Ямвлих в труде “О пифагорейской жизни”, 15. (Пер. А.Лосева) пишет: [Пифагор] “установил в качестве первого – воспитание при помощи музыки, тех или иных мелодий и ритмов, откуда происходит врачевание человеческих нравов и страстей и восстанавливается гармония душевных способностей в том виде, как они были сначала. И, действительно, больше всего требует упоминания то, что он предписывал и устанавливал своим знакомым так называемое музыкальное устройство и понуждение, придумывая чудесным образом смешение тех или иных диатонических, хроматических и энгармонических мелодий, при помощи которых он легко обращал и поворачивал к противоположному состоянию страсти души, недавно в них поднявшиеся и зародившиеся в неразумном виде, скорбь, раздражение, жалость, неуместная ревность, страх; разнообразные вожделения, гнев, желание, разнеженность, распущенность, горячность, выправляя каждый из этих [недостатков] к добродетели при помощи подходящих мелодий, как бы при помощи каких-то спасительных целебных составов. И когда его ученики отходили к вечеру ко сну, он освобождал их от дневной смуты, очищал взволнованное умственное состояние и приуговлял в них безмолвие, хороший сон и вещие сновидения” (4, с.82).

Пифагор учил находить верный ритм не только в искусстве, но и в мыслях, речах и делах. Эвритмия – способность находить точный ритм во всех жизненных проявлениях – помогала органично вписаться в ритм города, а затем подключиться к ритму мирового целого – ритму космоса, основанного на законах вселенской гармонии.

Пифагорейский союз прославился на все времена проповедью аскетизма, но аскетизма в античном смысле слова: здоровая душа здесь требовала здорового тела, а то и другое – постоянного музыкального воздействия, сосредоточивания в себе и восхождения к высшим сферам бытия.

Основное понятие античной эстетики – гармония. Гармоничен мир, космос, отдельный человек. Задача царя – привести каждую вещь в государстве в гармонию с целым. Справедливость, говорили пифагорейцы, скрепляет, упорядочивает общество, относясь к обществу так же, как ритм относится к движению и гармония относится к звуку.

У Архита добродетель созвучна гармонии мира; и тот, кто приведет свою жизнь в гармонию с принципами добродетели и с божественным законом, тот будет жить счастливой жизнью. Неопифагореец Тимей Локрский писал, что счастье – это разумность, следование возвышеннейшей философии, очищение от ложных мнений, приобщение к науке, избавление ума от великого невежества, близость к божественным предметам, самодовлеющая жизнь.

Излагая эстетику Пифагора, Порфирий пишет: “Вещей, к которым стоит стремиться и которых стоит добиваться, есть на свете три: во-первых, прекрасное и славное, во-вторых, полезное для жизни; в-третьих,

доставляющее наслаждение. Наслаждение имеется в виду не пошлое и обманчивое, но прочное, важное, очищающее от хулы. Ибо наслаждение бывает двоякого рода: одно, утоляющее роскошествами наше чревоугодие и сладострастие, он уподоблял погибельным песням Сирен, а о другом, которое направлено на все прекрасное, праведное и необходимое для жизни, которое и переживаешь сладко и, пережив, не жалеешь, он говорил, что оно подобно гармонии муз” (5, с.23).

Для пифагорейцев гармоничен весь мир, вся природа. Гармония – это всеобщий художественный принцип и ее законам подчиняются все искусства. Произведения искусства возникают не случайно, не в результате капризов художника, а благодаря гармонии, этой тончайшей закономерности, которой преисполнен творец и которая явственным образом проявляется в художественных произведениях. Гармония – основной закон искусства. Если произведение искусства неудачно, значит художник отступил от законов гармонии.

В дошедших до нас материалах об известном пифагорейце Филолае содержится учение о составленности всего существующего из предела и беспредельного. Число, по Филолаю, делает возможным само познание вещей, или познание гармонии. Под этой гармонией, как считают специалисты по античности, нужно понимать, во-первых, самый обыкновенный музыкальный интервал, а во-вторых, вообще всякое объединение разнородного, всякое единство. Филолай говорил, что гармония есть соединение разнообразной смеси и согласие разногласного, или единство противоположностей. Аристотель перечисляет 10 основных пифагорейских противоположностей: конечное и бесконечное, четное и нечетное, одно и множество, правое и левое, мужское и женское, покоящееся и движущееся, прямое и кривое, свет и тьма, добро и зло, квадратное и продолговато-четырёхугольное. Единство этих противоположностей Филолай и называет гармонией. А прообраз всякой гармонии пифагорейцы видели в гармонии музыкальной.

Гармония в античном мире – это универсальный принцип, относящийся в равной степени и к Вселенной, и к искусствам, и к внутренней жизни человека.

Для пифагорейцев мир – гармонический космос, а закон космической гармонии – главный предмет познания. Для пифагорейцев гамма чисел есть гамма струн космоса, при помощи которых познающий извлекает из мира музыкальные звуки. Пифагорейцы говорили: “Все есть число”. Для пифагорейцев число — символическое орудие познания мироздания, число – это путь к истине. Знаменитый пифагореец Филолай утверждал, что в число никогда не проникает ложь, потому что она противна и ненавистна его природе, истина же родственна числу и неразрывно связана с ним с самого начала. В сознании пифагорейцев число не просто количество, оно – тайна, поскольку в числах выражаются свойства музыкальной гармонии. Момент тайны, внесенный в самую математику, превращает ее в музыку, а познающих превращает в оркестру (союз) связанных единой симфонией людей.

“Когда Пифагор и его школа переносят в природу последовательные ряды внутреннего мира, гармонию души, – отмечает Геррес, — когда Пифагор упорядочивает явления природы в соответствии с вечной пропорцией числа, заключенной в нашем созерцании, когда он открывает в своем духе связанную четверицу и вновь обнаруживает ее же в мироздании – в отстояниях, орбитах и размерах планет, когда он измеряет масштабом звукоряда силы, катящие универсум, – тогда он конструирует математический анализ мироздания” (3, с. 101).

У пифагорейцев число выражало не только идею порядка, у пифагорейцев было структурное, скульптурное, пластическое видение числа. Пифагорейцы делили числа на линейные, плоскостные, квадратные, прямоугольные и трехмернотелесные. Например, у Филолая звук – трехмерное тело. Число для пифагорейцев – это символ и образ. Пифагор говорил: “Первообразы и первоначала не поддаются ясному изложению на словах, потому что их трудно уразуметь и трудно высказать, – оттого и приходится для ясности обучения прибегать к числам” (цит. по: 5, с.25).

Слово “космос” первоначально обозначало у греков порядок, надлежащую меру, прекрасное устройство. Пифагор впервые употребил его в сегодняшнем смысле для определения всего мироздания. Таким образом, мироздание для Пифагора – это упорядоченность, организованность, красота, симметрия. Красота макрокосмоса – Вселенной, считали пифагорейцы, открывается лишь тому, кто ведет правильный, “прекрасно устроенный” образ жизни, т.е. в своем внутреннем микрокосме поддерживает порядок и красоту. Пифагорейский образ жизни имел прекрасную “космическую” цель – привнести гармонию мироздания в жизнь человека.

Для пифагорейцев конкретный прообраз гармонии – гармония музыкальная. Именно музыка становится той моделью, в соответствии с которой строится вся космология пифагорейцев. Интересно, что именно ранние пифагорейцы установили числовые соотношения, характерные для кварты ($4/3$), квинты ($3/2$) и октавы ($2/1$).

Первым пунктом эстетики пифагорейцев является проблема движения. Но поскольку у пифагорейцев движется решительно все – и физические тела, и психика, и умственная деятельность и всякое творчество, и числа, и гармонии, мы будем правы, пишет А.Ф.Лосев, если употребим в данном случае другой термин – становление – как обнимающий всевозможные виды движения (1). Итак, музыка у пифагорейцев есть становление, и это самый первый, самый общий и самый необходимый принцип музыкальной эстетики

пифагорейцев. Интересно, что во времена античности музыкой называли все искусства, а музыкантом того, кто ритмически организует нравственную полноту своего внутреннего мира и создает гармонию души.

Пифагорейцы придавали музыке универсальное значение. Распространяя законы отношения музыкальных тонов на всю Вселенную, они создали учение о космологическом значении музыки, учение о “гармонии сфер”. Согласно пифагорейцам, космос представляет собой своеобразный музыкальный инструмент. Движение небесных тел, расположенных по отношению друг к другу так же, как интервалы между звуками в октаве, создает чудесную музыку сфер. Вселенная – это определенным образом настроенный и издающий божественную музыку космос.

Земная же музыка – первое из искусств, дарующих людям радость, – это, по мнению пифагорейцев, лишь отражение мировой музыки, царящей среди небесных сфер.

Земная музыка как отголосок музыки небесной, мировой находила живейший отклик в душе человека, ибо сам человек был частичкой мироздания и, значит, в нем изначально звучали мировые гармонии.

Система мироздания Пифагора, как известно, состояла из трех сфер – Луны, Солнца и звезд вместе с планетами, вращавшихся вокруг Земли. Чем дальше находилась сфера от Земли, тем больше была ее линейная скорость и, соответственно, выше издаваемый ею тон. Пифагор полагал, что эти сферы звучат совершеннейшими консонансами. Если издаваемый Землей тон принять за тонику (1), то сфера Луны звучала в тон кварты (4/3), сфера Солнца – квинты (3/2), а сфера звезд и планет – октавы (2/1).

Вселенная, природа, человек, согласно пифагорейцам, построены по законам музыкальной гармонии, и эта гармония образует единство мира. Душа мира, говорил позднее Платон, была слажена музыкальным согласием. “Когда Пифагор, – пишет Геррес, – обращает всю систему мироздания в одну колоссальных размеров Эолову арфу, натягивает струны между Солнцем и планетами и обнаруживает, что эти струны дают сплошные консонансы, когда затем эта гигантская арфа, возбуждаемая дуновением мирового духа, начинает звучать и оглашать мир божественными гармониями, а Музы, восседая на тронах созвездий, упорядочивают ход небесных сфер и управляют вечными концертами, что внятны лишь безмятежным душам мудрецов, – тогда лишь одно создает Пифагор: сводит математический анализ мироздания со светлых высот своего духа, преломляя его в атмосфере своего органического строения, своей сферы чувствования...” (3, с.103).

Создатели различных музыкально-эстетических систем, исходя из учения пифагорейцев о музыке сфер, пытались соотнести семь нот звукоряда с определенными планетами. Например, С (до) – Юпитер, Д (ре) – Марс, Е (ми) – Солнце, F (фа) – Меркурий, G (соль) – Венера, А (ля) – Луна, Н (си) – Сатурн. В другом варианте – у нот иные планеты-спутники: С – Венера, Д – Солнце, Е – Марс, F – Юпитер, G – Сатурн, А – Луна, Н – Меркурий.

В некоторых музыкально-эстетических системах каждая нота связана не только с планетой, но и с определенным цветом: С – оранжевый, Солнце; Д – светло-синий, Сатурн; Е – голубой, Меркурий; F – зеленый, Луна; G – красный, Марс; А – желтый, Венера, Н – фиолетовый, Юпитер. Соотносили ноты с временем дня и года: Д – ночь и зима; А – рассвет и весна; С – полдень и лето; G – сумерки и осень.

Пифагорейское учение о гармонии сфер развивает в своем диалоге “Тимей” Платон. Создатель знаменитой Академии исходит из представления античной астрономии: в центре мира помещалась Земля, вокруг Земли двигались Луна и Солнце, а дальше пять известных тогда планет – Венера, Меркурий, Марс, Юпитер и Сатурн. Вся эта система семи планет (Луна и Солнце тоже, очевидно, входили в число планет) завершалась кругом неподвижных звезд, за которыми оставался только небесный свод.

Согласно музыкально-космологическим воззрениям Платона, в центре космоса находится Земля, а вокруг нее движется Луна. Если Луну принять за 1, а Солнце за 2, то ясно, что расстояние от Луны до Солнца равняется октаве. За Солнцем движется Венера, их отношение равно квинте; отношение между Меркурием и Венерой есть кварта, между Марсом и Венерой – октава, между Юпитером и Марсом – один тон, между Сатурном и Юпитером – октава и большая секста. Таким образом, весь небесный гептахорд, начиная от Луны и кончая Сатурном охватывает отношения тонов: 1:2:3:4:8:9:27, т.е. четыре октавы и большую сексту (см. 1, с.44).

Для Платона, как и для пифагорейцев, гармония – универсальный принцип, относящийся в равной степени и к Вселенной, и к искусствам, и к внутренней жизни человека. “Добро прекрасно, – говорит Платон, – но нет ничего прекрасного без гармонии” (Тимей, 87 а).

Вся жизнь граждан идеального Государства Платона пронизана “хореей”, т.е. пением и танцами. Однако неверно безоговорочно относить Платона к числу “идеологов” массового искусства. Если в своем утопическом государстве он действительно оставляет лишь простое искусство для масс, то в “Законах” он говорит: “Самой прекрасной я признаю ту музу, которая доставляет удовольствие не первым встречным, а людям наилучшим и получившим достаточное воспитание” (Законы 11, 658 Е.).

Примечательно, что мировое пространство у Платона неоднородно, оно имеет разную напряженность, “натянутасть”, т.е. похоже на единый и универсальный музыкальный инструмент.

В трудах античных авторов прямо говорится о “телесности”, трехмерной телесности звука. В античную эпоху люди воспринимали и цвет, и форму звука. Например, Аристотель характеризует звуки не только

как высокие и низкие, сильные и слабые, но и как ровные и шероховатые, светлые, темные и приглушенные. Это представление о тоне охватывало весь чувственный опыт, пронизывало собой всю картину природы, доходило до космических обобщений и превращало весь мир в совокупность звучащих тел, в музыкально настроенную тональную систему.

Восприятие музыки в Древней Греции во многом сходно с восприятием ее романтиками, которые слышали музыку в шуме ветра и водопадов, один-единственный тон романтическое воображение преобразовало в первостихию жизни, во внутреннем мире фантазии они воссоздавали музыку сфер. Обращаясь к искусству античности, они писали о нем с глубоким проникновением в его суть: “В самые первые времена, когда молодое искусство музыки только поднималось в Греции, сама природа пела музыканту. Аффект с большой силой и истинностью заявлял о себе вокруг него, музыкант прежде всего замечал все самое энергичное, значительное, проникновенное, и все это, все, что давала художнику Природа, постигал ум спорый, свежий, быстро все схватывающий, и все становилось внятными для души...”

Только лира и флейта сопровождали тогда пение... Но могуче звучал голос матери Природы в душе слушателя, и вздрагивали сильно натянутые и настроенные в унисон струны души, раздаваясь аккордами чувств, и замкнутое в душе море внутреннего катило те же волны, что и сам внешний океан” (3, с.89).

В античной эстетике музыке придается огромное этическое значение. Она оказывает катартическое (очищающее) воздействие на душу человека, исправляет его характер, создает определенный душевный настрой. В античном мире музыка играла чрезвычайную воспитательную роль. Платон в “Государстве” (411, Д) писал: если человек “не разделяет времени ни с какою музою, то душа его [...] становится слабою, глухою и слепую; потому что она и не возбуждается, и не питается, и не очищает чувств своих”.

В Древней Греции лад считался важнейшим эстетическим средством воздействия музыки. И античные мудрецы, пожалуй, были правы. Лад (приятная согласованность звуков по высоте) – важнейшая эстетическая категория музыки, ее сокровенная сердцевина. Можно сказать, что лад – это музыкальная модель мира, а музыкальное произведение – ее воплощение во времени.

У каждого античного лада было свое значение и предназначение. Так, миксолидийский лад считался “жалобным”, погребальным; дорийский – мужским, воинственным; фригийский – “дионисийским”, страстным, экстатически-исступленным.

Воспитание в Древней Греции было суровым. Оно должно было подготовить молодежь мужественно переносить все тяготы жизни. Ее готовили “для жизни трудной, мудрой и полной воздержания” (5, с.47). А поскольку музыка была одним из основных средств воспитания, наставники бдительно следили, на каких ладах воспитывается молодежь. Известно, что Тимофея Милетского изгнали из Спарты за то, что он на занятиях использовал хрому – лад “цветной”, и, как полагали в Спарте, изнеживающий, который мог повредить душам мальчиков.

В античном мире музыка и философия были предназначены для исправления души, именно они, как писал неопифагорец Тимей Локрский, “приучают, убеждают и даже принуждают к тому, чтобы разумная часть души повиновалась рассуждению, а чтобы дух неразумной части был кротким” (цит. по: 5, с. 51).

“Для воспитания... – писал Аристотель, – нужно пользоваться мелодиями этического характера и соответствующими им ладами. Таким ладом... является лад дорийский. Но можно пользоваться при воспитании юношества также и тем или иным из других ладов, если лица, причастные к занятиям философией и опытные в музыкальном воспитании, одобряют его. Сократ в “Государстве” [Платона] неправ, когда он утверждает, что наряду с дорийским ладом можно оставить только еще фригийский [...] фригийскому ладу свойствен оргиастический, страстный характер. [...] Что касается дорийского лада, то все согласны в том, что ему свойственна наибольшая стойкость и что он, по преимуществу, отличается мужественным характером. Сверх того, мы всегда отдаем предпочтение середине перед крайностями; и, по нашему утверждению, к этой середине должно стремиться, дорийский же лад среди прочих отличается именно этими свойствами. Отсюда ясно, что молодежь надлежит предпочтительно воспитывать на дорийских мелодиях” (Политика, VIII, 1341 b – 1342 b).

Все античные авторы за одним удивительным исключением противопоставляют фригийский лад дорийскому, характеризуя фригийский лад как экстатическую, оргиастическую и даже корибантскую музыку. (Корибанты, или куреты – мифологические существа, полуживотные-полулюди, которые производят своими инструментами оглушающую музыку.) Этим исключением, как следует из приведенного выше отрывка из “Политики” Аристотеля, был Платон. Отрицательное отношение греков к фригийскому ладу объясняется исторически: фригийский лад был для греков иноземным, чужеродным, он пришел в Грецию в VIII-VII вв. до н.э. из Малой Азии вместе с оргиастическим культом Диониса.

Платон – единственный, кто пишет о фригийском ладе, нарушая сложившуюся традицию. В “Государстве” Платона фригийский лад характеризует идиллическую жизнь, спокойное и привольное пребывание в мире с богами и людьми, мудрое, уравновешенное состояние добродетельного человека в нормальной обстановке. До сих пор не удалось удовлетворительно объяснить это расхождение Платона со всей древней эстетикой в оценке этого лада. Самая известная гипотеза такова: Платон не имел в виду именно фригийский лад, а просто давал характеристику такого лада, который был ему нужен для жизни идеального государства.

Возможно, произошла просто терминологическая путаница, ведь названия ладов на протяжении веков сохранялись, а их структура менялась. Во всяком случае античный мир считал фригийский лад недостойным, распущенным.

Лады античной музыки

Лады древнегреческой музыки отличаются от ладов музыки Нового времени, хотя они и имеют те же названия. Основу античной ладовой системы составляли тетра хорды (первоначально только нисходящие). В зависимости от интервального состава тетрахордов греки различали три их наклонения или рода: диатонический, хроматический и энгармонический. Диатоника включала последовательности – тон, тон, полутон; энгармоника – 2 тона, четверть тона, четверть тона; хрома, или хроматика – полтора тона, полутон, полутон.

При соединении двух тетрахордов получалась полная гамма этих трех типов. Диатоника в античном мире считалась наиболее строгой, суровой и выдержанной гаммой, а хроматический звукоряд считался изнеженным, утонченным, жалобным, мягким, расслабленным, женским. В классической трагедии употреблялась только диатоника. И вообще гаммы с широкими интервалами воспринимались как “важные” и торжественные. В трагедии герои всегда пели в нижнем регистре, народ — в среднем, а всяческая нечисть – в высоком. Аристотель писал: “Актеры – подражатели героев, а вожди древних были только герои; народ же – это люди, из которых состоит хор. Поэтому и подходит ему простой и тихий этос и мелос...” (цит. по: 1, с.89).

Диатонические тетрахорды насчитывали три вида, различавшиеся расположением больших и малых секунд. Дорийский: 1:1:1/2 – ми, ре, до, си; фригийский: 1:1/2:1 – ре, до, си, ля; лидийский 1/2: 1:1 – до, си, ля, соль. Ладовые образования более высокого порядка возникали как объединения тетрахордов. Существовало два принципа объединения: “слитное”, когда смежные звуки в тетрахордах совпадали, и “раздельное”, при котором смежные звуки разделялись целым тоном. Важнейшие из объединений тетрахордов – октавные лады, так называемые “виды октав” или “гармонии”. Основными ладами считались дорийский, фригийский и лидийский, которые образовывались соединением двух одинаковых по структуре тетрахордов; четвертый лад – миксолидийский (“смешанно-лидийский”) трактовался как особое сочетание лидийских тетрахордов. Побочные – гиполады – производились от основных путем перестановки тетрахордов и дополнения звукоряда до октавы. Схема семи октавных ладов (в нисходящем порядке) такова: гиподорийский – от ля до ля (ля, соль, фа, ми; ре, до, си, ля); гипофригийский – от соль до соль; гиполидийский – от фа; дорийский от ми; фригийский от ре; лидийский от до.

Как известно, греческие гаммы лежат в основе церковных ладов, но греческие гармонии, можно сказать, переименовали. Так, лидийский октавный лад стал называться ионийским, фригийский – дорийским, дорийский – фригийским, гиполидийский – лидийским, гипофригийский – миксолидийским, гиподорийский – эолийским, гипердорийский – гипофригийским. Таким образом, наш мажор тождествен церковному ионийскому ладу и чрезвычайно близок древнегреческой лидийской гармонии, а наш натуральный минор имеет тот же звукоряд, что церковный иолийский лад и древнегреческая гиподорийская гармония.

Использование хроматических и энгармонических родов отличает греческую музыку от поздней европейской. Господствовавший в европейской музыке диатонизм был у греков хотя и важнейшей, но все же одной из трех ладово-интонационных сфер.

В древнегреческой культуре каждый лад имел определенное этико-эстетическое содержание. Аристотель делит лады на этические, практические и энтузиастические.

К этическим ладам Аристотель относит дорийский лад, оказывающий укрепляющее, уравновешивающее воздействие на характер своей “мужественностью” и “важностью”, а также лидийский лад. В нем Аристотель находит наивную детскость и прелесть. Следовательно, лидийский лад хорошо соответствует молодому возрасту.

К практическим ладам Аристотель относит те, которые, по его мнению, укрепляют и возбуждают человеческую волю и стремление к действию. Таков гиподорийский лад героической трагедии, а также гипофригийский лад бурной деятельной силы.

Энтузиастические лады, как показывает само название, вызывают восторженное и экстатическое состояние. Тут главное место принадлежит фригийскому ладу, который употреблялся в экстатических культах и характеризовал состояние экстатически возбужденной души.

Античные мыслители на протяжении веков и через века спорили друг с другом об этических и эстетических свойствах того или иного лада. Это был один из важнейших вопросов, над которым размышляли лучшие умы прошлого. Ведь в древности считали, что “наши души находятся в прямом симпатическом отношении к самим энергиям мелодии...” (Птолемей) (цит. по: 1, с.214).

Список литературы

1. Античная музыкальная эстетика. – М., 1960. – 304 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994. – 528 с.
3. Геррес Й. Афоризмы об искусстве // Эстетика немецких романтиков. – М., 1987. – С. 58-202.
4. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. — Т. 1: Античность. Средние века. Возрождение. – М., 1962. – 682 с.
5. Лосев А.Ф. История античной эстетики. – М., 1980. – 766 с.

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ СИМВОЛИКО-АЛЛЕГОРИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Первым христианским мыслителям Бог представлялся искусным художником, созидающим мир как некое произведение искусства по заранее намеченному плану. На этом постулате зиждилась вся эстетическая система раннего Средневековья. Безусловно, идея уподобления Бога художнику возникла задолго до христианства. Этой идеей пронизана вся духовная атмосфера поздней античности. Известный христианский учитель красноречия Лактанций считал, что и Цицерон придерживался этого мнения, хотя Цицерон говорил о природе-художнице, создавшей мир как произведение искусства, о природе, идентичной с “разумом мира” и “провидением” (2, с. 505).

Акт творения в трудах отцов церкви предстает не только как преобразование бесформенной материи в устроенный космос, но и как таинство создания самого бытия из небытия. Красота и устроенность мира становятся главным доказательством истинности Творца.

Раннехристианские мыслители разделяют идеи античных мудрецов о высоком достоинстве человека, его главенствующем месте в материальном мире. Макарий Египетский (IV в.) считал человека венцом творения, так как Бог именно его создал по своему образу и подобию, наделил его свободой воли. В конце IV в. Эмесский епископ Немесий пишет специальный трактат “О природе человека”, в котором использует как античное наследие (труды Аристотеля, Галена, стоиков), так и идеи отцов церкви.

Человек, по мнению Немесия, был создан как завершающее звено творения для связи в единое целое мира духовного и материального. “Человек, – пишет Немесий, – благороднейшее из сотворенных существ. Он соединяет в себе смертное с бессмертным, разумное с неразумным, представляя своей природой образ всего творения, и справедливо называется поэтому “малым миром”. Ради человека и для его нужд создано все в мире. Бог творил его по своему образу и подобию и ради спасения его сам вочеловечился. Кто может словами выразить преимущества этого существа? [...] Человек преуспевает во всякой науке, искусстве и знании, с отсутствующими по желанию беседует посредством письмен, нисколько не затрудняемый телом, предугадывает будущее; над всеми начальствует, всем владеет, всем пользуется; исследует природу существующего, усердно пытается постичь существо Божие, делается домом и храмом Божества – и всего этого достигает посредством добродетели и благочестия” (цит. по: 2, с. 506).

Раннехристианская эстетика ставила духовные и нравственные ценности выше собственно эстетических. Идея будущего бесконечного наслаждения должна была помочь человеку отречься от чувственных удовольствий, уводящих от созерцательной, добродетельной жизни.

В период становления христианство отрицает античный культовый эстетизм, а затем, наполнив все его компоненты новыми значениями, осознает их уже как “свои” и обосновывает их необходимость. Отказавшись от языческих художественных ценностей, новая культура создает “эстетику духа”, а позднее, на новом этапе, вновь возрождает эстетику художественной деятельности, придав ей иное духовное содержание.

Мир во всем многообразии воспринимался как конкретно-чувственное выражение замысла Творца. Для описания мироздания, этого произведения искуснейшего Художника, отцы церкви использовали всеобъемлющую и всепронизывающую систему образов и символов.

Любое религиозное и мистическое сознание создает для себя систему сакральных знаков и символов, без которых оно не могло бы выражать “неизречаемое” содержание. Однако если в восточных культурах сакральный знак адресован в первую очередь к глубинам подсознания, символика различных тайных обществ и орденов – это намек на сокрываемое от непосвященных, особый таинственный язык, то для христианской символики сакральный знак – это в первую очередь знамение, требующее веры. Предполагалось, что церковь как держательница истинной веры знает разгадку – разгадку тайны мироздания, неведомую язычникам, и разгадку тайны Писания. Вверенные ей ключи от царства небесного – это одновременно ключ к космическому шифру, к двум видам текста – к универсуму, читаемому как книга, и к Книге, понимаемой, как целый универсум – *universum symbolicum* (3).

Символизм в средневековом понимании – не простая условность, он исполнен глубочайшего смысла. Ведь символичны не отдельные акты или предметы – весь посюсторонний мир не что иное, как символ мира потустороннего, поэтому любая вещь обладает двойным или множественным смыслом, наряду с практическим применением она имеет применение символическое (3).

Мир – это книга, написанная рукою Бога, в которой каждое существо представляет собой слово, полное смысла. Символ не субъективен, он объективен, общезначим. Путь к познанию мира лежит через постижение символов, их сокровенного смысла. Первопричина, Творец — исходный пункт образной иерархии, первообраз для последующих отображений.

Библия рассматривалась как система аллегорически-символических образов. Символ, по мнению Климента Александрийского, должен так “искусно скрыть истину”, чтобы “скрывая, высказать и, утаивая, выявить ее”, но выявить в украшенном виде, ибо символом украшается божественная истина (цит. по: 2, с. 516). Иносказательная форма образа должна поддерживать исследовательский дух и трезвость ума у ищущего истину.

Одной из конкретных форм символического образа Климент Александрийский считал притчу, широко распространенную в библейских текстах. По его мнению, притча – это такой способ выражения мыслей, при котором не называется само явление, но изложением какой-нибудь простой вещи делается “намек” на более глубокий, истинный смысл. Писание, подчеркивает Климент, использует метафорический способ выражения.

Ориген, развивая идеи Климента Александрийского, выделяет в библейских текстах три смысловых уровня. Первый, поверхностный, буквальный, доступен “телесному” восприятию, второй – восприятию души и третий, самый глубокий, самый главный, – духу. В Библию, говорит Ориген, специально внесены “камни преткновения”, споткнувшись о которые читатель должен задуматься над их значением (2, с.517).

В Средневековье все мироздание предстает как система знаков и символов. Например, для сирийско-грекофила Феофила Солнце – это образ Бога, Луна – человека. Самые яркие звезды – образы пророков, а менее яркие – праведных людей. Четвероногие животные – образы людей, не знающих Бога, а хищные звери и птицы – “подобия” людей алчных и преступных. Три дня до творения светил – образы Троицы, а четвертый день – образ человека, нуждающегося в свете. У Тертуллиана Вселенная с ее природным круговоротом умирания и возрождения жизни в растительном и животном мире выступает образом будущего воскресения человека.

Феофилу Антиохийскому мир представляется подобным морю, в котором христианские церкви – животорные острова, а ереси – скалистые безжизненные утесы.

Для Ипполита Римского мир – бушующее море, а церковь – спасительный корабль, который не тонет в пучине, так как у него опытный кормчий – Христос. Нос у корабля – Восток, а корма – Запад. Два руля у него – два завета – Ветхий и Новый. Паруса на этом корабле — Дух небес, а железные якоря – заповеди самого Христа, крепкие, как железо. Корабельщиками служат ангелы, стоящие по левому и правому борту и помогающие Кормчему править в свирепых волнах житейского моря(3).

“Христианизируя” эстетические идеи Платона, Филона, Плотина, средневековые авторы акцентируют внимание на идее абсолютной, божественной красоты, которая есть и источник, и образец, и творческая причина всего сущего, всего прекрасного, гармоничного. Душа человека, говорили отцы церкви, обладает врожденным движением к невидимой красоте, и важнейшая цель человека – познание этой божественной красоты.

В Средние века пифагорейское учение об универсальном значении числа и его роли в музыке разделяется всеми теоретиками и отцами церкви, но античная эстетика облачается как бы в иные, христианские одежды. В каждом явлении, в каждой вещи верующие видели знак божественного предназначения, знак божественного провидения.

Известный нидерландский исследователь Средневековья Йохан Хейзинга писал: “Дух этой эпохи переполнен был Христом до такой степени, что стоило возникнуть малейшему внешнему сходству какого-либо действия или мысли с жизнью Иисуса или Страстями Господними, как мотив этот появлялся незамедлительно. Бедной монахине, несущей на кухню охапку дров, мнится, что она несет крест, – одного этого представления оказывается достаточно, чтобы простейшее действие растворилось в свете высочайшего деяния любви” (7, с. 208).

Средние века – эпоха аллегорий, символов. Каждое изображение, каждый образ, каждый предмет находили свое место во всеохватывающей системе символического мышления. “Если мы все видим в Боге и все с ним соотносим, – говорили апологеты, – то тогда и в обычных предметах мы читаем высшее выражение смысла” (цит. по: 7, с. 222). Любая ассоциация на основе какого бы то ни было сходства почти мгновенно превращалась в представление о сущностной, мистической связи. Й.Хейзинга приводит такой пример: “Алые и белые розы растут в окружении шипов. Средневековый ум сразу же усматривает здесь символический смысл: девы и мученики сияют красотою в окружении своих преследователей. Как происходит это уподобление? Из-за наличия одинаковых признаков: красота, нежность, чистота, кровавая алость роз те же,

что у дев и мучеников... все прекрасное или нежное, или белое должно быть взаимосвязано, оно имеет одну и ту же основу для своего бытия, одно и то же значение... для Бога” (7, с. 223-224).

Средневековое сознание подвергает символическому толкованию все сущее. Символическое мышление образует пространство для неисчислимого многообразия отношений между вещами, поскольку каждый предмет со своими разнообразными свойствами может быть символом множества других вещей – вещей и явлений более высокого ранга. Нет ничего столь низкого, что не знаменовало бы собой нечто возвышенное и не служило бы его прославлению. “Так, грецкий орех обозначает Христа: сладкая сердцевина – божественную природу, наружная плотная кожа – человеческую, промежуточная же древесная скорлупа — крест” (7, с. 226).

“Все вещи, – отмечает Хейзинга, – предлагают опору и поддержку мышлению в его восхождении к вечности; все они, от ступеньки к ступеньке, возвеличивают друг друга. Символическое мышление осуществляет постоянное переливание этого ощущения божественного величия и ощущения вечности – во все чувственно воспринимаемое или мыслимое; оно поддерживает постоянное горение мистического ощущения жизни. Оно наполняет представление о каждой вещи высокой эстетической и этической ценностью. [...] Мышление здесь поистине полифонично. В этой символике все продумано, каждый образ звучит гармоническим аккордом символов. Символический подход дает то упоение мысли, ту дорационалистическую расплывчатость границ идентификации вещей, то сдерживание рассудочного мышления, которые возводят понимание жизни до его высочайшего уровня.

Гармоничная связь неизменно соединяет все области мысли. Происходящее в Ветхом Завете знаменует, предвосхищает то, что свершается в Новом; отражениями их наполнена и мирская история. В любом размышлении, словно в калейдоскопе, из беспорядочной массы частиц складывается прекрасная и симметричная фигура. Всякий символ получает как бы сверхценность, более высокую степень реальности, так что все в конечном счете выстраивается вокруг центрального чуда пресуществления, и подобие там – более не символ, а тождество: гостия есть Христос... производный символ участвует в осуществлении высшего таинства, все значащее становится мистическим инобытием” (7, с. 226).

Средневековые алхимики толкуют акт трансмутации как “пресуществление” вещества. Неблагородный, несовершенный металл – больное, греховное золото. Алхимик – искупитель и спаситель сразу. Он врачует больное, греховное золото, даруя ему новую душу силою философского камня. Алхимическая трансмутация трактуется как аналог причащения и крещения. Цель алхимического целения – золото, или “красная кровь” – символ здоровья. Алхимик как бы вторично творит космос из хаоса и одновременно совершает “второе искупление” космоса через высвобождение силы “божественного духа” в недрах материи (6, с. 310-313).

Символизм облагораживает и чисто земные дела. В средневековой “табели о рангах” хлебодары и кравчие занимают более высокие места, чем повара и столтники, поскольку они соприкасаются со священными предметами – хлебом и вином (7).

К Средневековой музыкальной эстетике многие исследователи относятся иронически. Забывая о символическом мышлении той эпохи, они видят в постоянных музыкально-эстетических аллегориях лишь догматизм, убивающий искусство и творчество вообще. Естественно, что в Средневековье музыка считалась “посланницей небес” и связывалась в сознании в первую очередь с небесным, горним, божественным. Так, если число 3 для человека Средневековья – это знак триединства Бога, то 3 части музыкального произведения – начало, середина и конец – символизировали это триединство. Три вида музыкальных инструментов ассоциировались с тремя христианскими добродетелями – верой, надеждой и любовью; 4 нотные линейки – с четырьмя евангелистами, 4 лада – с четырьмя периодами жизни Христа (вочеловечевание, смерть, воскресение, вознесение); 10-струнный псалтерий – с 10 заповедями. Семь струн лиры символизировали гармонию сфер.

Общепринятый тезис о дикой вульгаризации античной музыкальной эстетики в эпоху Средневековья представляется не совсем верным. Античная эстетика христианизируется, облекается в иные образно-символические покровы. Правда, цели, задачи античной и средневековой науки о музыке были разные: в античную эпоху – воспитание истинного гражданина, в эпоху Средневековья – воспитание истинного христианина.

Распевное чтение псалмов и молитв в раннехристианской церкви, а затем и введение пения в культовую практику (в IV в. на Востоке Василием Великим и Иоанном Златоустом, а на Западе папой Дамаском I и Амвросием Медиоланским) заставило христианских мыслителей того времени задуматься над вопросами значения музыки в структуре христианской культуры.

Афанасий Александрийский (295-373) считал, что напевность псалмов способствует отрешению души от обыденных чувств, страстей, переживаний, направляет душу к достижению христианского идеала вечного блаженства. Осознавая силу эмоционально-эстетического воздействия музыки, христианство начинает использовать теорию и практику античного “музыкального этоса” в своих целях. Однако Афанасий не ограничивается повторением античной теории: концепция музыкального этоса у него тесно перепле-

тена со знаково-символической теорией музыки. Согласно Афанасию Александрийскому, музыка не только соответствующим образом настраивает души людей, но она выступает знаком, символом, образом душевных состояний: “распевное исполнение псалмов... служит знаком гармонии помыслов в душе” (цит. по: 1, с. 110).

Известно, что отцы церкви глубоко изучали труды античных мыслителей. Климент Александрийский (ок. 150 — ок. 215 гг.) называл греческую философию “даром Божиим”. Конечно, не все теологи разделяли пифагорейскую идею музыкального космоса. По-разному к учению о “гармонии сфер” относились даже братья – виднейшие церковные деятели – Василий Кесарийский (ок. 330-379) и Григорий Нисский (ок. 335-394).

Василий Кесарийский считал, что раз мы не слышим музыку сфер, то не пристало человеку и рассуждать об этом предмете. А его брат Григорий Нисский в своих трудах постоянно подчеркивает космологическое значение музыки. В своих трактатах Григорий Нисский часто обращается к идеям пифагорейцев, Аристотеля, возрождает Гераклитовское понимание гармонии как единства противоположностей, акцентирует особое внимание на концепции единства макро- и микрокосмоса. Так, в “Толковании к написаниям псалмов” он пишет: “Мне кажется, что философия, проявляющая себя в мелодии, есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа.

Что я хочу этим сказать? Приходилось мне слышать от одного мудреца вот такое рассуждение о нашей природе: человек есть некий “малый мир” (микрокосм), заключающий в себе все, что можно найти в “большом мире” (макркосме). Между тем порядок мироздания есть некая музыкальная гармония, в великом многообразии своих проявлений подчиненная некоторому строю и ритму, приведенная в согласие сама с собой, себе самой созвучная и никогда не выходящая из этого созвучия, и этому не служат помехой многообразные различия, обнаруживающиеся между отдельными предметами мироздания. Когда музыкант трогает струны плектром, он создает мелодию из разнообразных звуков, и притом, если бы все струны издавали один и тот же звук, мелодия вообще не могла бы возникнуть. Совершенно таким же образом пестрое смешение вещей в мировом целом, повинувшись некоему стройному и нерушимому ладу и согласуясь само с собой через соподчинение частей, творит вселенскую мелодию. Эта мелодия внятна для ума, ничем не развлекаемого, но поднявшегося над внешними ощущениями и слушающего напев небес. Как мне представляется, таким слушателем и был великий Давид, когда он, наблюдая разумную стройность движений небес, расслышал, как эти небеса повествуют о славе Бога, своего устроителя. Поистине, из мирового созвучия рождается гимн непостижимой и неизреченной славе Божьей; этот гимн – согласованность мироздания с самим собой, слагающаяся из противоположностей. [...] Проникающее мироздание взаимное сочувствие, подчиненное строю, порядку и последовательности, и есть первичная, изначальная и подлинная музыка. Ее искусный Творец, по неизреченному закону мудрости вызывающий ее к жизни, есть устроитель Вселенной. [...] В ничтожном осколке стекла, как в зеркале, можно видеть весь солнечный диск; так и в микрокосмосе, т.е. в человеческой природе, проявляет себя вся музыка, которую можно наблюдать в мироздании. И в части она соответствует целому, насколько целое может вместиться в части. [...]

Быть может, музыка есть не что иное, как призыв к более возвышенному образу жизни, наставляющий тех, кто предан добродетели, не допускать в своих нравах ничего не музыкального, нестройного, несозвучного, не натягивать струн сверх должного, чтобы они не порвались от ненужного напряжения, но также и не ослаблять их в нарушающих меру удовольствиях: ведь если душа расслаблена подобными состояниями, она становится глухой и теряет благозвучность” (5, с. 107-109).

Создатель христианской гимнологии, епископ Медиолана (Милана) Амвросий (ок. 335-397), упорно отстаивал традиции церковного пения, получившего впоследствии название “амвросианское”. В Средние века оно успешно конкурировало с насаждаемым Римом григорианским пением и в конце концов оказало на григорианское пение определенное влияние. Для Амвросия Медиоланского унисонное пение – символ церковного единомыслия. Поборник идеи одногласного пения в храме, Амвросий тем не менее не отрицает “сладостного” многоголосия музыки сфер: “... ибо воздух, рассеянный столь искусным движением, точно находящим меру в смешении высоких и низких тонов, в свою очередь порождает столь разнообразное благозвучие, что в сравнении с ним уступает любая сладость человеческого напева” (Толкование на Шестоднев, II, 2).

До реформы Амвросия пение в Западной церкви сводилось к однообразному речитативному исполнению псалмов одним певцом, на которое молящиеся отвечали таким же монотонным речитативом. Амвросий в своей реформе церковного пения использует античное искусство и опыт современных ему церковей Малой и Передней Азии. Для Миланской церкви он пишет ряд гимнов, в которых христианские идеи излагались в стихотворных формах античной и римской поэзии. Они имеют строфическую структуру (обычно 8 строф по 4 строки), силлабический склад, яркие, запоминающиеся мелодии, в которых использованы народные миланские напевы. Среди амвросианских песнопений встречаются силлабические с мелизмами в конце фраз и целиком мелизматические.

Кроме того, Амвросий заимствовал из восточных стран неизвестный на Западе способ антифонного пения. В стихосложении он подражает Горацию, а в литературном изложении использует риторические

приемы, приемы ораторского искусства Цицерона. Язык гимнов красочен, в их ярких образах чувствуется влияние Вергилия. Введенный в церковную практику народный мелос Амвросий систематизировал по образцу Восточной церкви, положив начало западному осмогласию (1).

Один из самых распространенных в православной и римско-католической церкви гимн *Te Deum* (в славянском переводе “Тебе Бога хвалим”) получил название амвросианского, хотя некоторыми исследователями его авторство оспаривается (1).

Торжественно-приподнятый характер гимна, завораживающая магия его языка привлекали к нему внимание многих композиторов, в частности Г.Ф.Генделя, Г.Берлиоза, Дж.Верди. Неоднократно к тексту этого гимна обращались и в России. Сохранилась композиция, изложенная еще в крюковой нотации. Дж.Сарти создал на текст гимна кантату на взятие Очакова (1788), после чего в России установилась традиция исполнения гимна во время праздников по случаю побед русского оружия. Музыку на текст гимна писали ученики Сарти — А.Л.Ведель и И.С.Давыдов, а также Д.С.Бортнянский, позднее — Н.И.Бахметьев, Н.А.Римский-Корсаков, А.А.Архангельский.

Амвросианское пение покорило в свое время одного из крупнейших христианских мыслителей Аврелия Августина. До обращения в христианство Августин окончил школу риторов в Карфагене, был учителем риторики. Сочинения Августина служили источником изучения античной философии, главным образом Платона и Аристотеля, на протяжении всего Средневековья. Его музыкальный трактат “Шесть книг о музыке” (ок. 389 г.) написан в форме диалога, в подражание диалогам Платона.

По определению Августина, форма всякой красоты – единство. А истинное единство Августин, как и пифагорейцы, видит в числе. “Прекрасные вещи, – говорит Августин, – нравятся благодаря числу, в котором... обнаруживается стремление к равенству”. Число есть основа красоты, которую мы воспринимаем слухом и зрением. Красота — это равенство и подобие, т.е. пропорция и симметрия. “А там, где равенство или подобие, – пишет Августин, – там наличие числа; ведь, конечно, нет ничего более равного и подобного, чем единица и единица”. Августин утверждает идею числовой основы всякого искусства. “Число лежит в основе всякого восприятия красоты. Только в том случае, когда самоощущение удовольствия преисполнено определенных чисел, оно способно одобрять равные интервалы и опровергать беспорядочные” (О музыке, VI, IX, 24). Называя красоту “числовым равенством”, Августин говорит не только о красоте подобия, но и о красоте контрастов. В своей знаменитой книге “О Граде Божиим” он пишет, что мир создан как прекраснейшая поэма, украшенная некими антитезами (XI, 18).

Можно сказать, что Августин в определенном смысле предвосхищает методологию комплексных исследований, в своих трудах он нередко подчеркивает: ничто не поддается изучению изолированно, ибо вещи сотворены так, что их нужно рассматривать во взаимосвязи, в их естественном окружении. Нам кажется, пишет Августин, что многое во Вселенной неправильно, но ведь нельзя понять красоту дома, стоя в углу, как статуя, нельзя оценить мозаику, рассматривая один камешек. Отдельный солдат не понимает действий всей армии; в поэзии одно слово, даже наделенное жизнью и чувством, не может дать представления о красоте всей поэмы.

В своих многочисленных трудах Аврелий Августин рассматривает ритмически-числовые основы музыки, проблемы музыкального восприятия, эмоциональные и рациональные критерии суждений о музыке, символическое значение музыки и музыкальных инструментов. Особенно мучителен для Августина вопрос музыкального этоса: “Так я колеблюсь между опасностью удовольствия и испытанием пользы. И притом не выдавая, впрочем, своего суждения за окончательное, – более склоняюсь к тому, чтобы одобрить в церкви обычай пения, дабы через наслаждение слуха слабый дух возносился к чувству благочестия” (4, с.263).

С точки зрения эстетики, особый интерес представляет оценка Августином юбилея (лат., у греков “аллилуйя”, от древне-еврейского “халлелуйя” – хвалить Бога). Юбилея, пришедшая в христианство с Востока, предоставляла певцу в рамках культового ритуала большие возможности для художественного творчества. Августин воспринимал юбилея как форму, которая вырывается непосредственно из эмоциональных глубин души; разум не участвует в рождении юбилея. Есть много движений и состояний души, пишет Августин, которые нельзя выразить словами, но можно выразить в музыке. “Радость нельзя передать словами и, однако, голосом можно показать то, что содержится у нас внутри, но не может быть выражено словами. Это и значит воспеть в юбилея” (цит. по: 1, с.111). Юбилея – это “сверхсловесная песнь сердца”, ликование души, преодолевающее “оковы” нашего языка.

Музыка в ее высшей форме – юбилея – непосредственный способ общения души с Богом. Музыка, говорит Августин, одна из всех искусств свободно устремляется от земли к небесам и царит в Граде Божиим, ибо его жители вечно восхваляют Творца Вселенной.

Музыка, “песнь новая” связывается Августином с истиной, красотой и мудростью. Музыка – демиург, именно она призвана восстановить гармонию мира, разрушенную в результате грехопадения человека.

Новая музыка для Августина – символ новой жизни. Вся жизнь человеческая должна стать музыкой, ликующей песнью, хвалой Творцу.

Отношение отцов церкви к музыке точно и коротко сформулировал патриарх Константинопольский Иоанн Златоуст (ок. 350-407): “Ничто так не возвышает душу, ничто так не окрыляет ее, не удаляет от

земли, не освобождает от телесных уз, не наставляет к философии и не помогает достигать полного презрения к житейским предметам, как согласная мелодия и управляемое ритмом божественное песнопение” (Толкование на псалом X).

Музыкальные идеи отцов церкви разделяются и художниками XX в. Например, Пауль Хиндемит считал, что музыка находится между наукой и религией. Композиторы должны помнить заветы Августина и Боэция и осознавать этические основы музыки и моральные обязанности музыканта. Даже стилистические приемы, по мнению Хиндемита, призваны служить высокой этической цели, непреходящим ценностям. В своих работах Хиндемит постоянно обращается к “Шести книгам о музыке” Августина, но более всего, вероятно, его привлекает последняя часть этого труда отца церкви: “Книга шестая, в которой от изменчивых чисел в низших вещах душа посредством созерцания возносится к неизменным числам, пребывающим в самой неизменной истине”.

Величайший французский композитор XX в. Оливье Мессиа́н не раз подчеркивал, что высшая цель его творчества – единение веры и искусства. Музыка должна прославлять Бога во всем сущем: в красоте земли, красоте неба материального и неба духовного. Настоящий художник должен быть искусным ремесленником и истинным христианином. Основная, самая важная идея, которую я хотел выразить своим творчеством, говорил Мессиа́н, – существование истин христианства.

Чрезвычайно интересны размышления о природе творчества одного из самых замечательных композиторов нашего времени Софии Губайдулиной.

В искусстве опыт святости, говорит Губайдулина, в известном смысле проявляется через слышание божественной воли с помощью символа – постижение высших реальностей в образах мира низшего, т.е. материального. Многомерный, множественный смысл становится одним-единственным жестом танца, рифмой стихотворения или формой музыкального произведения. Опыт святых отцов – это не только опыт постижения божественной воли, но и осуществление акта любви к Богу. И это – центральный момент Божественной литургии, евхаристии: умереть вместе с Христом и воскреснуть, т.е. осуществить акт абсолютной идентификации со страданиями Христа на кресте, связать себя и Христа нерасторжимой нитью, осуществить legato. Термин чисто музыкальный. Re-ligio – восстановление лиги, legato – восстановление связи земного и небесного, материального и духовного. И это восстановление legato в сущности является смыслом формы художественного произведения.

Для меня музыкальная форма есть дух, потому что в ней происходит преобразование реальной материи в символ. А символ есть откровение высшей реальности – проекция многомерного смысла на пространство с меньшим количеством измерений. Множество становится единством. Но для того чтобы достигнуть такого единства, нужно распять вертикаль многомерного Божественного смысла горизонтально времени. Идея в сущности трагическая. Вот почему художественное произведение всегда представляется мне в виде распятия.

Смысл искусства в сущности религиозный, хотя религиозность может и не осознаваться авторами художественного произведения. Дело в том, что свойство взаимосвязи и глубокой зависимости всего заключено в естественной физической природе мира. Это один из всеобщих законов существования – закон всемирного тяготения. Данное космическое свойство коренится в глубинной необходимости: связать, слить воедино Творца и его творение. И связывающая, интегрирующая роль формы в искусстве – как бы метафора этого закона. Конечно, я вовсе не хочу сказать, что религиозная и художественная деятельность людей идентичны. Религия и искусство относятся друг к другу как естественное и искусственное в жизни человеческого общества вообще: религия – это наша естественная духовная жизнь, а искусство – наша искусственная духовная жизнь, т.е. дело рук человеческих, наша человеческая духовная активность, наш ответ на любовь Творца. Религия – это то, что нам дано, а искусство – то, что нам задано. Хотя оба рода деятельности не идентичны, но цель у них общая.

Отдельные произведения искусства могут не иметь никакого отношения к религиозной идее и все же содержать внутри себя вибрирующее чувство космического единства (8).

Список литературы

1. Бычков В.В. Некоторые проблемы музыкальной эстетики в ранней патристике // Музыкальная культура Средневековья. – М., 1992. – Вып. 2. – С.110–111.
2. Бычков В.В. Формирование основных принципов византийской эстетики // Культура Византии: IV — первая половина VII в. – М., 1984. – С. 504–545.
3. Бычков В.В. Эстетика поздней античности. II—III века. – М., 1981. – 325 с.
4. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М., 1962. — Т.1. – 682 с.
5. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – М., 1966. – 690 с.
6. Рабинович В.Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. — М., 1979. — 388 с.
7. Хейзинга Й. Осень Средневековья. – М., 1988. – 540 с.

8. Холопова В.Н., Рестаньо Э. София Губайдулина. – М., 1996. — 331 с.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА ДРЕВНЕЙ РУСИ

Принятие христианства в X в. включило Россию в христианскую цивилизацию, однако на протяжении Средневековья духовное взаимодействие России и Европы было слабым. До XVIII в., когда европеизация России стала государственной политикой, национальное сознание России было склонно отделять себя от западного “латинства”. В XI в. официально определился раскол православной церкви, а в XII в. окончательно оформилось латинское католичество, противопоставившее себя восточной церкви. Это противостояние особенно обострилось после захвата Константинополя крестоносцами в 1204 г. и образования униатской церкви.

Латинская Европа – преемница тысячелетних традиций греко-римского и восточно-эллинского мира, а Россия была духовной наследницей Византии и получила античное наследие “из вторых рук”.

Восприятие античности в ее византийском варианте сказалось и на объеме, и на характере усвоения античного наследия. Как известно, сведения об античной истории и мифологии содержались в переводных хронографах. Некоторые сведения об античных философах можно было получить из очень популярных в Древней Руси сборников “Пчела” и “Мудрость Менандра”. Однако помещенные в сборниках “премудрости”, приписываемые Сократу или Плутарху, тщательно отбирались и редактировались так, чтобы они вписывались в христианскую систему ценностей. Уничтожался дух античности и в произведениях патристики, а пересказы мифов лишались собственно мифологической основы и превращались в занимательные истории.

Русская церковь отрицательно относилась к античному наследию. Даже Максим Грек, получивший западное образование, изучавший богословие и философию Аристотеля, призывал беречься от западного богословия “якоже от гангрены и злейшия коросты” и не увлекаться эллинской мудростью. Еще категоричнее адепт старой веры Аввакум. Он считал, что “философам-еретикам” (Платону, Аристотелю, Пифагору, Диогену) место только в аду (10).

Русская церковь – наследница византийских сакральных знаний, священных знаков и символов. Согласно Псевдо-Дионисию, высшая невыговариваемая истина передается только образами, символами, иносказаниями, в которых тесно сплетается невысказываемое с высказываемым. Символы служат для выявления бесконечного в конечном, “ибо уму нашему невозможно подняться к невещественному подражанию и созерцанию небесных иерархий иначе, как через посредство свойственного ему вещественного руководства, но полагая видимые красоты изображением невидимой красоты, чувственные благоухания – отпечатками духовных проникновений, вещественные светильники – образом невещественного озарения, чины здешних украшений – намеком на гармоничность и упорядоченность божественного, принятие божественной Евхаристии – обладание Иисуса; короче – все о небесных существах сверхблагопристойно передано нам в символах” (цит. по: 3, с.123). Итак, символично все: сама иерархия, крестное знамение, благоухание мира, обряд, таинства... Символы в своих видимых чертах являют “образы зрелищ несказанных и поразительных” (цит.по: 3, с.135). Внутри символа скрыта красота, приводящая к постижению сверхсущественного, духовного света.

В любой культуре храм – сакральное пространство, святое место, центр мироздания (множественность центров мироздания не смущает религиозное сознание, поскольку это не геометрическое, а священное пространство бытия, имеющее совершенно иную структуру и множество связей с высшим миром). В древности говорили: “Как бы ни был грязен мир, он постоянно освящается святостью алтарей”. Святость храма защищена от всякой скверны именно потому, что его архитектурный план есть творение Первохудожника Вселенной. “Высшие модели” существуют в духовном, небесном мире. Милостию Божией человеку избранным дано на миг их увидеть, чтобы потом воспроизвести на земле.

Христианская церковь проектируется как имитация небесного Иерусалима и, конечно, в ней нет ничего случайного. Четыре части внутреннего помещения византийской церкви символизируют четыре стороны света. Внутреннее помещение – это Вселенная. Алтарь – Рай, находящийся на востоке. Царские врата собственно алтаря назывались также “Вратами Рая”. В течение пасхальной недели эта дверь оставалась открытой во время всей службы. Смысл этого обычая объясняется в пасхальном каноне: Христос восстал из могилы и открыл нам врата в Рай. Запад, напротив, – это область мрака, скорби, смерти, это

вечное пристанище умерших, которые ожидают воскресения тел и последнего суда. Центр здания символизирует Землю.

Все “литургические образы” трактуются византийскими богословами как символы мира сверхбытия. Например, церковь – образ земного неба, своды алтаря и потолок храма – образы двух уровней неба, лампы и свечи – образ вечного света, белый цвет – цвет Преображения Христова и т.п.

Храмовая живопись должна была способствовать созданию эффекта мистического единения неба и земли. “Священные изображения” Спасителя, Богородицы, Иоанна Крестителя, ангелов, апостолов и других святых на алтарной преграде (прообраз иконостаса), говорил Симеон Солунский, означают и пребывание Христа на небе со своими святыми и присутствие Его “здесь, среди нас”.

Символичны и облачения священнослужителей. Например, фелонь символизирует во время литургии хламиду Христа; облачение в фелонь означает, что священник изображает Спасителя, приносящего себя в жертву. Белый цвет стихаря символизирует чистоту помыслов священника, цветные оплечья облачения – следы побоев, полученных Христом, а цветные ленты на рукавах и боках — напоминание о Его узах (5, с. 290, 262).

Для “орестровки переживаний” мастерски использовались звук, свет и цвет. Христианским канонам в качестве основных были определены следующие цвета: пурпурный, красный, белый, золотой (желтый), зеленый, синий и черный. Обращение именно к этим цветам в христианской живописи мотивировалось их особыми характеристиками, специфической природой и способами воздействия на человека. Ассоциативно-чувственная семантика, закрепленная канонами за различными цветами, наполненная аллегорическими смыслами, создавала особую атмосферу в образно-символическом пространстве храма (9).

В христианской эстетике пурпур рассматривался как единственный в своем роде цвет, объединяющий в себе активную и пассивную, “горячую” и “холодную” части цветового круга в их предельном напряжении. Пурпур объединяет (снимает) противоположности. Пурпур – символ вечного, небесного трансцендентного (синее, голубое) и переходящего, земного (красное).

Подчеркнутое внимание к золоту в христианском храме связано с тем, что оно ассоциируется с Божественным непроницаемым Светом, “сверхсветлой тьмой”. Издавна блеск золота воспринимался как застывший солнечный свет. Золотой цвет – символ вечного света, образ Господней энергии, Славы и Истины, знак совершенства и чистоты.

Белый цвет – цвет Преображения Христова: Мессия “преобразился перед ними: просияло лицо Его как солнце, одежды же его сделались белыми, как свет” (Мф. 17, 2). В христианстве белый цвет – символ чистоты, невинности, непорочности, устремленности к духовному совершенству. На иконах и росписях ангелы, святые, праведники, как правило, в белом.

Красный цвет – символ любви Бога, “животворного тепла”, жизни. Кроме того, символизируя пролитую Христом кровь, красный цвет — знак истинности воплощения Христа и веры в грядущее спасение человечества.

Синий цвет – цвет неба – считается наименее материальным и чувственным и символизирует трансцендентный мир⁵ и Святой Дух.

Материальный, земной цвет – цвет листвы, травы, первых всходов – символ цветения, возрождения, надежды.

Черный цвет – знак скорби и страдания, смерти и траура, символ искупления грехов (9).

Многозначна символика и литургического пения. На Руси говорили: церковь песнею красна. В старинных трактатах чрезвычайно высоко оценивается воздействие музыки в контексте христианского этоса. По мнению русских книжников, литургическое пение – “страх муки и покаянию лестница, греху узда, похотей установление, ума возвышение” (цит. по: 7, с.19). Авторы постоянно акцентируют внимание на катарктическом, очищающем, воздействии музыки, ее чудесной силе: “... И подлинно нет толь дикого и свирепого нрава, которого бы музыка (если только употребить ее знаючи) не могла бы смягчить и успокоить. Она чудную имеет силу в обуздании лютых страстей наших и в утолении мятежа душевного.[...] Не только люди чувствуют ее силу, но и звери оною укрощаются. Музыка пленяет дикие их души, отъемлет лютость, низлагает ярость и совсем в другую тварь превращает... Человек и зверь подвержен пленяющей ее приятности...” (цит. по: 7, с.202-203).

Древнерусская музыкальная эстетика исходит из теологической концепции “богодухновенного” пения: Бог “творитвенным образом”, “бесприкладно” (т.е. без примера, образца) создает первоначальную гармонию, которая царит в горних мирах и нисходит на землю через иерархию небесных чинов. По средневековым воззрениям, идущим от Псевдо-Дионисия Ареопагита, ангельские существа составляют иерархию из девяти групп – три триады по три группы. Вся иерархия носила название “девяяти чинов ангельских”.

⁵ Во многих культурах синий цвет ассоциируется с таинственным и непостижимым: у египтян – это цвет потустороннего мира, цвет нижнего божества земли у индусов, цвет скорби у мусульман, цвет человеческой тени у китайцев. В Древней Греции синий цвет долго не проникал в живопись, им раскрашивали только надгробные статуи; темно-синие змеи извиваются в волосах Эвменид в царстве Аида.

Нисходящий порядок этих чинов таков: Серафимы, Херувимы, Престолы; Господства, Силы, Власти; Начала, Архангелы, Ангелы. Итак, от Божественного Престола гармония нисходит через иерархию небесных чинов к ангелам и от последних передается в откровении пророкам и святым. Певец “переводит” услышанное им ангельское пение, которое суть не идеальный образец, а лишь “богоначальное к истине подобие”.

Божественная природа литургического пения предполагала его вечность, неизменность. Пение, как и все, имевшее божественное происхождение, тщательно охраняли от порчи и небрежения. Певческий чин регламентировал и репертуар, и манеру пения и даже позы певчих.

Основной смысл литургического пения – “упевание” (т.е. упование Бога), приготовление души к принятию божественной благодати через сердечное сокрушение, “умиление” души, очищение ее от человеческих страстей, всего мирского, житейского. Каждая служба имела определенную этическую и дидактическую направленность.

Интересно, что в течение года не было двух идентичных служб. Это объясняется представлением о времени: оно циклично, движется по кругу, возвращаясь к исходной точке. Церковные праздники отмечали движение от начала к концу года, открывая затем новый круг. Кроме того, в церковном ритуале мы встречаемся с явлениями многоплановой цикличности – взаимопересечением нескольких кругов: “двунадесятых праздников”, подвижных праздников, календарного годового круга, круга осмогласия, недельного круга. Ежедневное богослужение также представляло собой круг песнопений, чтений и обрядовых действий, причем завершение круга одновременно являлось и началом нового.

Как известно, музыка православной церкви разделена на восемь ладово-мелодических единиц – на восемь гласов. И у каждого гласа был свой “характер” и свое назначение. В каждом гласе – около 90 попевок, каждая из которых тоже имела свой сакральный смысл. Средневековая профессиональная музыка имела свои особые секреты, эзотерические знания, к которым допускались только посвященные. В “Азбуках” знаменного пения можно встретить разделы, которые назывались “строки мудрые” и “тайнозамкненные”. Несколько зашифрованных знаков фиксировали довольно продолжительный мелодический оборот, включавший до 80-90 звуков. Эти тайнозамкненные формулы передавались от учителя к ученику, который должен был хранить их в памяти.

Знаки древнерусской безлинейной нотации (она имеет три названия – знаменная от славянского “знак”, столбовая от славянского “столп” – в значении “основа”, “фундамент” и крюковая – по названию одного из знаков – крюка) имеют символический, морально-этический смысл. Древнерусская музыкальная нотация неразрывно связана с христианской символикой – каждый ее знак воплощает представление о христианских добродетелях.

Добродетели, даруемые только христианину и имеющие божественное происхождение: вера, надежда, любовь. Главные добродетели, которые могут быть достигнуты самим человеком, без помощи божественной благодати: мужество, мудрость, умеренность и справедливость. Основные добродетели – противостоящие основным, или, если принять общеупотребительный, но неточный термин, семи смертным грехам: гордыни противостоит смирение, алчности – щедрость, похоти – целомудрие, зависти – довольствование своим, чревоугодию – воздержание, гневу – спокойствие, унынию – упование. Общеупотребительный термин “смертные грехи” неточен, так как в их число входят не просто грехи, свершив которые человек лишается надежды на вечное блаженство (иначе было бы непонятно, почему среди грехов нет таких, как ересь, убийство, предательство), но как бы причины, по которым эти грехи совершаются.

В символической трактовке знаков ярко отражается концепция богодухновенного, данного свыше искусства откровения. Из старинных азбук известно, как трактовались, толковались некоторые знамена:

ПАРАКЛИТ — “послание Святого Духа на апостолы”;

КРЮК — “кроткое соблюдение ума от зол”;

ЗМИИЦА — “земные славы и суеты мира сего отбегание”;

КУЛИЗМА — “ко всем человеком любовь нелицемерная”;

ГОЛУБЧИК — “гордости и всякие неправды изничтожение”;

СТОПИЦА — “со смиренномудрием и кротостию премудрость стяжати”;

КЛЮЧ — “ключ к спасению се есть не осудати никогоже”;

ДВА В ЧЕЛНУ — “двоемыслию отложение”;

ФИТА — “философия истинное пребывание”;

МЕЧИК — “милосердие к нищим и милость”;

ПАЛКА — “истинное покаяние в грехах” и т.п.

Многие одноступенные знаки крюковой нотации имеют в песнопении четко закрепленное место, что, безусловно, связано с их символической трактовкой. Знак параклит (от греч. “утешение”, “призыв Святого Духа”) мог быть поставлен лишь в начале композиции или в начале одного из разделов, поскольку любое начинание, по христианским обычаям, должно предваряться обращением к Святому Духу. А знак крыж, графически представляющий собой крест, подобен слову “Аминь” и символически завершает любое песнопение.

Музыкальные регистры разделялись на “мрачные”, “светлые” и “тресветлые”. Низкие звуки церковного обиходного звукоряда ассоциировались с мраком и входили в “мрачное” согласие, а высокие – со светом и входили в “светлое” согласие. Отдельные знаки безлинейной нотации в зависимости от их высотного положения определялись как “простые”, “мрачные”, “светлые” и “тресветлые”. Головщик хора выбирал изначальную высоту песнопения, которая определялась характером службы. В праздники пели высоко, светло, в дни Поста (Великого, Успенского) – низко, глубоко, в Петровский и Рождественский посты — средним тоном.

Самым многозначным был знак фита, который ставился над самыми значимыми словами песнопения. Фита – девятая буква греческого алфавита, символизирующая священное, совершенное число “9” – знак утроенной Троицы (3x3=9). Кроме того, фита – первая буква греческого слова “Теос” – Бог. Фитных формул в знаменном роспеве чрезвычайно много, известный исследователь древнерусской музыкальной культуры М.В.Бражников собрал около 4 тыс. разновидностей фит. Эти знаки, тайны которых знали лишь посвященные, имели очень яркие названия: кудрявые, красные, умильные и т.п. (2).

Как известно, Святой Дух часто изображался на иконах в виде голубя. Этот символ Святого Духа нашел отражение и в знаменной нотации в виде знака, напоминающего изображение голубя, и назывался он “голубчик”.

Большую роль в музыкальной знаковой системе играла эмблематика Христа. Наиболее распространенная в Средневековье эмблема Христа состоит из объединенных букв “Г” и “ХР”, по обе стороны которых находятся первая и последняя буквы греческого алфавита – альфа и омега, олицетворяющие начало и конец. Происхождение букв в монограмме Христа связано с текстом Откровения Иоанна Богослова: “Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель” (Откр. 1,8).

Из эмблемы Христа берут свое начало такие знаки древнерусской нотации, как крыж (крест) – один из самых древних символов – и паук, производный от буквы “альфа”.

В знаменной нотации отразилась и символика сакральных предметов, атрибутов богослужения. Так, знаки “чаша”, “чаша полная” и “подчашие” – своеобразная “музыкальная эмблема” священного сосуда, используемого в литургии.

Мелодии и знаки “богодухновенного” пения остались неприкосновенными даже тогда, когда в фонетике русского языка (XII-XIII вв.) произошли серьезные изменения, связанные с выпадением редуцированных полугласных звуков. Количество слогов в словах сократилось, но в певческих рукописях сохранялось прежнее количество слогов (редуцированные полугласные были заменены на полнозвучные), поскольку над каждым слогом стоял священный музыкальный знак. Так средневековая русская культура выразила свое отношение к музыкальному знаку как к священному символу, запечатлевшему ангелогласное пение.

Поистине религиозное отношение к музыкальному знаку, музыкальному тексту было разрушено рационалистическим мышлением XVII в. Эпоха, которая требовала объяснения всем явлениям, потребовала открыть и тайны музыки. В конце XVII в. создаются “Азбуки” и “ключи” знаменного пения. Нередко эти “Азбуки” начинаются с пространного обращения к “православному песнорачителю”, в котором составитель, упомянув о том, что он не ангел, а человек “плотян”, т.е. из плоти и крови, просит о снисходительном отношении к возможным ошибкам и промахам и призывает исправить погрешности. Действительно, перевод в пятилинейную нотацию знаменных песнопений с их “тайнозамкнутыми” знаками при помощи шести звуков – ут, ре, ми, фа, соль, ля был очень приблизительным. Пятилинейная нотация не могла зафиксировать все тонкости древнего музыкального языка, зашифрованных знаками фита, такими мелодико-графическими формулами, как колесо, подъем, перевивка, перегибка, перекладка, переметка, перехват, перевертка, переверotka и др. Как писал Н.С.Лесков в повести “Запечатленный ангел”, этого пения, расположенного по крюкам, “западную нотую” в совершенстве уловить невозможно.

Список литературы

1. Беляев В.М. Древнерусская музыкальная письменность. — М., 1962. — 134 с.
2. Бражников В.М. Древнерусская теория музыки. — Л., 1972. — 423 с.
3. Бычков В.В. Византийская эстетика. — М., 1977. — 199 с.
4. Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. — М., 1993. — 255 с.
5. Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре 18 — первой половины 20 вв. — М., 1995. — 383 с.
6. Музыкальная культура Средневековья. — М., 1990. — Вып. 1. — 229 с.; М., 1991. — Вып. 2. — 222 с.
7. Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. — М., 1973. — 245 с.
8. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. — М., 1971. — 623 с.
9. Учанева Л.С. Храмовое действо: религиозно-художественный катарсис // Из истории русской эстетической мысли. — СПб, 1993. — С. 4-14.
10. Цивилизации. — М., 1995. — Вып. 3. — 234 с.

СИЛА, ТВОРЯЩАЯ МИР

И Вселенная, и природа, и все строение души и тела человека держится музыкальным согласием. Этот тезис лежит в основе миропонимания, в основе эстетики и древней, и средневековой, и современной Индии. По индуистскому учению, звук (нада) — это энергия космоса, давшая начало жизни, а ритм развития мироздания воплощается определенными сочетаниями звуков.

Нада-Брахман (буквально: “звук-Брахман”) — в индийской культуре — высшее мировое начало, воплощенное в звуке, зародыш всего сущего. Такое представление о звуке как проявлении высшего мирового творческого начала характерно не только для древнеиндийской философской мысли, но и является определяющим в индийской музыке, для которой чисто физические характеристики звука — лишь внешность, скрывающая его истинную, глубинную сущность. Даже к звуку тампуры (инструмента не солирующего, а бурдонирующего, т.е. лишь сопровождающего вокальное или инструментальное исполнение постоянным ровным звучанием) индийские музыканты относятся с благоговением. “Бесконечное”, “безначальное”, “вечно текущее” звучание тампуры воспринимается слушателями как чувственный образ “звука-Брахмана”, не имеющего ни начала, ни конца. В индийской культуре музыкальное исполнение рассматривается как космологический акт: постоянный тон тампуры словно рождает из себя многочисленные звуки композиции, которые живут, развиваются, постоянно стремясь вернуться в породившее их лоно музыкальной бесконечности и в конце концов сливаются с ним. “Музыкой был создан мир, и с помощью музыки он возвращается снова к источнику, создавшему его” (3, с.101).

Музыкальный звук в сознании индийцев — это сила, творящая мир, создающая и поддерживающая его гармонию. В трактате Матанги “Брихаддеша” (VII в.) говорится так: “Звук есть высшее лоно, звук — причина всего. Весь мир, состоящий из неживых предметов и живых существ, наполнен звуком...” (6, с.103). По мнению профессора Инайятхана, звук скрыт внутри каждой вещи, “подобно огню, скрытому в кремне; и каждый атом во вселенной исповедуется своим тоном: “Мой изначальный источник есть звук” (3, с.197). В Индии говорят: тон это мать природы, а ритм — ее отец.

Звук рождается из Нада-Брахмана, переживает детство, молодость, зрелость и умирает; у него есть пол, форма, планета, божество и цвет. Звук и цвет неразрывны, как жизнь и свет. В соответствии с законом гармонии, отмечает Инайятхан, и цвет, и звук влияют на человеческую душу; к тонкой душе обращается цвет, а к еще более тонкой — звук. Музыка “создает резонанс, который вибрирует во всем существе, поднимая мысль над плотностью материи; она почти превращает материю в дух — в ее изначальное состояние — посредством гармонии вибраций, затрагивающей каждый атом человеческого существа” (3, с.191-192).

Естественно, что музыка звучит и в заоблачных высях. “Блеском подобные солнцу” полубоги гандхарвы, возникшие из тела Брахмы, когда он пел, исполняют в горних мирах чарующую музыку. Согласно легендам, “гандхарвы, прекрасные обликом и вечно юные гении небесных пространств, ведающие божественные тайны и направляющие пути звезд, стали певцами и музыкантами в царстве богов и услаждали слух небожителей звуками лютней и чудесными песнопениями. Сладкоголосые и блистательные, они поют в горах, где небожители проводят время в беззаботных развлечениях, и голоса гандхарвов слышатся иногда с небес” (5, с. 25). В эпосе и пуранах искусство музыки именуется искусством гандхарвов — супругов и возлюбленных небесных танцовщиц апсар.

В Упанишадах священный гимн, человек, природа, вселенная это единое целое, источником которого выступает первооснова мира Атман-Брахман.

Вот пример истолкования канонической мелодии (саман) вызывания дождя:

1. В дожде следует почитать пятичастный саман. Предгрозовой ветер — это звук “хим”, рождается туча — это пристава, идет дождь — это удгитха, сверкает молния — гремит гром — это пратихара.

2. [Дождь] прекращается — это нидхана. Для того идет дождь, тот заставляет идти дождь, кто, зная это, почитает в дожде пятичастный саман.

Саман символически связывает и все мироздание:

1. В мирах следует почитать пятичастный саман. Земля — звук “хим”, огонь — пристава, воздушное пространство — удгитха, солнце — пратихара, небо — нидхана. Это в восходящем порядке.

2. Теперь — в нисходящем порядке. Небо — звук “хим”, солнце пристава, воздушное пространство — удгитха, огонь — пратихара, земля — нидхана.

3. Тому принадлежат миры в восходящем порядке и нисходящем порядке, кто, зная это, почитает в мирах пятичастный саман.

С концепцией Нада-Брахмана связано учение о двух видах звука. В трактате средневекового индийского теоретика музыки Нарады “Сангитамараканда” (“Нектар музыки”) эти два вида звука определяются так: “Известны два вида звуков — неударенный (анахата) и ударенный (ахата). Определим первый из них. Звук неударенным называется звучание акаши (т.е. эфира). Божественные существа находят покой в этом звуке; и поглощает он сознание великих йогов, что неустанно тренируют свой дух. Так обретают те и другие благодаря этому звуку полную свободу” (6, с.106-107). Оба вида звука (произведенный и непроизведенный, “неударенный”) возникают из единого высшего звука.

Отношение к музыкальному звуку в Индии поистине священное. В одной древней легенде говорится: в середине каждого звука, в самой сердцевине его есть дверь, за которой сидит бог этого звука. Музыкальные инструменты для индийцев — это тоже дар богов. Первый струнный музыкальный инструмент — вину — людям даровала супруга Брахмы — изящная, светлоликая Сарасвати — покровительница наук и искусств, богиня священной речи и мудрости.

Каждый звук индийского звукоряда — свара — связан с самыми различными явлениями, феноменами и силами мира. Семь основных ступеней индийских ладов соотносились с семью планетами солнечной системы, богами, мудрецами — риши, частями тела человека, а первая ступень — шадджа — с душой.

В трактате Матанги “Брихаддеши”(VII в.) дается такая этимология слова “свара”: “Это слово образуется от корня “раджр” в значении “блистать, сиять” и приставки “сва” — “сам”. Таким образом, мы называем сварой то, что сияет само по себе” (6, с.120).

Культовая музыка Древней Индии называлась “марга сангита”, что означает “музыка Пути.” Она настраивала человека в “унисон” с космосом, была частью религиозного ритуала и использовалась для медитаций, в которых постигались тайны мироздания. Однако уже в начале нашей эры секреты “музыки Пути” во многом были утрачены. В IV в. древнеиндийский теоретик музыки Ирайянар с горечью писал, что уже почти никто не знает, как петь и играть тексты Вед, и “оттого нет силы им и прочим заклинаниям. Пропало волшебство музыки, недвижима остается ось, что вращает колесо мироздания. Музыка же не может быть записана, как не может быть описана душа. Она [музыка] душа материи” (6, с.101).

Действительно, индийскую музыку чрезвычайно трудно записать. В индийском звукоряде семь ступеней (свара), но октава делится еще на 22 “микротона” — шрути (“слышать”, “различать”, “то, что услышано”), т.е. шрути — это наиболее тонкие из доступных восприятию различия в высоте звука.

Са, ри, га, ма, па, дха, ни — употребляемые в индийской теории музыки сокращенные названия семи лежащих в основе индийской музыкальной системы свар — шадджа, ришабха, гандхара, мадхьяма, панчама, дхвайта, нишада — лишь условно могут быть соотнесены со ступенями европейского звукоряда. Прежде всего, одна и та же свара может использоваться в разных звуковысотных вариантах. Эти варианты определяются микротонами-шрути.

Еще одна специфическая черта свары — она всегда обладает той или иной эмоциональной окраской. Каждая свара, воспро-изведенная даже обособленно, способна вызвать у слушателя ту или иную эстетическую реакцию. В одном древнеиндийском трактате на вопрос, что такое свара, следует ответ: свара есть звук, рожда-ющий эмоцию и удовольствие. Эмоциональный “космос” свары рождается из красочного мира шрути. Так, в трактате XIII в. “Сангитаратнакара” (“Океан музыки”) индийского музыковеда Шарнгадевы говорится: “Шрути разделяются на следующие пять видов — жгучие, широкие, жалостливые, нежные и нейтральные. Эти виды шрути распределяются по сварам таким образом: шадджа состоит из жгучей, широкой, нежной и нейтральной; ришабха из жалостливой, нейтральной и нежной; гандхара из жгучей и широкой; мадхьяма из нежной и нейтральной; панчама из нежной, нейтральной, широкой и жалостливой; дхвайта из жалостливой, широкой и нейтральной; седьмая свара (нишада. — С.Г.) из жгучей и нейтральной” (6, с.127).

Почему именно 22 шрути составляют октаву? Возможно, звукоряд из 22 шрути соотносился с древнейшим индийским алфавитом, который состоял из 22 знаков. Известно, что музыка и фонетика в старые времена рассматривались в Индии как явления одного порядка. Первые разработки математической теории музыки встречаются в трудах по фонетике и грамматике. Даже термин “свара” — это и звук, и гласная. Музыка скрыта в языке, как душа в теле, говорит Инайятхан. В пользу этой версии можно привести гимн Вач (Речи). “Его подлинное назначение — нести в себе, укрывать и сохранять навечно наиболее сакральный смысл в его звуковой форме”, — пишут Т.Я.Елизаренкова и В.Н.Топоров (1, с.64). Это гимн (Риг.Х, 125) космическому принципу, пронизывающему собой всю Вселенную. В этом гимне Вач не только превосходит других богов, но предшествует им, вызывает их к жизни в Слове, вводит их в мир, созданный в звуках. Вач не только повелительница и первая из тех, кто достоин жертвоприношения. Она сама образует космос. Она

рождает отца, находится на небе, на земле и в водах, охватывает все существа. Она — пища всех, и ею живут все. “Я ведь вею, охватывая все существа: / По ту сторону неба [а] здесь, по ту сторону земли — такая я стала величием” (1, с.64). Вач приписываются основные космические действия — “быть опорой”, “заполнять пространство”, “охватывать все сущее”, которые свойственны именно демиургу.

Однако индийский музыковед Шарнгадева (XIII в.) объясняет смысл индийского звукоряда иначе: “Как известно, от артерии, расположенной выше сердца, отходит 22 мелких сосуда. Под ударами ветра шрути проходит через них, поднимаясь от одного в другой, и поэтому образуется последовательность, в которой каждая последующая шрути выше предыдущей. Также образуются 22 шрути в горле и голове” (6, с.127).

Российский ученый-востоковед В.Е.Еремеев недавно выдвинул такую гипотезу: древнеиндийский звукоряд отражает структуру хромосомного набора человека. Общее число хромосом — 46, из них две половые хромосомы — мужская /Y/ и женская /X/ и 22 парных. Итак, структура хромосомного набора Y + X + 22 пары. Эти 22 пары есть в любой клетке организма. Каждая клетка выполняет свою функцию, что отличает ее от других, но все клетки в единый организм объединяет хромосомный набор. Именно хромосомы как бы связывают клетки воедино.

Если сопоставить последовательность из двух половых и 22 парных хромосом в зависимости от квадратного корня их относительной длины, то получившиеся пропорции окажутся весьма схожими с пропорциями звукоряда из 22 шрути, причем половые хромосомы встанут на место “толчковых” ступеней. Поскольку древнеиндийские звукоряды варьировались, можно говорить лишь о приблизительном совпадении, но, считает Еремеев, можно построить новый звукоряд, который совершенно точно отражал бы структуру хромосомного набора человека. Музыка, “моделью” которой послужил бы древнеиндийский звукоряд, обладала бы удивительными свойствами. С ее помощью, вероятно, можно было бы лечить болезни, поднимать жизненный тонус, создавать определенное эмоциональное и психическое состояние (2, с. 158—168).

По представлению древних индийцев, основные мелодические модели-прообразы — раги — были тоже переданы людям богами.

Рага — это музыкальная формула, состоящая из нескольких свар (пяти, шести, семи, иногда девяти, “окутанных” шрути), на основе которой в процессе исполнения вырастает композиция, также именуемая рагой. Этимология слова рага (от корня “раньдж”) — окрашивать. В трактате Матанги “Бриххадешу” (VII в.) говорится: “Рага — это такая звуковая композиция, состоящая из мелодических движений, которая может окрашивать сердца людей” (6, с. 66.). Большая роль в сотворении раги отводится начальной, заключительной и особенно доминирующей сваре, именуемой “вади” (букв. “говорящая, объявляющая”). Именно эта свара задает определенное настроение раги, поэтому ее часто называют еще и “живой”, т.е. “душой” раги.

Одна и та же рага может быть исполнена в разных метроритмических вариантах. В индийской классической музыке принцип метроритмической организации — тала — основан на неоднократном повторении метроритмического цикла — аварта. Каждый тала связывается с определенным эстетическим восприятием, определенной эстетической категорией — раса. Тала — ритмическая модель, имеющая самостоятельное значение. Если в европейской музыке метроритмическая структура произведения индивидуальна, то в индийской музыке каждый тала может лежать в основе разных композиций. Каждый тала имеет название и определенное символическое значение.

Внутреннее строение тала, его цикл (аварта) представляет собой сложную ритмическую конструкцию, состоящую из определенным образом организованных временных единиц. Великий французский композитор, знаток индийской музыки Оливье Мессиа́н, который использовал тала в своем творчестве, разъяснял своеобразие индийских ритмов так: к любому ритмическому рисунку можно добавить (или изъять из него) сколь угодно малую длительность, которая преобразует его метрическое равновесие. Добавочная длительность, нарушающая регулярность чередования метрических долей, делает ритм “восхитительно прихрамывающим”, придает ему весомость, остроту.

Действительно, стандартной счетной единицей тала является матра, которая, по образному определению, равна времени мигания глаза или произнесения краткого открытого слога. Общее количество матр цикла тала может быть различным, причем внутри аварта они организуются в определенные группы (анга) — от одной до четырех матр в каждой. Анга особым образом выделяются исполнителем на ударном инструменте и образуют основной ритмический рисунок тала, служащий стержнем для более сложных ритмических вариаций.

В трактате “Сангитаратнакара” (“Океан музыки”) индийского теоретика музыки Шарнгадевы (XIII в.), которым пользовался О.Мессиа́н, приводятся 120 тала.

Искусный исполнитель раги способен творить такие же чудеса, как и Орфей и Амфион. В Индии до сих пор рассказывают о замечательном музыканте по имени Тансен, служившем при дворе Акбара. Однажды Тансен исполнял рагу дипака (ее иногда еще называют рагой огня). Только он прикоснулся к струнам, как во дворце загорелись все свечи, затем вспыхнули факелы, вскоре сам музыкант был объят пламенем, но продолжал играть. Тансена пытались спасти, сбросив его в воду, но вода тотчас закипела. И тогда кто-кто

вспомнил, что возлюбленная Тансена тоже в совершенстве владеет искусством раги. Девушку привезли во дворец, она начала играть рагу дождя, и потоки прохладного, живительного ливня пронесли по дворцу...

В Индии существуют две крупные школы искусства раги — северная (Хиндустани) и южная (Карнат). Различия между ними довольно значительны. Одна и та же рага у представителей разных школ звучит и трактуется по-разному.

Наиболее древние — сезонные раги, они исполнялись во время различных ритуалов и празднеств, причем всегда в определенное время суток. Раги могут называться по главенствующему звуку, например, “Гандхари”, “Ришабха”; по названию племени, с которым связывается их происхождение; у них может быть географическое или “сезонное” название; некоторые раги носят названия птиц или цветов (например, “Маюри”, т.е. “Павлин”, или “Камала” — “Лотос”). Иногда раги носят имя их автора.

Средневековая индийская теория музыки выделяет шесть основных раг: бхайрава, каушика, хиндола, дипака, шрирага, мегха. Бхайрава должна исполняться на рассвете, мегха — утром, дипака и шрирага — днем, каушика и хиндола — вечером. Бхайрава соотносится с эмоциями страха и ужаса, каушика — радости и веселья, хиндола, дипака и шрирага — любви, мегха — покоя и умиротворения.

Согласно индийской традиции, действие пяти элементов (земля, вода, огонь, воздух и эфир) присутствует в звуке, поэтому многие знатоки предпочитают раги, основанные на пятиступенном звукоряде. Воздействие раги зависит и от того, какой из пяти элементов доминирует в голосе певца. Земное качество голоса дает надежду, ободряет, соблазняет; водное — опьяняет, успокаивает, исцеляет, возвышает; качество огня выразительно, действует раздражающе, возбуждающе, ужасающе. “Воздушный” голос возвышает и уносит далеко с земного плана, “эфирный” — звучит убедительно, зычно и опьяняюще (3, с.149).

Хазрат Инайятхан пишет: “Каждый элемент имеет присущий ему самому звук; в более тонком элементе звуковое поле расширяется, а в более плотном оно сужается. Следовательно, оно различимо в первом и не определено во втором.

Земля имеет различные аспекты красоты, так же как и разнообразие в ее звуке. Высота звука земли находится на поверхности, его форма подобна полумесяцу, а его цвет — желтый. Звук земли неясный и монотонный и производит дрожь, активность и движение в теле. Все струнные инструменты, будь они с металлическими и жильными струнами, как и ударные инструменты, такие как барабаны, тарелки и так далее, представляют звук земли.

Звук воды глубок, его форма змееобразная, его цвет — зеленый, и лучше всего его слышно в реве моря. Звук бегущей воды, горных ручьев, шум и стук дождя, звук воды, льющейся из кувшина в сосуд, из крана в миску, из бутылки в стакан, все они имеют мягкое и живое воздействие и тенденцию вызывать воображение, грезы, мечты, привязанность и эмоции. [...]

Звук огня очень высок, его форма скрученная, а цвет — красный. Его можно слышать при ударе грома и извержении вулкана, в треске пламени, в разрывах петард, хлопушек, в звуке автоматов, ружей и пушек. Все эти звуки имеют тенденцию производить страх.

Звук воздуха — колеблющийся, его форма — зигзаг, а цвет — голубой. Его голос слышим во время грозы, когда дует ветер, и в шепоте утреннего бриза. Его воздействие разрушающее, сметающее и пронзающее. Звук воздуха находит выражение во всех духовых инструментах, сделанных из дерева, меди или бамбука; он имеет тенденцию зажигать огонь в сердце...

Звук воздуха превосходит все другие звуки, потому что он живой, и в каждом своем аспекте его влияние вызывает экстаз.

Звук эфира заключен в себе самом, и он содержит все формы и цвета. Это основа всех звуков, это отенок, полутон... он всепроникающ, хотя он неслышим. Он проявляет себя человеку по мере того, как тот очищает свое тело от материальных качеств... Экстаз, озарение, покой, бесстрашие, восторг, радость и откровение являются действиями этого звука. [...] Этот звук возвышает только тех, кто открывает ему себя с помощью духовных практик, известных мистикам” (3, с.197-199).

Смешанный звук земли и воды нежен; земли и огня — резок. Звуку земли и воздуха свойственна сила и мощь. Звук воды и огня — живой и подвижный. Мягкий звук воды и эфира успокаивает. Звук огня и воздуха вызывает страх. Звук огня и эфира может разрушать и освобождать. “Звук воздуха и эфира производит мир и покой” (3, с.199).

В Индии считают, что сила музыки зависит от степени духовного совершенства исполнителя и от атмосферы, в которой он играет, от того, как настроены души слушателей. В одной из легенд о великом музыканте Тансене, служившем при дворе Акбара, рассказывается: однажды правитель спросил у музыканта, кто был его Учителем и может ли он услышать, как тот поет. Тансен ответил, что и помыслить нельзя призвать его ко двору, более того, гордость Учителя может восстать от одной мысли, что он должен петь перед правителем. Переодевшись в платье слуги, Акбар вместе с Тансеном отправился пешком в Гималаи, где у мудреца был храм музыки в пещере, — он жил с природой, настроенной на Бесконечное. Мудрец увидел, что правитель смирил себя для того, чтобы услышать его музыку, и, почувствовав настроение, запел. От его пения вся природа вибрировала; это была песнь Вселенной. Когда Тансен и Акбар очнулись, Мастера уже не было в пещере. “Вы никогда не увидите его в этой пещере снова, — сказал Тансен, —

потому что однажды ощутив это, человек даже ценой своей жизни повсюду будет следовать за музыкантом”.

Прошло время. Как-то во дворце Акбар попросил Тансена исполнить рагу его Учителя. “Странно, — заметил Акбар, — музыка та же, но не тот дух. Почему?” Музыкант ответил: “Причина в том, что я пою перед Вами, властителем этой страны, а Мастер поет перед Богом; в этом различие” (3, с.174-175).

Санскритское слово “рага” — мужского рода. Однако по мере развития раги, в североиндийской традиции рождается представление о заключенном в раге женском начале. Музыка, выражающая наиболее тонкие, нежные эмоциональные состояния, получила название рагини. Идеи “женских” мелодий впервые появляются в трудах индийских теоретиков XI в. В дальнейшем рагини начинают представляться как жены раг, у них появляются сыновья — раги и невестки — рагини. Число раг и рагини постепенно растет, и в XVIII в. Ахобала Пандит в трактате “Сангитапариджата” (“Райское древо музыки”) насчитывает их 122. Сейчас существует около 3500 раг, из них исполняется примерно 200.

Согласно легендам, во времена Кришны существовало более 16 тыс. ладов, созданных 16 тыс. гопи для того, чтобы пробудить к себе любовь бога, обитавшего на земле в облике пастуха.

Параллельно разделению раг на мужские и женские возникает традиция их живописного изображения. Возникает живописный жанр “рагамала” — “гирлянда раг”, представляющий в серии миниатюр раги со своими рагини. В XVI в. изобразительная система “гирлянда раг” канонизируется: 36 миниатюр представляют шесть основных сезонных раг с шестью рагини. Позже система рага-мала обогащается введением стихотворных подписей. В XIII в. эта живописно-поэтическая форма достигла высокого совершенства и расценивалась как одна из изящнейших форм искусства. Со временем канон из 36 миниатюр расширяется до 110.

Современный индийский музыковед Менон Рагхава Р. пишет: “В раге нет завершенности, ибо ничто не закончено. Она всегда, как сама жизнь, находится в состоянии становления, вечного превращения и изменения. Она вытекает из настоящего и остается в настоящем. У нее нет прошлого, она не может пройти один и тот же путь дважды... она не имеет ни начала, ни конца. Ее окончание — всегда временно. В этом одна из причин того, что она, чтобы просто существовать, должна быть лишена, как и сама жизнь, всяких застывших моментов”.

В индийской культуре музыка — это “духовная религия... состояние в высшей степени тонкого постижения действительности” (4, с.40).

Список литературы

1. Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки // Литература и культура древней и средневековой Индии. — М., 1979. — С. 36—88.
2. Еремеев В.Е. Чертеж антропокосмоса. — М., 1993. — 379 с.
3. Инайятхан Х. Мистицизм звука. — М., 1997. — 336 с.
4. Менон Рагхава Р. Звуки индийской музыки: Путь к раге. М., 1982. — 80 с.
5. Мифы древней Индии. — М., 1975. — 240 с.
6. Музыкальная эстетика стран Востока. — М., 1967. — 428 с.

ИСКУССТВО ПРОДЛЕННОГО МГНОВЕНИЯ

В отличие от других, многократно переселявшихся народов, китайская цивилизация развивалась на одном и том же месте по меньшей мере шесть тысяч лет. Китай с его удивительной стабильностью культурного кода сохранил черты той архаической ментальности, которая обеспечила его культуре беспрецедентное долголетие. По существу вся история китайской эстетики представляет собой меняющийся во времени комментарий к древнейшим философским трактатам – “И цзин”, “Дао дэ цзин”, “Лунь юй” и “Чжуанцзы”.

Разительнее всего Китай отличает от Запада ориентация во времени. Если для европейцев характерно линейно-векторное представление о времени: будущее — впереди, прошлое — позади, то китайцы прошлое обозначают словом “шан” — “верх”, т.е. время для них течет сверху вниз. Поэтому в Китае утопии были ретроспективными, а реформы — консервативными, восстанавливающими старый порядок. Китайскому мышлению чужда идея прогресса, концепция линейного времени, западное представление о вечности.

Историк Лю Шусянь пишет: “В Китае не знали абстрактного, абсолютного времени Ньютона, поэтому время и пространство составляли для них нерасторжимое единство, неотделимое от реального содержания событий материального и духовного мира. Они не вышли за пределы мира изменений, где царят и время и временность. Из-за этого китайцы никогда не разделяли стремления древнегреческих и христианских мыслителей к неизменному вечному” (цит. по: 2, с.180).

Запад прельстился потусторонним образом неподвижной и нетленной вечности — будь то золотой век Гесиода, царство платоновских идей или христианский рай. Китайцы жаждали физического бессмертия, но не интересовались вневременным, потому что их картину мира образовывал и создавал принцип постоянных изменений, сформулированный в одной из самых старых в мире книг — “И цзин”.

Наиболее могущественный бог античной мифологии Крон/Сатурн отождествлялся со временем, потому что он пожирал своих детей. В китайской мифологии время — не враг человеку, и смерть здесь не изображалась с часами. Если Фауст мечтал остановить мгновение, перегородив реку времени, то китаец стремился раствориться в ней. Китайское время — не абстрактный принцип, оно не может быть чем-то внешним по отношению к людям, потому что у него нет неизменяемой, адекватной себе личности. “Я” — это череда состояний, беспрестанно сменяющих друг друга. Вчерашнее “я” не то же самое, что завтрашнее. “Я” всегда существует только в настоящем времени.

Китайская культура учила человека вписываться в череду перемен, не повторяясь. Закат всегда означает одно и то же, но двух одинаковых закатов не бывает. Китайское искусство учило не останавливать мгновения, а вглядываться в них. Мгновения не бегут, сменяя друг друга, а набухают, расширяются, раздвигая наше восприятие, впуская в себя новые чувства и мысли. Человек ведет себя как флора, а не фауна — его сознание разрастается. Эту внутреннюю метаморфозу направляло традиционное китайское искусство — искусство настоящего времени *rag excellence* (2).

На Западе художник творил в надежде, что его шедевры смогут соперничать с вечностью. Гораций сравнивал свои стихи с самым долговечным из всего, что он знал, — “царственными пирамидами”. Автор китайского аналога “Памятника” поэт Су Ши называет свои сочинения большим полноводным потоком, который стремится вперед, выбирая неведомый путь” (цит. по: 2, с.182).

Вечность пирамиды не та же, что вечность реки: пирамида — вызов времени, река же сама символизирует время. Вторая вечность больше, надежнее первой, точно так же, как мягкая вода сильнее твердого камня. Су Ши пишет:

Нет циньской державы, а персик цветет,
и речка, как прежде бежит.

(цит. по: 2, с. 182).

Все искусственное обречено умереть, все естественное — возродиться.

Наше искусство — плод культуры, которая расчленяет природную непрерывность мира, чтобы остановить — и запечатлеть — мгновение. Для китайского художника главное, чтобы “при взгляде на обрамление гор соснами возникала идея непрерывности” (цит. по: 2, с.183). Восточное искусство возвращает дискретной культуре непрерывность природы, избавляясь от их мучительного и противоестественного антагонизма. Художник проявляет и артикулирует тождество окружающей нас природы с той природой, что

мы носим в себе. Каждый шедевр — это резонанс внешнего с внутренним. “Чтобы писать бамбук, — говорил Су Ши, — надо сначала создать его образ в душе”; “Мой дух охватывает целое / До того, как кисть оставляет след” (цит. по: 3, с.403, 404).

По Чжуанцзы (IV-III вв. до н.э.), высшее искусство и высшее знание — непередаваемы, т.е. им нельзя научить, их тайны приоткрываются только как откровение — в момент высшей сосредоточенности всех внутренних сил, как озарение — в момент слияния с природой, космосом. В трактате Чжуанцзы Плотник Счастливый, сделавший совершенную раму для колоколов, раскрывает тайну высочайшего мастерства: “Я, Ваш слуга, задумав вырезать раму для колоколов, не смел напрасно расходовать свой эфир и должен был поститься, чтобы обрести покой. [...] Все мое мастерство собралось в одно, а все внешнее рассеялось. И тогда я отправился в леса и горы, выглядывая естественную природу. Когда же она явилась мне, то рама встала перед глазами, как живая. Мне осталось только приложить руки. Если бы все так не случилось, пришлось бы от замысла отказаться. А здесь **природа соединилась с природой!** (Выделено мной. — С.Г.). Вот почему эта рама создана как бы духом одним” (цит. по: 4, I, с.137—138).

В Китае искусство мыслилось четко включенным в общую модель мироздания. В письменах и орнаментах, музыке и поэтике китайская эстетика видела опосредованное проявление космических сил, а искусство воспринималось как одна из форм манифестации Абсолюта. Озаренный художник ощущает себя в единстве со всем миром. Находясь в состоянии абсолютного созвучия (**шенхой**) он словно пребывает в центре Вселенной, элементы которой “призывают один другого, отвечают один через другого” (цит. по: 4, II, с.46).

Проникая в тайну природы, человек чувствует себя избранником природы и воспевающим ее поэтом. Поток вдохновения приносит ветер Вселенной, когда художник, впустив в свое сердце тишину, начинает ощущать непрестанное биение Великого **дао**, вечную пульсацию времени. Художник, философ, каллиграф и поэт Сы Кун-ту (X в.) писал: “Одинокое и высокое дерево напоминает устремление духа над землей. Длинные бамбуки осеняют хижину поэта. В ивах живет яркая красота природы, и ее тень на тропе создает тонкое наслаждение. Цветы персика, усыпавшие все дерево пышным блеском весны, дают образ творчества. Опадают листья деревьев осенью, и грустный шум их аккомпанирует печальной душе поэта, исполненной мировой тоски” (цит. по: 1, с.322). О символике различных птиц Сы Кун-ту говорит: “Попугай, возбужденный весной, — вот образ кипящей, яркой жизни духа. Величавый, одинокий, “святой” аист — символ освобожденного от жизни, парящего в высотах духа, есть та самая птица, с которой поэт как бы вместе летает в воздухе. Такова немая, мертвая для других и красноречивая для идеального поэта природа” (цит. по: 1, с.322).

Если пафос объективности сближал западное искусство с наукой, то восточное оставалось видом религии. “Поскольку мы все принадлежим к одной и той же Вселенной, — говорят на Востоке, — наши творения могут некоторым образом соответствовать тому, что мы называем объектами природы” (цит. по: 2, с.184). Как же воспринимаются объекты природы чаньской эстетикой? Вот что пишет художник Ши-тао (1630-1717) в трактате “Собрание высказываний о живописи” (1670).

“Древние доверяли внутренние стремления своей кисти и туши, погружаясь в суть пейзажа. [...] ...изображая все, что находится во Вселенной, они были озарены познанием самой субстанции гор и рек. [...] Океан дарует чувство Вселенной; простая лужица дарует чувство мгновенного; недеяние дарует способность действовать; Единая Черта (эстетический принцип живописного выражения Единого, Абсолюта. — С.Г.) дарует бесконечность черт кисти; гибкость запястья дарует непреодолимое проявление таланта.

Кто видит себя одаренным подобными способностями, должен сначала реализовать то, что их делает таковыми, и лишь затем братья за кисть, иначе он останется замкнутым в тупике грубой поверхности и не сможет воплотить в произведениях свои способности в соответствии с их назначением.

Это в Горе обнаруживаются в бесконечности качества Неба: Достоинство, благодаря которому гора приобретает свою массу; Дух, благодаря которому гора может проявить свою душу; Творческая сила, благодаря которой гора являет свои меняющиеся миражи; Добродетель, которая создает порядок; Движение, которое одушевляет контрастирующие линии горы; Молчание, которое хранит гора внутренне; Этикет, который выражается в изгибах и наклонах горы; Гармония, которую гора воплощает через свои повороты и изгибы; Благоразумная сдержанность, которую гора хранит в своих [замкнутых] кругах; Мудрость, которую гора пробуждает в своей одушевленной пустоте; [...] Отвага, которую гора выражает в своих складках и выступях; Дерзание, которое гора показывает в своих ужасных пропастях; Возвышенность, благодаря которой гора господствует гордо; Безмерность, которую гора пробуждает в своем массивном хаосе; Милость, которую гора открывает в своих незначительных поворотах.

Все эти качества Гора применяет лишь в той мере, в какой Небо дарует ей эту функцию, она же находит себя, облеченная этими дарами, чтобы обогатить ими Небо. Человек также претворяет те качества, которыми его одарило Небо, и эти качества ему присущи; это не те, которыми пожалована Гора. Из этого можно сделать вывод: Гора выражает свои собственные качества, эти качества не были бы воплощены, если бы у Горы они были другими.

Итак, добродетельный человек не нуждается в том, чтобы добродетель была ему привнесена извне, дабы иметь возможность насладиться [созерцанием] Горы.

Если Гора обладает этими качествами, как же вода не будет обладать ими?

Вода не лишена ни действия, ни качества. Что касается воды, то благодаря добродетели она образует безмерность океанов и протяженность озер; благодаря правоте она находит нисходящую покорность и согласие с этикетом; благодаря дао она наполняет без передышки свои болота; благодаря дерзанию она пролагает путь к своему решительному движению и неудержимому стремлению; благодаря правилу она умеряет до унисона свои вихри; благодаря проникновенности она реализует свою отдаленную полноту и свое универсальное прикосновение; благодаря доброте она осуществляет свою светлую радость и свою свежую чистоту; благодаря постоянству она ведет неотвратно свое течение на восток.

Если бы вода, чьи качества столь очевидно проявлены в волнах океана и в глубине бухт, не соизмеряла свое состояние с ними, как могла бы она так облекать все пейзажи мира и пересекать Землю своими артериями?

Тот, кто может творить, отправляясь только от горы, а не от воды, будет как тонущий среди океана, не знающий берега, или еще как берег, не ведающий о существовании океана. Так же и человек разумный — знает ли он берег в то время, когда дает себя увлечь течением? Он слушает источник и находит удовольствие на берегу.

Не надо вовсе близкого знакомства с горой, чтобы увидеть широту мира; не надо вовсе близкого знакомства с водой, чтобы обнаружить всеобщее течение. Надо, чтобы вода смыкалась с горой, чтобы обнаружить всеобщее слияние [объятие]. Если это взаимное действие горы и воды не выражено, ничто не сможет объяснить это всеобщее течение и всеобщее объятие. Без выражения этого всеобщего течения и всеобщего объятия, нормы и жизнь [кисти и туши] не могут найти свое поле действия, но с момента, когда норма и жизнь [кисти и туши] осуществляются, всеобщее течение и всеобщее объятие находят свою первопричину, и, поскольку они обретают свою первопричину, миссия пейзажа оказывается завершенной” (6, с.376-379).

Непрерывность восточного искусства мешает ему стать завершенным — оно продолжает жить и меняться в восприятии зрителя. В своей принципиальной недосказанности оно всегда оставляет место для сотворчества. Представление современного постструктурализма о бесконечных пластах смыслов, содержащихся в каждом тексте, отмечает А.Генис, было всегда близко китайской поэзии. Су Ши говорил: “Если поэма написана так, /Что ты чувствуешь, как она написана, /Значит, она создана не настоящим поэтом” (3, с.404).

Многозначность и семантическая расплывчатость иероглифов в восточной поэзии не позволяет говорить о существовании последней авторской редакции стихотворения. Скорее мы имеем дело с бесконечными версиями каждого поэтического текста. Запись не столько раскрывает смысл, сколько намекает на него. Все это требует от читателя не автоматического чтения, а углубленного толкования. Чтобы по-настоящему насладиться стихами, их переписывали. Это все равно, что снять копию с полюбившейся в музее картины. Китайские стихи, как наша музыка, рассчитаны на талант исполнителя.

Китайская поэзия — дневник мимолетных ощущений, ей чужд эпический размах. Поэт учит раздвигать до бесконечности эфемерные мгновения, уплотнять и расширять настоящее время, жить, широко раскрыв глаза, он учит нас оглядываться по сторонам, когда мы плывем по реке времени. Китайская поэзия — искусство не остановленного, а продленного мгновения (2).

Выше всех искусств в Китае ценили живопись, потому что в ней воплотилась идея Неба, Земли и мудрых людей и потому что здесь художник достиг совершенства в обращении с тайной, которую даосы называли “сюй” — “пустотой”.

Китайский пейзаж часто занимает лишь четверть листа. Пустота возвращает нарисованный пейзаж к его источнику. Китайский художник не вычленяет пейзаж из природы, а оставляет его в ней. Пустота заменяет ему раму, которая на западной картине ограничивает культуру от природы.

На Востоке только недописанная картина может считаться законченной. Тайна недосказанности — соединительная ткань, которая позволяет искусству не противопоставлять культуру природе, а сотрудничать с ней. При этом восточный художник помнит о той природе, которая окружает нас, и о той, что содержится в нас. Пустота входит в его живопись, как природа в его тело, отмечает А.Генис.

В композиции картины пустота — либо невидимое продолжение видимого, либо его источник. В последнем случае это та конструктивная пустота, о которой говорил Лао-цзы: “Формуя глину, делают сосуд: от пустоты его зависит его применение” (цит. по: 2, с.202).

Китайский художник непременно скроет от зрителя часть изображенного. Пейзаж невозможен без скрадывающего его тумана. Художник Фу Дао, как утверждает легенда, даже растворился в изображенном им тумане.

Тайна — это вычитание, а вычитание — способ познания мира за счет его изменения, преобразования. Это не бердяевское “творчество из ничто”, а творчество при помощи ничто (2).

Мастерство тайны — это манипуляция ограничениями. Ради углубления зрительского переживания автор ампутрует одни наши чувства, парализует другие и связывает третьи. Мы меняем восприятие мира,

не только обогащая свои ощущения, но и обедняя их. Тайна — это шоры, которые зоркостью компенсируют ограниченность кругозора. Тайна — это вериги, которыми искусство укрепляет свой дух и изощряет свое мастерство (2).

Таковыми “веригами лица” служат маски в японском театре Но. Они лишают актера самого важного изобразительного средства — мимики. Театр, лишенный возможности создавать достоверные психологические портреты, заменяет их другими средствами — движением, звуками, декорациями. Поэтому Запад, уставший от психологического реализма, увидел в театре Но долгожданную гиперболу театральности (2). Одним из первых элементы театра Но использовал в своей мистерии “Святой Франциск Ассизский” Оливье Мессиаи, который считал, что театр Но превосходит все остальные, “даже греческий и шекспировский”.

Японский теоретик театра Но Сэами (1363—1443) писал: “Все вещи подвержены закону исчезновения, лишь мировой ритм вечен и, повинувшись ему, Но сохраняет себя”(цит. по: 4, II, с. 72).

В трактате “Девять степеней” Сэами перечисляет ступени мастерства Но. Четыре высшие степени он называет разными видами “Цветка”. Смысл “Правильного Цветка” в естественной красоте: “Весенний туман сверкает в заходящем солнце. Горы окрашены в красный цвет”. Для характеристики “Спокойного Цветка” Сэами прибегает к такому образу: “Снег, наполнивший серебряную чашу”. Здесь сочетается красота естественная с искусственной. Стиль “Глубинного Цветка” должен производить впечатление, которое можно передать образом: “Снег покрыл все горы. Почему же одна не белеет среди других”. Актер, способный на стиль “Глубинного Цветка”, приводит зрителя в состояние экстаза, вызывая видения, недоступные взору. Высший стиль игры — “Тайный Цветок” — дает почувствовать красоту небытия. Стиль “Тайного Цветка” не поддается описанию (цит. по: 4, II, с. 72—73).

Для просветленного нет границ пространства и времени, он вне форм. Небытие, с точки зрения Сэами, заключает в потенции все формы жизни, и они доступны воображению художника: “Бытие — это внешнее проявление того, что содержится в небытии. Небытие — это сосуд, из которого порождается бытие. [...] Зерно цветка, который расцветает в разных видах искусства, лежит в душе художника. Как из прозрачного кристалла могут появиться огонь и вода, как на бесцветном дереве появляются цветы и плоды, так из пейзажа своей души художник создает произведение искусства. И потому художник подобен сосуду. [...] Вселенная — сосуд, содержащая в себе все вещи: цветы и листья, снег и луну, горы и моря, деревья и траву, живое и неживое. Всему — свое время года. Сделайте эти бесчисленные вещи материалом своего искусства, сделайте свою душу сосудом вселенной, доверьте ее просторному, спокойному пути пустоты! Тогда вы сможете постичь изначальную основу искусства — “Тайный Цветок” (цит. по: 4, II, с. 73).

Восточная концепция искусства сохраняет архаический взгляд на целостную Вселенную, в которой нет деления на естественное и сверхъестественное, настоящее и ненастоящее, подлинное и вымышленное, оригинал и копию, искусство и не-искусство.

Художественное произведение, как все живое, замкнуто на самом себе. Его смысл — оно само. “Идея” такого произведения та же, что у каждого из нас, — это тайна существования.

Искусственная, созданная художником вещь не отличается от любой другой. Все они “появляются из неизвестной пропасти таинственного, и через каждую из них мы можем заглянуть в эту пропасть” (цит. по: 2, с. 204).

Тайна вещи — дыра, что позволяет заглянуть в пропасть. “Вещи с дырой”, отмечает Генис, — это знаки иного языка, принципиально чуждого тому, на котором мы говорим. Наши слова складываются из букв, каждая из которых — чистая условность, лишенная всякой предметности абстрактность.

Другое дело — иероглифы. В “Книге перемен” рассказывается история о легендарном изобретателе знаков-триграмм Фу-си: он создавал письмена, “подъемля взор и устремляя его на образы в Небе, опуская взор и устремляя его на закономерности Земли” (цит. по: 5, с. 17). И к более поздним иероглифам китайцы относились с благоговением. Еще в начале нашего века по всему Китаю стояли печи, где “почтительно сжигалась” испанная бумага. Стремление отправить иероглиф в небытие, в черную пустоту обители **дао** целым и неоскверненным объяснялось не почитанием культуры как таковой, отмечает И.С.Лисевич, а тем, что иероглиф мыслился манифестацией **дао**, одной из форм претворения божественной силы **дэ**. Через знак эта сила вливалась в мир человека, подобие макрокосма, и стремилась приблизить его к идеалу, приобщить к мировой гармонии (5, с. 17).

Иероглиф — это наглядный результат обобщения окружающего до символа, в котором еще можно распознать его вещественный источник. Западная этимология кончается либо мифом, либо заимствованием. Восточная идет от предмета, породившего знак.

Иероглиф — незарастающий колодец в древность. Это машина времени, которая позволяет связаться с ее изобретателями, проникнув в их ментальность. Став письменностью, иероглифы сохранили свою более древнюю ипостась мнемонических знаков. Фундаментальная неточность иероглифа теснее связывает слово с вещью. Он содержит ту же тайну, что и вещи, им обозначаемые, поэтому иероглиф неисчерпаем, как они. Иероглиф ведь и сам по себе вещь — его можно повесить на стенку (2).

Архаическая предметность восточной письменности не дает иероглифу окостенеть в неподвижности. Принадлежит к миру знаков, и миру вещей, он передает текучесть, изменчивость Вселенной.

Список литературы

1. Всеобщая история искусств: В 6 т. — Т. 2, кн. 2. — М., 1961. — 526, LXXIX с.
2. Генис А. Вавилонская башня: искусство настоящего времени. — М., 1997. — 256 с.
3. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. — М., 1975. — 440 с.
4. История эстетической мысли: В 6 т. — Т.1. — М., 1985. — 464 с.; Т.2. — М., 1985. — 456 с.
5. Лисевич И.С. Литературная мысль Китая. — М., 1979. — 266 с.
6. Ши-тао. Собрание высказываний о живописи // Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. — С. 358-379.

ГАРМОНИЯ И ДОБРОДЕТЕЛЬ

В одном древнем китайском трактате говорится: “Истоки музыки — далеко в прошлом. Она возникает из меры и имеет корнем Великое единство. Великое единство родит два полюса; два полюса родят силу темного и светлого.

Когда в мире мир, когда все вещи пребывают в покое, когда все в своих действиях следуют за своими начальниками, тогда музыка поддается завершению. Когда желания и страсти не идут неверными путями, тогда музыка поддается усовершенствованию. У совершенной музыки есть свое основание. Она возникает из равновесия. Равновесие возникает из правильного, правильное возникает из смысла мира. Поэтому говорить о музыке можно только с человеком, который познал смысл мира.

Музыка покоится на соответствии между небом и землей, на согласии мрачного и светлого.

Гибнущие государства и созревшие для гибели люди тоже, правда, не лишены музыки, но их музыка не радостна. Поэтому: чем бурнее музыка, тем грустнее становятся люди, тем больше опасность для страны, тем ниже падает правитель. Таким же путем и пропадает суть музыки.[...]

...музыка благоустроенного века спокойна и радостна, а правление ровно. Музыка беспокойного века взволнованна и яростна, а правление ошибочно. Музыка гибнущего государства сентиментальна и печальна, а его правительство в опасности” (2, с.36—37).

Музыку в древнем Китае называли “благоуханным цветком добродетели.” В трактате “Ли цзи”, включенном в конфуцианский канон, подчеркивается: “Если человек преуспел в обрядах и музыке, тогда говорят, что он обладает добродетелью. То, что мы называем добродетелью, и означает овладение [обрядами и музыкой]” (3, II, с.117). Именно в Китае рядом с императорским плодовым садом в VII в. была открыта первая в мире “консерватория” на 300 учащихся “Грушевый сад” (Лиюань).

Музыка занимала в Поднебесной одно из самых высоких мест в шкале ценностей. Она считалась таинственным даром, перешедшим нынешним поколениям от героев архаики, а к тем, в свою очередь, — от божеств-предков. Дао-демиург был первохудожником Вселенной, величайшим органистом и “повелителем” гармонического эфира. Чжуанцзы говорил, что различные лады музыки Вселенной образуют согласную мелодию. Желтый Предок, воспроизводя на цине симфонию Вселенной, характеризует ее в трактате “Чжуанцзы “так:

Вслушайся — звука ее не услышишь.
Формы ее не увидишь, всмотревшись.
Небо заполнит, наполнит и землю,
Шесть полюсов обнимая собою.

(цит. по: 4, I, с.135).

По Чжуанцзы, человек, отрешившийся от мелочных страстей и открывший вместилище своего сердца приливом и отливам духовного океана, слышит божественную музыку того, чей голос недоступен слуху, т.е. **дао**.

Космогонический процесс, каким он представлен в трактате “Люйши Чуньцзо”(ЛШ),а завершен он был китайскими натурфилософами в 240 г. до н.э., неотделим от первозвука, сопровождающего образование неба и земли, возникновения космоса из хаоса. При этом звук или звуки, рождающиеся в самый момент космогенеза, а затем сопутствующие каждому новому циклу космического времени, сразу гармоничны, это — музыка, целостный звуковой образ.

Мифологический Желтый Предок/Хуанди так повествует о создании космогонической музыки — мелодии Сяньчи/Восход Солнца: “Я сложил эту мелодию с помощью человеческого, настроил... с помощью природно-небесного, исполнил по [канону] обрядов и должного, наполнил ее великой чистотой. [Ведь] настоящая мелодия сначала соответствует людским делам, согласуется с естественными законами, осуществляется с помощью пяти добродетелей-доблестей, отвечает естественности; затем она приводит к гармонии все четыре времени года, к великому единству -всю тьму вещей. Одно время года сменяется другим и

соответственно рождается [вся] тьма вещей, то расцветая, то увядая, с постоянным распределением [по сезонам] дел гражданских и военных. [Эфир] прозрачный и [эфир] мутный [с помощью сил] жара и холода соединяются, в потоках света [слышится] их звучание. [Чтобы] твари очнулись от спячки, я пробуждаю их раскатами грома. Конец без исхода, начало — без зачина. То смерть, то рождение, то упадок, то подъем — [эти явления] постоянны и бесконечны, но каждый раз неожиданны...” (цит. по: 6, с.257).

Момент исполнения согласованной и гармоничной мелодии “Восход солнца” есть символическое воспроизведение момента начала эволюции, нового времени. Мелодия “Восход солнца” обозначает начало перехода от состояния “хаос” к состоянию “космос”, начало утверждения порядка на всех уровнях бытия, распространяющегося, подобно музыкальному звуку, от источника — от центра к периферии.

Центр пространства и времени совпадает с источником звука, поскольку мыслится космогонически как рождающиеся из небытия-пустоты в самый миг первозвука и первообраза-вспышки. Космос представляет собой лишь параметры, координаты независимого источника звука и света.

В натурфилософской мифологии Желтому Предку/Хуанди приписывается изготовление первого барабана из шкуры одноногого дракона, похожего на быка, с туловищем изумрудного цвета. В древности Хуанди обитал на Колокол-горе, родившей Барабан. Вероятно, именно с этой горы и раздался первозвук.

В соответствии с теорией музыкального космоса, принятого авторами ЛШ, звуки, возникающие в естественных резонаторах, несовершенны — их необходимо окультурить, сделать подлинно гармоничными. По неизвестным причинам — то ли в силу космических катастроф, происходивших в прошлом, когда “четыре полюса развалились, девять материков раскололись, небо не могло все покрывать, земля не могла все поддерживать, огонь полыхал, не утихая, воды бушевали, не иссякая”, то ли из-за деяния героя архаики Гун-гуна, сбившего одну из колонн, подпиравших небо, отчего оно перекошилось в направлении северо-запад — юго-восток, но резонатор системы небо — земля оказался поврежденным (6, с.50). Люди уже не могли получать точные значения гармонии непосредственно, их необходимо было рассчитывать специально. С этой задачей справился Куй/Безобразный дракон, который в ходе историизации мифа постепенно трансформируется в человека по имени Куй.

“В Восточном море лежит гора Движущиеся Волны. На вершине ее живет животное, похожее на быка, с туловищем изумрудного цвета и без рогов, с одной ногой. Когда оно входит в воду или выходит из воды, то тут же поднимается ветер и льет дождь. Оно светится, как солнце и луна, гремит, как гром. Его имя Куй/Безобразный” (цит. по: 6, с.46).

“Куй был человеком. Как же он мог быть одноногим? Он был как все [люди], отличался только необыкновенным проникновением в [гармоническую] суть музыки. Яо сказал: “Куя и одного достаточно”. И велел ему упорядочить музыку”.

“Музыка — это тонкая ци-воздушная материя, отмечающая ритм возрастания и убывания неба и земли, поэтому только мудрец способен придать ей [качество] гармоничности. Такова основа музыки. Куй сумел привести ее в гармонию, чтобы придать с ее помощью равновесие всему миру. Такого, как Куй, довольно и одного.” Поэтому и говорится: “Такого, как Куй, довольно и одного”, а не в смысле “одноног” (цит. по: 6, с.46).

Куй, обладавший абсолютным слухом, особой чувствительностью к музыкальной гармонии Вселенной, создал, или “исправил”, систему шести луй, т.е. упорядочил звуковысотные отношения, сделав специальные эталоны для правильной настройки инструментов из волшебного бамбука.

Другой герой древности — Лин Лунь — по пению пары фениксов упорядочил систему 12 луй. Шесть древнейших камертонов были подобны голосу самца, шесть — самки. Каждому “мужскому” тону соответствовал “женский” тон. Эта парность космогонична, ее прообразом служит та самая двойца образов, которая преобразует любую парность, возникшую из нераздельности, например, небо и землю.

Одно из главных мест в древней китайской космогонической системе занимает Желтый Предок/Хуанди. Хуанди представляет неподвижную ось мира и одновременно — динамический центр Системы, придающий всему движению так же, как придает движение всему мировому процессу дао-демиург. Прообразом этой динамической модели являются числовые соотношения, приписываемые нотам 12-ступенного, по числу лун, звукоряда, порождаемого Хуанди, вернее, особым тоном, называемым гуном Желтого Колокола /Хуанчжун.

Желтый Колокол служит опорой двух звукорядов — 5-ступенного и 12-ступенного. “Гун — это центр, расположен посередине, свободно перемещается по 4 сторонам света, зачиная [мелодию], стимулирует рождение и является основой 4 других звуков...” (цит. по: 6, с.53).

В ЛШ каждой луне годового цикла приписан определенный тон из 12-ступенного звукоряда. Звуком-ориентиром, с которого начинается строй, назван первый из 6 “мужских” луй, Хуанчжун / Желтый Колокол. Пять нот 5-ступенного звукоряда соответствуют четырем сезонам и центру. Гун, естественно, помещен в центре и соответствует желтому цвету, символизирующему землю; остальные соответствия тонов таковы: весна — зеленое, лето — красное, осень — белое, зима — черное, что символизирует цвета дерева, огня, металла и воды.

В трактате “Ли цзи” (“Книга установлений”, IV — I вв. до н.э.), которая представляет собой изложение взглядов Конфуция по вопросам ритуала, морали и философии его учениками и последователями, есть специальная глава “Записки о музыке”. В ней, в частности, раскрывается “социальная” символика 5-ступенного звукоряда: “Музыкальная нота **гун** символизирует правителя, музыкальная нота **шан** символизирует чиновников, музыкальная нота **цзюэ** символизирует народ, музыкальная нота **чжи** символизирует дела государства, музыкальная нота **юй** символизирует окружающие предметы. Если эти пять нот гаммы не перепутаны, то нет и негармоничных, фальшивых звуков. Если тон **гун** расстроен, то звуки беспорядочны, [а это значит, что] правитель высокомерен; если тон **шан** расстроен, то звуки грубы, [а это значит, что] чиновники испорчены; если тон **цзюэ** расстроен, то звуки тревожны, [а это значит, что] народ недоволен; если тон **чжи** расстроен, то звуки печальны, [а это значит, что] народ в делах изнурен; если тон **юй** расстроен, то звуки обрывисты, [а это значит, что] богатства государства оскудели. Когда же все пять тонов гаммы расстроены, они мешают друг другу, и это называется распушенностью. При таком положении дни гибели государства близки” (3, II, с.116—117).

Музыка в ЛШ — символ космического порядка, гармонии. Подданные гуна-правителя становятся участниками полностью ритуализированного космического действия-жизни. “Правильность музыки или социальной гармонии, исходящей из этого центра, должна внушать подданным неподдельное чувство-ощущение радостного наслаждения благом, проистекающее из безраздельной отдачи гармонирующему началу. Подданные тогда как бы разделяют с правителем общее “знание предков” о благом начале жизни. Они вслед за правителем возвращаются к правильному пониманию функции и предназначения вещей” (6, с.60).

Однако вследствие внешних воздействий музыка-ритуал может стать фальшивой. Она нуждается в периодическом исправлении так же, как нуждается в периодической настройке любой музыкальный инструмент. Справиться с этой задачей может только мудрец, способный восстановить “правильную” музыку — музыку космического порядка. Мудрец поставлен демиургом-правителем следить за “правильным” распространением музыки гармонического эфира от центра Вселенной к периферии.

Музыка-ритуал может оказаться в руках порочных, утративших доблесть правителей. Естественно, что музыка времен истинного правления покойна и приятна, музыка времен смуты и тревог — раздражающая и резка, музыка гибнущего царства — скорбна и гнетуща. Океан мирового эфира можно всколыхнуть одним прикосновением к струнам и тем самым нарушить гармонию мира. В книге “Хань Фэй-цзы” помещена очень характерная притча о царе Пин-гуне, который в своем безрассудном увлечении музыкой забыл, что, приводя в движение мировой эфир, нужно соизмерять свои силы и возможности с ожидаемыми последствиями. Напрасно посвященный в тайны музыки мастер предостерегал, что царское дэ Пин-гуна легковесно и ему не следует слушать скорбные мелодии, но властолюбивый царь не прислушивался к советам. Он требовал исполнять все более гнетущие мелодии, пока не дошел до самой сокровенной. “Я, единственный, уже стар, и хочу тотчас услышать желанную мне мелодию,” — приказал он мастеру.

Мастеру Куану не оставалось ничего, как ударить по струнам. Ударил раз — и поднялась с северо-восточной стороны черно-багровая туча. Ударил снова — и налетел ураган с ливнем, порвал пологи и завесы, сокрушил жертвенники и храмовые сосуды, сорвал с храма черепичную крышу. Слушатели разбежались, [сам] Пин-гун пал ниц посреди храма. Великая засуха охватила царство Цзинь, три года была красной земля...” (цит. по: 5, с.35).

Музыка, говорили в Китае, всегда связана с образом правления, влияет на нравы и смягчает обычаи; “даже если последние утвердились, музыка все же в состоянии их изменить” (цит. по: 6, с. 71). Ведь музыка — это гармония “неба-земли-космоса”. Правитель, пришедший на смену утратившему доблесть предшественнику, должен восстановить искаженную музыку-ритуал с помощью мудрецов — наследников Безобразного Дракона/Куя. Возрождение былого могущества государства должно было начинаться не с военных успехов, а с возрождения музыкальной культуры. Древним, времен “золотого века” мелодиям приписывалась способность чудесным образом влиять на душу слушающего, связывая его с миром божеств-предков.

Ближайшим, чувственно воспринимаемым выражением числа для древнекитайской эстетики оказалась не архитектура или пластика, а музыка. Вероятно, такой выбор был предопределен динамической природой музыки, как нельзя лучше соответствующей модели демиурга-дао. Его противоречивая природа — неподвижного центра, сообщающего движение всему окружающему, — находит прекрасную аналогию в источнике звука — колеблющейся части музыкального инструмента. Оставаясь неподвижным, не вызывая механического движения среды, через которую передаются звуковые волны, источник звука тем не менее есть источник динамической энергии, воспринимаемой слушателями. Колебание, лежащее в основе всякого звука, — свойство любого объекта наблюдаемого мира, и идея, что есть некая первопричина этого трепетания, которую можно познать с помощью наблюдений и измерений, казалась в то время достаточно плодотворной. “Взглянув на себя как на локальные рецепторы мировых частот, натурфилософы решили с помощью математических методов добраться до главного динамика. Для этого и была ими построена теория гармонического эфира космического резонанса”, — отмечает Г.Ткаченко (6, с.84).

Мифологема первозвука определяет и концепцию времени. Согласно ЛШ, затухание звука приводит к полной потере порожденного им времени-пространства, а новый звук порождает совершенно новое. Видимый мир существует в пространстве-времени, порожденном первозвуком-первовспышкой, но энергия этого звука-света неизбежно иссякнет в будущем, и именно поэтому китайская традиция говорит не о вечности, а только о долговечности неба, земли и космоса.

Натурфилософы предпочитают строить свою антропологию на числовых комплексах, заимствованных из общей схемы космоса, полностью включая, таким образом, человека в физическую картину мира. “Человек — тело из 360 сочленений-суставов, с 9 отверстиями, пятью внутренними органами [легкими, почками, желчным пузырем, печенью и сердцем], шестью полыми органами [между ними]” (6, с.115). Число сочленений соответствует числу дней в году и пр. “Человеческое тело — микрокосм, маленькая вселенная и принцип функционирования у нее тот же, что и у Системы” (там же). Норма или патология определяются созвучностью вещи гармоническому эфиру.

Аналогичная точка зрения высказывается и в трактате “Цзо чжуань”. Традиция приписывает его Цзо Цю-мину, ученику Конфуция и его современнику. Конфуцианцами эта книга признана канонической, хотя ученые полагают, текст этого исторического памятника составлен в основном в IV в. до н.э. и позднее подвергался редактированию и дополнениям. Дошедшая до нас редакция восходит, вероятно, к I в. до н.э., отрывок из которого мы и приводим.

Лекарь Хэ

“Музыка древних правителей показывает, как регулировать все дела. Поэтому был установлен ритм для пяти звуков, чтобы медленные и быстрые [звуки] от начала до конца гармонизировали между собой. Когда гармоничность звуков достигается, музыка кончается... благородный человек не слушал непристойную музыку, извлекаемую беспорядочно движущимися пальцами, развращающими слух и вредящую духу, заставляющую забыть о покое и гармонии. То же и с другими явлениями. Когда они станут непомерными, следует отказаться от них, а не то возникнут болезни. Когда благородный человек берется за лютию, то это для того, чтобы упорядочить ритм, а не предаваться душевному веселью. Небо имеет шесть состояний **ци**, которые приводят и порождают пять вкусовых [ощущений], переходят в пять цветов, подтверждаются в пяти звуках, а избыток их порождает шесть болезней. Шесть состояний **ци** суть инь, ян, ветер, дождь, мрак, свет. Разделяясь, они образуют четыре времени года; располагаясь в порядке, они образуют последовательность пяти начал. А когда [одно из шести **ци**] в избытке, то возникает недуг. Так, если слишком много инь, то возникает болезненный холод; если слишком много ян, то возникает болезненный жар; если слишком много ветра, то возникают болезни конечностей; если слишком много дождя, то возникают болезни внутренностей; если слишком много мрака, то возникает безумие, если слишком много света, то возникает душевное расстройство” (3, II, с.10).

Подлинным и единственным автором исполняемой музыки, да и самим ее звучащим телом, является сам мир, понятый как музыкальная система. К этой звучащей Системе, а не ко вкусам и капризам исполнителей, и приспосабливается правитель, сын неба — дирижер. Император в ЛШ в своей деятельности уподобляется дирижеру, управляющему игрой оркестра.

“Натурфилософский подход к космосу как символическому представлению Постоянных Чисел не столь уж далек от нашего восприятия, будучи в принципе вполне научным или, по крайней мере, протонаучным. Во всяком случае, — отмечает Г.Ткаченко, — натурфилософия, как она представлена в ЛШ, содержит все предпосылки получившей развитие во многих традиционных обществах Востока и Запада системы взглядов, которые можно назвать гностическим монизмом. Этот тип мировоззрения зиждется на представлении о существенном единстве принципов, определяющих функционирование различных уровней бытия, и в этом отношении вклад авторов ЛШ, впервые, по всей видимости, для данной традиции провозгласивших примат гармонического эфира, должен быть признан весьма значительным” (6, с.208).

Основные принципы музыкальной эстетики можно вывести из традиционных правил игры на цине.

Цинь — древнейший китайский струнный инструмент. Согласно мифам и легендам, цинь появился в III тыс. до н.э. В музыкальную культуру Китая цинь широко вошел уже в XI-III вв. до н.э. С времен архаики цинь был символом всеобщего порядка, инструментом, приводившим в гармонию отношения Вселенной, Поднебесной и Человека. Цинь ассоциировался также с образами мифологических существ — драконом (символом благородства, созидательной силы, водной стихии и пр.) и фениксом (символом мира и процветания), а также с темным журавлем — символом долголетия. Создателем циня считался легендарный император Фу-си, творения которого были совершенны и исполнены глубочайшим сакральным смыслом. Так, выгнутая верхняя часть корпуса циня по отношению к нижней, плоской части инструмента — символ Неба, обнимающего Землю, пять струн древнего циня связывались с пятью элементами мироздания (огонь, вода, дерево, земля, металл), а семь струн циня более поздней конструкции — с семью планетами.

На протяжении почти трех с половиной тысячелетий цинь звучал во время различных ритуалов и придворных церемоний. Классическое определение “благородного мужа” подразумевало, помимо всего прочего, и совершенное владение этим инструментом. В XIII—XVII вв. китайцы, возрождая древние

традиции, создали свод правил игры на цине. Эти правила зиждились на представлении о том, что “музыка создается в определенных условиях [...] Она создается соответствующим методом, который непременно исходит от [принципа] спокойствия. Спокойствие порождается справедливостью, а справедливость происходит от соблюдения [законов] **дао**. Поэтому о музыке можно говорить лишь с тем, кто познал **дао**.” (3, II, с.298). Образ ценителя искусства как мерило совершенства творений художника можно встретить во многих древних трактатах. Например, в “Лецзы”, памятнике, передающем учение философов даосского направления Ян Чжу (IV—V вв. до н.э.) и Лецзы (IV в. до н.э.) таким ценителем выступает Чжун Цзыци. “Боя прекрасно играл на цине, а Чжун Цзыци был замечательным слушателем... Как-то сердце Боя охватила печаль, он взялся за цинь и заиграл. Начал с песни о долгом ливне, затем сочинил мелодию горного обвала. Чжун Цзыци чувствовал каждый новый поворот мелодии. Отложив цинь, Боя со вздохом сказал: “Прекрасно! Прекрасно! Ты слышишь мои мысли. Твои образы словно из самого моего сердца”(цит. по: 4, I, с.139).

Естественно, что и исполнять “совершенную” музыку, которая “выражает гармонию неба и земли, согласованность **инь** и **ян**” (3, II, с.298), можно только в определенных условиях. Согласно правилам, не следовало играть на цине когда дует ветер и гремит гром, при плохой погоде; во время лунного и солнечного затмений; в очень маленькой комнате; на рынке или в лавке; для варвара; для грубого, необразованного человека; для торговца, коммерсанта; для куртизанки; после выпивки; сразу после туалета или ванны; перед человеком с уродливым лицом или телом, перед неряшливо одетым и т.п. Играть на цине рекомендовалось при встрече с ценителем музыки; в присутствии достойного, благородного мужа; на лоне природы, в тихой беседке, поблизости от которой прогуливается пара темных журавлей: их грациозным движением вторят пальцы, их крики вызывают возвышенные мысли, ведь крик журавля имеет особый смысл — он достигает неба (1).

Прозрачные звуки циня должны были настраивать человека в унисон с природой, с мирозданием, отзываться в душе гармонией космоса.

Список литературы

1. Васильченко Е. Музицирование на цине и его место в китайской культуре // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. — М., 1986. — С. 99-129.
2. Гессе Г. Игра в бисер. — М., 1992. — 496 с.
3. Древнекитайская философия: В 2 т. — М., 1972. — Т.1. — 363 с.; М., 1973. — Т. 2. — 384 с.
4. История эстетической мысли: В 6 т. — Т.1. — М., 1985. — 464 с.; Т.2.- М., 1985. — 456 с.
5. Лисевич И.С. Литературная мысль Китая. — М., 1979. — 266 с.
6. Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в “Люйши Чуньцю”. — М., 1990. — 284 с.
7. Shui-Cheng Cheng. Permission and prohibition concerning the playing of the cy'in // Word of music. — 1979. — Vol. 21, N 1. — S. 81—86.

МУЗЫКА В МУСУЛЬМАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Коран во многом определил своеобразие развития различных видов искусства в мусульманском мире. В Коране кумиры (вероятно, изображения древних племенных богов) названы наваждением сатаны. Запрет изображать божество, человеческие фигуры и лица, украшать стены мечети иконами и картинами религиозного содержания привел к пышному расцвету искусства орнамента — в живописи, архитектуре, прикладном искусстве. Хотя сохранилось немало рукописных книг, украшенных миниатюрами с изображениями людей и животных, важнейшую роль в средневековом искусстве всех народов Ближнего и Среднего Востока играл орнамент, который называют “музыкой для глаз”. По-видимому, арабам принадлежит первенство в создании арабески — узора, состоящего из пересечения и переплетения стилизованных растительных мотивов и различных геометрических фигур с тонко разработанными деталями. Арабеска имеет “открытую” композицию, создающую возможность бесконечного развития. Разработка арабески требует точного математического расчета и безудержной фантазии. Восточные мастера достигли в этом искусстве истинной виртуозности. Музыкальность арабески, может быть, одним из первых ощутил Р.Шуман, во всяком случае именно он создал первый музыкальный образец арабески (ор. 18). Затем арабеска стала жанром европейской инструментальной музыки, названием пьес с прихотливым, богато орнаментированным мелодическим рисунком.

Музыка в мусульманском мире была исключена из религиозного ритуала. Наиболее ортодоксальные представители духовенства до сих пор руководствуются следующим правилом: слушать музыку — значит нарушать закон; создавать музыку — значит нарушать религию, наслаждаться музыкой — значит нарушать веру. В ритуале используется лишь пение азана (призыв к молитве), исполняемого муэдзином с минарета мечети, и “тилява” — речитативно-напевное чтение Корана.

Установления Корана претерпевали весьма существенные изменения в реальной практике различных религиозных течений. Например, запрет изображать живые существа не остановил развития восточной миниатюры (в частности, знаменитой иранской школы). Запрет на музыку тоже не всегда и не везде был строгим и беспрекословным. Хотя официальная религия и отвергала музыку, но широко известна такая легенда. Однажды во время праздника Мухаммад позвал жену посмотреть танцы и послушать музыку уличных музыкантов. Великий халиф, потрясенный тем, что у дома Пророка, запретившего такие развлечения, играют музыканты, приказал изгнать артистов. Но Мухаммад попросил продолжить музыку. Сейчас праздник, сказал он, и нет сердца, которое не было бы тронуто движением ритма. Во многих арабских источниках говорится, что сам Мухаммад не чуждался музыки, и в его непосредственном окружении были музыканты. Таким образом, жизнь Пророка, его отношение к музыке создавали прецедент, на который можно было сослаться.

Поскольку музыка была изгнана из храма, она развивалась исключительно как искусство светское. Музыка постоянно звучала в домах знати и во дворцах халифов. В эстетическом сознании она занимала одно из первых мест, с ней соперничала только поэзия. Дома знаменитых музыкантов превращались в своего рода салоны, где меломаны из кругов знати проводили свободное время. Хотя музыканты были любимцами двора, но и на них распространялись жестокие законы восточной деспотии. За удачное исполнение они могли быть осыпаны милостями, а если произведение не понравилось владыке, — казнены. Выступая во дворце, они должны были располагаться достаточно далеко (иногда метров за 15) от занавески, за которой скрывался халиф. В “табели о рангах” музыкант стоял значительно ниже, чем судья, медик или астролог (10).

Интересно, что поначалу музыку исполняли только женщины-рабыни, главным образом персиянки, мужчины-музыканты в мусульманской культуре появляются значительно позже.

Музыканты, как и ремесленники, объединялись в профессиональные братства. Секреты мастерства — и теории, и практики — держались в строгой тайне. Музыка обучал мастер, передававший свои знания и опыт непосредственно ученику. Обучение длилось, например в Средней Азии (после освобождения от власти арабов в IX—X вв., государство Саманидов с центром в Бухаре) от 5 до 10 лет. Среди известных музыкантов Востока были и представители правящих династий — халифы, принцы (10).

Первые теоретические исследования музыки и опыты записи песен и мелодий относятся к XIII в. С IX в. арабские ученые начинают осваивать античное наследие (знакомятся с учением Пифагора, переводят

Платона, Птолемея, Никомаха и др.). В X в. Аль-Исфгани (ум. 967) пишет многотомную историю арабской музыки, труды о музыкальных инструментах. В восточных трактатах, в отличие от трудов теоретиков европейского Средневековья, нет разделения музыки на “ученую” и “народную”. В знаменитом трактате XI в. “Кабус-намэ” музыка классифицируется в соответствии с типом слушателей (цари, старики, молодежь, меланхолики, сангвиники, холерики и т.п.). Самое большое искусство в музыке, пишет автор этого трактата Кей-Кавус, — угодить вкусам слушателей (10).

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВОЗЗРЕНИЯ АРАБСКИХ ЭНЦИКЛОПЕДИСТОВ

В Средневековье на мусульманском Востоке учения о музыке опирались как музыкальную на практику населявших ее народов, так и на теоретические труды античных авторов — пифагорейцев, Аристотеля, Аристоксена, Птолемея. “Поэтика” Аристотеля была переведена на арабский уже в IX в. Крупнейшими теоретиками музыки этого периода были поистине энциклопедически образованные люди — члены тайной организации “Чистые братья и верные друзья”, а также аль-Кинди, аль-Фараби, Ибн Сина, Сафа-ад-Дин.

Союз “Чистых братьев” возник приблизительно в середине X в. в Басре — богатом торговом городе на берегу Персидского залива. Эта организация была настолько хорошо законспирирована, что неизвестны даже имена всех ее руководителей. Союз имел разветвленную сеть проповедников, мессионеров и местные отделения. У каждого члена организации была определенная степень посвящения. Первая ступень — новички в возрасте от 15 до 30 лет, обладавшие “чистым нравом и понятливостью”; на вторую поднимались люди от 30 до 40 лет, отличавшиеся великодушием, обходительностью и склонностью к руководящей работе; на третьей ступени находились члены организации в возрасте от 40 до 50 лет с сильными волевыми качествами и способностями отстаивать и пропагандировать идеи союза; четвертой ступени (“ступени совершенства”) достигали лишь те, кто был старше 50 лет и достиг таких духовных высот, что был способен “разлучиться с материей”, т.е. целиком отдаться умозрению.

“Чистые братья” отрицали официальную теологию, в священных текстах они стремились найти универсальную, общечеловеческую истину. Существующее государство, где царит вражда, где халифы и продажные чиновники творят произвол, они называли “государством зла”. Но “Чистые братья” не вступали в политическую борьбу, у них была иная цель — приобщить людей к научным знаниям, воспитать общество на высоких принципах нравственности, принципах нестяжательства и любви к ближнему. Религия не всегда может указать человеку верный путь. Искренне верующий может ходить с синяками на лбу от молитвенных поклонов, изнурять себя постами, пока не высохнут мозги, и в то же время испытывать ненависть к тем, кто на него не похож. Панацеей от всех бед они считали просвещение. Для “Чистых братьев” истинное знание — высшая добродетель. Члены союза принципиально расходились с ортодоксальным мусульманством и с суфиями, считая лучшим достоянием человека его разум, а лучшим его качеством — знание. Высшее счастье доступно лишь мудрецам, проникшим в глубочайшие тайны мироздания. Души тех, кто не ждал озарений и божественных откровений, а неустанно работал над собой, неустанно искал Истину, сливаются с мировой душой.

Для осуществления своих целей члены союза составили 52 трактата, которые известны под названием “Послания чистых братьев и верных друзей”. Авторы “Посланий” стремились дать своим читателям энциклопедические научные сведения, опираясь в первую очередь на труды античных мудрецов — пифагорейцев, Аристотеля, Птолемея, а также на естественнонаучные теории древнего Ирана и Индии. Авторы трактатов погружают своих читателей в мир, где все взаимосвязано: нет резких граней между органической и неорганической природой, между растениями, животными и человеком. Мир минералов и растений, говорится в трактатах, опосредуется грибами и кораллами, царства растений и животных — растениями, наделенными подобием осязания (такими, как мимоза), животный мир и род человеческий — животными, поддающимися обучению. Выдвигаются смелые гипотезы: растения наделены не только осязанием, но и эмоциями.

Внимательный читатель трактатов должен был понять, что учение Мухаммада ничем не превосходит учений ветхозаветных пророков и Иисуса, а все эти учения не выше теорий языческой древности — пифагорейцев, Платона, Аристотеля. “Чистые братья” выступали за веротерпимость, за признание науки источником человеческих знаний. По сути они утверждали превосходство науки над религией. Шариат, говорили они, запятнан невежеством, и очистить его можно лишь с помощью философии. Единственный путь познать Творца — изучать его творения.

Творец в учении “Чистых братьев” символизировал единство и закономерность процессов, происходящих в космосе и на земле. Всеобщую гармонию мира они выражали в пифагорейском духе: структура неба определяется законами музыкальной гармонии, сами небесные сферы в своем круговращении звучат мелодичнее лютни и нежнее псалмов Давида. В этой космической гармонии не может быть ни одной фальшивой ноты. В трактатах “Чистых братьев” детально разрабатывается концепция, согласно которой музыкальные лады и ритмы имеют внутреннюю связь со всеми элементами мира — с небесными светилами, которые звучат совершеннейшими консонансами, стихиями (вода, земля, воздух, огонь), временами года и

суток, цветами, запахами, темпераментами людей и пр. Для “Чистых братьев” гармония — это гармония космоса, души, пластических форм, цветов и звуков. Мир полон созвучий. “Созвучны”: огонь, красный и желтый, мускус и жасмин, лето, день, молодость, гордость, храбрость...

Музыка, считали “Чистые братья”, — первейшее из искусств, и оно первым приходит в упадок, когда начинает клониться к упадку данное общество.

Разделяя пифагорейскую концепцию музыки сфер, “Чистые братья” стараются разработать и типологию земной музыки, в которой они выделяют такие категории мелодий: духовные — исполняемые в храмах во время богослужений; военные — вселяющие в душу отвагу и смелость; лечебные — облегчающие больным страдания и исцеляющие их от недуга; похоронные — несущие людям утешение; трудовые — снимающие физическую и психическую усталость; свадебные и другие увеселительные песни; мелодии, исполняемые при обращении с животными (песни погонщиков верблюдов, доярок, охотников); колыбельные песни (3, с.121).

“Чистые братья” детально разрабатывали учение о характере воздействия тех или иных ладов и ритмов на различные категории людей. В соответствии с этим учением разрабатывались и специ-альные программы, предусматривающие определенную последо-вательность исполнения различных музыкальных композиций. Музыка, по мнению арабских энциклопедистов, способна изменять не только настроение слушателей, но и их характер и даже физическое состояние. Например, аль-Фараби (870—950), которого в арабском мире называли “Второй учитель”(т.е. после Аристотеля), писал о теории и практике музыкального искусства: “Эта наука полезна в том смысле, что умеряет нравы тех, которые потеряли равновесие, делает совершенными тех, которые еще не достигли совершенства, и сохраняет равновесие у тех, которые находятся в состоянии равновесия. Эта наука полезна и для здоровья тела, ибо когда заболевает тело, то чахнет и душа, когда тело испытывает помехи, то испытывает помехи и душа. Поэтому исцеление тела достигается посредством исцеления души, силы которой умеряются и приспособляются к его субстанции благодаря звукам, производящим такое действие” (цит. по: 3, с.122).

Силу музыкального искусства не отрицали и мусульманские теологи. Аль-Газали (1058—1111), автор труда “Возрождение наук о вере”, яростно боровшийся с восточным аристотелизмом, писал, что слушание музыки запретно для молодежи и тех, для кого она лишь средство увеселения; разрешено для тех, кто наслаждается ею, получая наслаждение от прекрасных мелодий самих по себе; и желательно для тех, кто намерен посетить святые места или участвовать в джихаде.

Специфика эстетического воздействия музыки в арабо-мусульманской науке усматривалась в двух ее свойствах: во-первых, в том, что она трогает душу непосредственно; и, во-вторых, в том, что присущая ей гармония раскрывается не сразу, а во временной последовательности, поэтому музыкальная гармония вызывает эмоциональный отклик иного характера, чем при созерцании видимых форм.

Мусульманское искусство не создало крупных музыкальных форм. Круг тем вокальных или вокально-инструментальных сочинений тоже достаточно узок: любовная лирика, философское назидание, красноречивое, пышное восхваление. Именно в панегирической оде — касыде и в лирической газели постепенно оттачивались выразительные средства развернутого вокально-инструментального цикла. В основе музыки мусульманского мира — понимание лада (макома, мугама, макама) в качестве определенной мелодической модели. Маком (мугам, макама) это и лад, и вокально-инструментальный цикл, созданный на основе этого лада (10).

Все жанры традиционной музыки мусульманского мира — фольклор, ашугское искусство, мугамы — лиричны. Мугам тесно связан с восточным поэтическим жанром газели, которые обычно рисуют образы любви, наполненной драматическими переживаниями: любовь мучением полна...

Лирическая по своему существу мугамная “пьеса” окрашена в глубоко драматические тона. Косвенно на драматический характер мугамного искусства указывают и многочисленные сравнения мугама с сонатной формой в музыковедческих исследованиях.

Мугам существует и как “чистая”, “абсолютная”, т.е. инструментальная музыка, сохраняющая образно-эмоциональный строй своего предшественника. Мугам — это искусство, в котором музыкальное начало доминирует. Справедливость этого тезиса подтверждается сравнением с ашугским искусством, где роль собственно музыки не так значительна. Слушателя интересует в первую очередь исполнение дастана (поэтического сказания), а не того или иного напева. Музыкальное творчество ашуга вторично по отношению к искусству слова: прозаические отрывки декламируются, а метрика стихотворного эпизода диктует выбор напева. В мугамном искусстве иначе — к определенному мугаму подбираются соответствующие газели (4).

Различия художественного содержания ашугского и мугамного искусства аналогичны различиям между оперой и симфонией. В дастане ярко выраженный сюжет, история героев, а в мугаме воплощается образно-эмоциональный мир. Ашуг во время исполнения, точнее, представления дастана играет роль каждого из персонажей. Это своеобразная моноопера. Неслучайно ашугские дастаны привлекают именно оперных композиторов. Дастаны легли в основу либретто таких опер, как “Асли и Керем”, “Кер-оглы” Уз.Гаджибекова, “Ашуг Гариб” З.Гаджибекова, “Шах Исмаил” М.Магомаева, “Шахсенем” Р.Глиэра.

На протяжении веков восточная музыка не изменила своей монодической природе и импровизационному характеру. Мусульманская культура не приняла ни одной из существующих систем нотации. Импровизационная музыка Востока до сих пор существует в формах устной традиции.

РАЙ СУФИЕВ

Каждый лист становится страницей
Священного Писания, если однажды
душа научилась читать.

Саади

Огромное влияние на эстетику, на всю мусульманскую культуру оказала деятельность суфиев. Особая магия поэзии суфиев неизменно привлекала к ней композиторов. Достаточно долгое время газели и касыды суфиев рассматривались нашей наукой в контексте классической фарсиязычной литературы, в контексте ее традиционных образов, без учета символической структуры их поэтики, которая и сегодня известна далеко не всем музыкантам-исполнителям.

Суфийские шейхи утверждают: все то, что может быть выражено в словах, не есть суфизм. Суфизм — это школа духовных состояний, которые не могут быть переданы словами, это школа воплощения Божественной Этики. Встав на Духовный Путь (тарикат), суфий стремится к совершенству, чтобы своим внутренним взором видеть Совершенство Абсолюта.

Однако современные суфии предпринимают попытки дать определение суфизма: “Суфизм — это путь к Истине, единственное средство передвижения на котором — Любовь. Метод суфизма состоит в том, чтобы смотреть только в одном направлении, а его единственная цель — Бог” (цит. по: 6, с.6). Цель суфизма — постижение Истины, но не посредством разума, логики и рассуждений, а через прозрение и просветление.

Существуют две версии возникновения суфизма. Согласно одной версии, он появился в далекой древности, еще до прихода на Землю Будды, Христа и Мухаммада. Согласно другой — суфизм начал формироваться к VIII в. н.э. среди мусульман, считавших простое соблюдение законов ислама (шариата) недостаточным. В среде этих людей возникла идея духовной школы, или Пути (тарикат), ведущего к Истине. Своего расцвета суфизм достигает к XV в., когда формируются все основные суфийские братства (ордена). Суфиями были многие выдающиеся поэты и мыслители, среди них — Хафиз, Руми, Саади, Джами, Хайям, Ходжани, Лари, Табризи, Хирави.

Персидское слово “дервиш” — это почти синоним понятия суфий. Оно означает “нищий”, но не в материальном смысле, так как суфии относятся индифферентно к бедности и богатству. Дервиш — нищий, потому что нуждается в Боге. Но суфий служит Богу не ради награды в загробном мире и не из-за страха адских мук. Единственное, чего он жаждет, — это Истина. Один из суфиев (Рабийя) говорил: “Если я служу Тебе, потому что боюсь Ада, брось меня в Ад. Если я служу Тебе в надежде на Рай, лиши меня Рая”. В истинной любви нет страха. К опьянению любовью призывает великий поэт и суфий Руми: “Опьянись ей так, чтоб не проснуться во время Страшного Суда!”

Для суфиев образец Совершенного человека — Али ибн Аби Талиб, двоюродный брат и зять Пророка ислама. Почему именно Али, ученик Пророка, а не сам Пророк считается образцом совершенного человека? Действительно, суфии верят, что Пророк — высшее проявление Совершенства, но Совершенство Пророка было божественным даром, а Али достиг Совершенства собственными усилиями. Совершенен тот, кто освободился от владычества “приказывающего Я”. Он — зеркало, отражающее Бога. “Когда кто-нибудь видит подобное зеркало, оно не отражает ничего, кроме Истины” (6, с.8).

Суфии полагают, что единственный способ стать совершенным — подвергнуть себя очищению под руководством Совершенного наставника. Вступая на путь “людей сердца”, ученик должен соблюдать определенные правила. Сначала он совершает пять символических омовений, а затем вручает учителю пять предметов: несколько метров белой ткани, мускатный орех, кольцо, монету и немного леденцовой карамели. Каждый из этих предметов символизирует определенное обязательство, взятое на себя путником.

1. Белая материя, отдаваемая наставнику, символизирует саван. Путник, подобно мертвому телу в руках обмывальщика, полностью смиряется перед Богом. Он считает приказания наставника приказаниями Бога и подчиняется им беспрекословно.

2. Мускатный орех символизирует голову путника. Вручая орех наставнику, ученик обязуется не раскрывать открытые ему Божественные Тайны. Иными словами, путник символически вручает свою голову учителю как залог за Божественные Тайны.

3. Кольцо символизирует цепи, которые носили рабы, и олицетворяет преданность путника Богу. Отдавая кольцо наставнику, ученик дает обет полностью посвятить себя Богу и отказаться от каких-либо других желаний.

4. Монета символизирует мирское богатство и изобилие. Вручая монету наставнику, путник дает клятву освободить свое сердце от любых вожделений к богатству мира, т.е. не иметь “привязанности” к богатству.

5. Карамель олицетворяет дар при втором рождении путника. Если первое рождение — от матери, то второе происходит при входе в область Духовной Нищеты. В этом возрождении искатель вступает в царство Духовности, Истины и Единения. Он перерождается из материнского мира природы и множественности в мир Любви, Добротолубия и Единства.

В состоянии исчезнувшего “Я” суфий достигает духовной стадии, которую называют “Таверна среди Руин” или питейным домом (харабат), т.е. “Таверна Руин” или “Таверна среди руин” — символ “исчезновения “Я” в Боге”. Именно в уничтожении эгоистического “Я” во имя нового рождения в “Я” Божественном суфии усматривают Совершенство.

Суфии полагают, что обычный человек ведет жизнь, подобную сну. Он не в состоянии сосредоточиться на Боге, его мысли разбегаются, он подчинен своим примитивным желаниям и капризам своего иллюзорного “Я”. Как только человек перестает помнить о высшей реальности, он тут же погружается в обыденное существование со всеми его бессмысленными тревогами и суетными надеждами. Суфиями была разработана методика поддержания “пробужденности”.

Особую роль для поддержания такого состояния имеет обряд, пролучивший название “зикр”. В переводе с арабского это слово означает “упоминание”, “вспоминание”, “память”; основу обряда составляет повторение имен Аллаха в различных сочетаниях, в разной последовательности, в движении, в определенных неподвижных позах и пр., согласно предписанию того или иного ордена.

“У Аллаха прекрасные имена, зовите Его по ним...”, “Призывайте Аллаха или призывайте Милосердного; как бы ни звали, у Него самые лучшие имена,” — так говорится в священной книге мусульман Коране (сура 7, аят 180; сура 17, аят 110 и др.). Сколько же этих прекрасных имен?

В самом Коране их упомянуто 13: ар-Рахман — Милостивый во всем этом мире; ар-Рахим — Милосердный; ал-Малик — Царь; ал-Куддус — Святой; ас-Салам — Мирный, ал-Мудлин — Верный; ал-Мухаймин Хранитель, Охраняющий; ал-Азиз — Могучий; ал-Мутакаббир — Превосходящий; ал-Халик — Творец; ал-Бари — Созидатель; ал-Муссаввир — Образователь. Но каждый мусульманин знает, что этих имен 99. Они образованы от эпитетов Аллаха, встречающихся в Коране и от глаголов, относящихся к Нему. В некоторых суфийских орденах считается, что есть еще одно — Главное, величайшее имя Бога — сотое, известное лишь пророкам.

Итак, зикр — основа тариката, его содержание. Суфий должен постоянно и самоотреченно вспоминать Бога, при этом все чувства повторяющего Божественные имена должны быть сосредоточены на смысле этих имен и словесных формул, включающих имена. Многократное их произнесение — при полном осознании их смысла и любви к ним — освобождает человека от своего “Я”, и тогда Божественная энергия пронизывает существо произносящего, изменяя его. Собственно, каждый раз, совершая обряд зикра, суфий как бы проходит весь свой мистический путь до состояния ощущения Божественной Истины. Шейхи приписывают ученикам определенные правила этого ритуала: особые ритмизованные движения, определенные позы, ритм дыхания и пр.

Главная формула зикра — “Ла-иллах-илл-Аллах” — “Нет Бога, кроме Аллаха”. Все суфии во всем мире произносят ее ежедневно и многократно. В ряде орденов в ритуале зикра используется музыка (барабан, скрипка и др.). Руми говорил, что нет лучшего средства, чем музыка для достижения мира и гармонии внутри самих себя. А поэтому музыка — высшее наслаждение, ее воздействие неоценимо, она указывает путь к Богу. Постепенно музыка в суфийских орденах узаконилась как необходимый элемент зикра. Суфийский учитель, известный индийский музыкант, профессор Инайатхан говорил, что музыка есть не что иное, как изображение нашего Возлюбленного. Каждый суфий наслаждается красотой музыки сообразно своему развитию, а духовные подвиги еще более располагают к музыке, к пониманию ее высокого духовного значения.

Знаменитый персидский поэт Джалал ад-Дин Руми, творчество которого считается энциклопедией суфизма, писал: “Если человек умер для мирской жизни, Закон и Путь отторгнуты и остается только Истина... Закон — это знание, Путь — деяние, Истина — достижение Бога” (цит. по: 11, с.35). Истина, или “достижение Бога”, — не простой переход из одного состояния в другое. Человек должен пройти множество стадий морального и духовного совершенства, так называемых “стоянок”, чтобы “украсить себя Божественными добродетелями”. Приобретение добродетелей означает “приобщение к Богу”, поскольку добродетели не могут быть достоянием самого человека. Как и добродетели, духовная благодать, или “состояния”, тоже ниспосылаются самим Богом, и по Его воле они приходят и уходят.

Вера суфия, тождественная любви, всепоглощающа и беспредельна. Руми сравнивает суфия с обезумевшим от любви Маджнуном (букв. “безумный”). В одной из притч Руми халиф спрашивает Лейлу: “Действительно ли ты та, из-за которой Маджнун потерял голову? На что Лейла ему отвечает: “Молчи — ты не Маджнун! Если бы у тебя были его глаза, ты увидел бы два мира (т.е. мир, открытый разуму и скрытый от него. — С.Г.). Ты в своем уме, а Маджнун потерял голову. В любви быть в полном сознании — преда-

тельство. Чем больше бодрствует человек, тем более он дремлет (т.е. тем дальше он от постижения Истины) (цит. по: 11, с.11-12). Руми, как и другие суфии, сравнивает любовь к Богу и путь Его постижения с опьянением, безумством, экстазом, освобождающими от рассудочности. Полностью поглощенный любовью ко Всевышнему, человек становится частью абсолютной реальности.

Именно поэтому Омар Хайям постоянно призывает: “Пей вино!

Если хочешь покоиться в неге блаженной
И у ног своих мир этот видеть надменный,
Перейди в мою веру, учись у меня,
Пей вино, но не пей эту горечь вселенной!

(Перевод В.Державина)

“Что есть вино суфия? — пишет профессор Инайтхан. — Красота; в форме, в линии, в цвете, в воображении, в чувстве, в образе действий, — во всем он видит одну красоту” (2, с.98).

Только о любви к Богу и Истине пишут Руми и Хафиз:

О вы, рабы прелестных жен! Я уж давно влюблен!
В любовный сон я погружен. Я уж давно влюблен.
Еще крутилось бытие, еще слагался мир,
А я, друзья, уж был влюблен! Я уж давно влюблен.
Едва спросил аллах людей: “Не я ли ваш господь?”
Я миг постиг его закон! Я уж давно влюблен...

(Руми)

Песня, брызнуть будь готова — вновь, и вновь, и вновь и снова!
Чашу пей — в ней снов основа — вновь, и вновь, и вновь, и снова!

(Хафиз. Перевод И.Сельвинского)

Суфийская поэзия оказала определенное влияние и на европейскую литературу. Пожалуй, наиболее яркий след она оставила в творчестве уроженца Майорки, “гражданина Средиземноморья”, писателя, философа, богослова Рамона Льюля (1232—1316), имя которого в латинизированной форме — Раймунд Люллий — было хорошо известно в России в конце XVII и в XVIII столетии. Недавно его “Книга о Любящем и Возлюбленном” (5) была переведена на русский язык. Первоначально она была задумана как самостоятельное сочинение, а затем включена в “Книгу об Эвасте и Бланкерне”, первый роман на новоевропейском каталанском языке, родном языке Льюля. Замысел “Книги о Любящем и Возлюбленном” совершенно прозрачен: “Любящий” — это набожный христианин, а “Возлюбленный” — это Господь, в их неотторжимости залог спасения. Автор не скрывает суфийского духа своего сочинения: “Погрузившись в раздумья, Бланкерн вдруг вспомнил, что, когда он был папой, он слышал от одного мавра, что среди них встречаются люди исключительной набожности, чрезвычайно почитаемые остальными, называемые суфиями, коим свойственно говорить притчами о любви или некими сентенциями, вызывающими особый духовный подъем и наводящими на размышления, которые позволяют разуму возвыситься, что, в свою очередь, дает возможность чувствам воспарить, а духу крепнуть. Поразмыслив над этим, решил Бланкерн написать книгу, следуя этому методу...” (цит. по: 1, с.338—339).

“Книга о Любящем и Возлюбленном” состоит из 366 “духовных метафор”, по числу дней в году, каждая из них предлагает тему для размышлений на целый день. “57. Спросили любящего: В чем твое богатство? Ответил он: В нищете, что влачу ради возлюбленного моего. А в чем твое вдохновение? — В страданиях, даруемых мне любовью. А кто твой лекарь? — Вера в моего возлюбленного. — А кто твой наставник? Ответил он, и сказал: Та печать моего возлюбленного, что лежит на всем сущем” (5, с.265-266).

Как и все традиционные космологические учения, суфизм видит в мироздании два начала — активное и пассивное, мужское и женское. Творец — активное, мужское начало в отношении своего творения, олицетворяющего женскую сторону. Внутри творения Всеобщий Разум, или “Высшее Перо”, является активным началом. Оно запечатлевает объекты своего знания во Всеобщей Душе, или на “Хранимой Скрижали”, давая таким образом бытие отдельным существам. Небеса, или мир духовный, активны по отношению к земле, миру материальному. “С точки зрения разума, — писал Руми, — небеса — мужчина, а земля женщина: все, что он кидает в нее, она возвращает” (цит. по: 11, с.188).

Согласно суфизму, эти всеобщие начала активности и пассивности воплощены и в разделении полов. Мужчины обладают большим внутренним родством с разумом, однако это вовсе не означает, что в любой произвольно выбранной паре разумное начало олицетворяет именно мужчина, ибо деление на мужчин и женщин — скорее вопрос формы, а не смысла.

В стихотворениях Руми нередко воплощается эта космологическая символика: “мужи” — святые, а женщины — “неверные”. “Мужи” заняты смыслом, а “женщины” находятся в плену форм. Чаще всего эти символы используются при описании духовной практики и подвижничества, при этом под “мужами” подразумеваются воины духа, а женщины олицетворяют скучных приземленных обывателей. “Мужи” устремлены к высоким целям на духовном пути, а “женщины” предаются мирской суете.

Однако женственность в суфизме может быть и положительным началом, поскольку именно она отражает и выявляет Божественную Красоту, Мягкосердие и Милость. “А та, которую ты любишь, — восклицает Руми, — чистейший Бога луч. Она Творец. Воистину, она не тварна” (цит. по: 11, с.193).

Для суфиев Любовь находится вне области привязанности или чувств. Скорее, это Божественное влечение, притяжение влюбленного к Богу притягивающей силой Бога. Любовь — это “то, что приходит”, как разъяренный поток, и суфий ожидает, когда поток унесет его с собой. Суфии считают, что Любовь управляет сердцем, а в сердце заключена душа. Все, что сказано о Любви, не выражает ее сущности: “Любовь безмолвная, — говорит Руми, — ясней и просветленней...”

Для обретения гармонии суфий, помимо прочего, тренирует слух и голос. Он считает противоречащее слово диссонансом и даже в споре старается разрешить его созвучным аккордом. Вставший на Путь учится модулировать, переводить свою речь из одной тональности в другую. Он делает гамму своей речи мажорной, минорной или хроматической в соответствии с требованиями ситуации. Суфии говорят, что каждое слово они воспринимают как ноту.

В состоянии глубокой погруженности в Любовь суфий может принять участие в ритуале сэма (букв. — слушание). В исламе нет своей культовой музыки, по крайней мере в том виде, в каком она есть в других мировых религиях. В суфизме этот пробел восполнен: музыка — одно из средств общения с Богом. Инайятхан, уже в юности имевший посвящения в четыре ордена, говорил: во всем, что вдохновлено красотой, “где изливается божественное вино, существует музыка”(2. с.98). Суфии некоторых орденов считают музыку Божественным Искусством, поскольку она — язык красоты Единого. “Музыка не только превыше искусства и поэзии, — пишет Инайятхан, — но фактически, музыка выше религии, поскольку музыка поднимает душу человека даже выше, чем так называемые внешние формы религии... только музыка, при всей своей красоте, силе, очаровании может вознести душу над пределами формы”, может настроить ее на гармонию Вселенной (2, с.99—100).

На Востоке существует легенда, в которой рассказывается о том, что Бог создал скульптуру из глины по образу Своему и попросил душу войти в нее. Свободная душа хотела летать и отказалась войти в “темницу”. Но услышав ангельское пение, она захотела испытать “музыку жизни” и вошла в тело. “Многие говорят, — сказал Хафиз, — что жизнь вошла в человеческое тело с помощью музыки, но истина заключается в том, что жизнь сама есть музыка... Люди говорят, что услышав эту песнь, душа вошла в тело; но в действительности душа сама была песнью” (цит. по: 2, с.104).

На церемониях сэма собираются только посвященные, которые обращаются друг к другу словами: “О царь царей, О повелитель повелителей”, хотя одеты они чаще всего в лохмотья. Сэма — это ритуал особый: “Сэма — это Божественное слушание и проистекает от Бога, ради Него, в Нем и с Ним” (цит. по: 7, с.35). Тот, кто продолжает осознавать себя и не занят полностью Богом, не достоин сэма.

От всех желаний “Я”, страстей отделены
ученики Любви выслушивают сэма.
От собственных умов отсечены,
богоискатели выслушивают сэма.
Лишенные и собственных сердец,
Любовью очарованы, выслушивают сэма.
.....
Если ж ты слушаешь посредством “Я” мирского
и разума, иль сердца, или духа,
Ты все еще сокрыт от Бога.

(Рузбихан)

Гомофонный склад мелодии, монотонное ритмическое сопровождение, постоянный возврат к одним и тем же мелодическим и ритмическим формулам заставляют слушателя отключиться от внешнего мира, сосредоточиться на звуковой цепи монодии и следовать за ней. Эмоциональное напряжение нарастает вместе с музыкой при помощи ускорения темпа, учащения ритма, расширения динамики и звукового диапазона. Наступает определенный момент, когда эмоциональная энергия уже не может быть сдержана сознанием и вырывается наружу, проявляясь в виде неконтролируемых движений, либо в форме танца. С помощью музыки суфии достигают состояния мистического экстаза. Вот как описывают его сами суфии: “Ангельский мир (малакут) — область истинной красоты, а везде, где красота, — гармония. Сэма делает возможным наш контакт с этим миром. Слушая мистическую поэзию и гармоничные мелодии, сердце суфия настраивается на эту сферу. Как сказал Пророк, “Бог прекрасен и любит красоту.” Таким образом, сэма при помощи Божественного Света разбивает вдребезги мрачную гору земного существования тех, кто искренне любит Истину, делая легким их путь “ (цит. по: 7, с.35).

*
* *

Преобладающие структурные принципы суфийской лирики — аллегория и символ. Они строятся на традиционных образах арабской классической поэзии, которые получают новую семантическую нагрузку. Символ неисчерпаем, динамичен и принципиально незавершен. Он никогда не может быть истолкован раз и навсегда, он задает лишь “вектор” значений, поэтому обратимся к трактовкам самих поэтов.

Ибн Араби так объясняет свой метод:

Всякий раз, когда я упоминаю развалины жилищ или покинутые стоянки...
Всякий раз, когда я упоминаю то, что уже хорошо известно, или что-то сходное,
Вам следует понимать это, как божественные тайны или небесный свет,
Посылаемый Господином небес моему сердцу.

А вот традиционные узритские причитания любящего и их трактовка автором:

О горе моего сердца, о горе! О радость моего ума,
о радость!
В моем сердце горит огонь страсти, в моем разуме солнце
уже закатилось и полная луна ночи взошла.
О мускус, о полная луна, о (зеленый) куст, что растет на
песчаном холме! Сколь густо усыпан лиственной куст, как огненно горит луна, сколь сладок мускусу!
О улыбающиеся уста, пузырьки на которых я так любил!
О луна, явившаяся под покровом сумерек, ланиты ее покрыты румянцем от смущения! (9)

Ибн Араби разъясняет: “горе сердца” вызвано страхом, что любовное томление разрушает тело, без которого нельзя воспринимать божественную науку. И хотя душа стремится отделиться от тела и вернуться к своему источнику — Богу, это, по мнению суфия, может произойти только экстатическим путем, а не путем простого разрыва между телом и душой. Под “радостью ума” поэт понимает созерцание разумом божественной Истины. Используя хадис, гласящий: “Вы увидите Аллаха и увидите луну, когда она будет полной”, Ибн Араби интерпретирует его в суфийском духе. Под темнотой (“солнце уже закатилось”) он подразумевает невидимый мир, а “полная луна”, взошедшая в чувственном мире, восходит в душе суфия и освещает для него мир невидимой Сущности. Под “мускусом” он подразумевает дыхание божественного милосердия, под светом “полной луны” — частицу божественного света, ибо луна, подобно зеркалу, отражает его. Поскольку вода — источник всякой жизни, то “пузырьки” на губах возлюбленной, как и ее сладостная “слюна” — знание божественной Истины, милосердно даруемое Богом человеком и т.д. (9).

Характерное для суфийских поэтов сочетание игры на привычных ассоциациях с аллегорическим переосмыслением традиции достигает виртуозности в творчестве величайшего поэта арабского мистицизма Ибн ал-Фарида. Основные темы его поэзии составляют обращения к возлюбленной или возлюбленному (чаще второе, по-видимому, как более подходящее для того, чтобы символизировать дух Мухаммада либо самого Аллаха), а в некоторых стихах — к друзьям или спутникам-паломникам. В соответствии с традицией, в стихах Ибн ал-Фарида часто фигурируют соглядатай, хулитель или клеветник и друг, который поэта часто урезонирует и утешает. Эти персонажи также имеют мистический подтекст: соглядатай препятствует любящему приблизиться к объекту любви (т.е. Аллаху), клеветник символизирует рациональный ум, неспособный проникнуть за внешнюю видимость явлений. Самое известное произведение Ибн ал-Фарида — “Хамрийа” (“Поэма вина”). Суфийские поэты задолго до Ибн ал-Фарида пользовались аллегориями: вино — Божественная истина, опьянение — озарение, приобщение к ней. В “Хамрийе” эти аллегории получают развернутую разработку:

Мы пили вино большими глотками, вспоминая о возлюбленной,
мы пьянели от этого вина, которое было еще до сотворения винограда.
Чаша с вином была полной луной, а само оно — солнцем,
и молодой месяц пускает ее по кругу.

Уже в этом вступлении явно проступает мистический смысл: “возлюбленная” — Бог, “вино” — божественная Истина, пьянящая душу любовью в ее извечном знании Бога и существовавшая еще до сотворения тварного мира, символизируемого виноградной лозой. Ниже эта символика разъясняется:

И поистине, произошло разделение, хотя целое едино:
наш дух — вино, наши тварные формы — виноград. “

“Полная луна” символизирует сияющий “Дух Мухаммада”, чаша — содержащая солнцеподобное вино — мистическую любовь. Эту чашу эзотерического знания “молодой месяц” (возможно, символизирующий просветленного мистика) “пускает по кругу” жаждущих озарения суфиев (9).

В суфийской лирике часто встречается поэтическая “пара”: локон — лицо. Какой тайный смысл вкладывали в него поэты? Приведем комментарии Лахиджи. Бейт: “О, весь мир очевиден в дарящем жизнь лике твоём, // А лицо твоё явно в зеркале бытия” — трактуется им так: “Все заключено в абсолюте, но отражением абсолюта является нереальный мир, который представляет собой только как бы тень мира реального”.

“Эманация мощи” создает “воображаемую нереальную множественность окружающего нас физического мира”, длина локонов есть “указание на бесконечность форм проявления бытия и закрывает и занавешивает сущность (т.е. Истину). “Лицо — указание на божественную субстанцию” (цит. по: 8, с.96-97).

Шейх Махмуд Шабистари в знаменитом трактате “Цветник тайн”, 1319), поясняя смысл используемых суфиями поэтических выражений, указывает, что у локона много значений: изгибы локонов — цепи Маджнуна — завиток — кривизна, побеждающая прямо́ту, — кривизна, заставляющая страдать ищущего пути, — локоны, становящиеся цепями для сердец и оковами для душ, локон — грабитель каравана разума... Наконец, локон приводит сердца в волнение, так как, когда он открывает лицо, сердце вспыхивает огнем (8, с.96).

Теперь понятно, почему поэзию Хафиза называют “язык тайн”. Сколько теней и оттенков в его известной строке: “К локонам твоим привязан я рассудку вопреки”!

Рассмотрим еще четверостишие Шабистари:

Мотылек на различает,
Вспыхнув в пламени любви,
Где горит огонь мечети, где
Монастыря огни.

Мотылек — это влюбленный суфий, которого влечет к себе Божественная Возлюбленная. Любовь — это то, что стирает собственное иллюзорное существование суфия и заставляет его забыть о самом себе. Это огонь, который сжигает “самость”, но возрождает человека совершенным — в единстве с Абсолютом. Так мистический подтекст преобразует традиционные образы, превращая их в полисемантические метафоры и широкие обобщения.

Восточные “мотивы” давно уже вошли в европейскую культуру. Композиторы не раз обращались как к классической, так и суфийской поэзии, символика которой требует особого музыкального прочтения.

Список литературы

1. Багно В.Е. “Клянусь четой и нечетой...” // Полярность в культуре. — СПб, 1996. — С. 325—342.
2. Инайятхан Х. Мистицизм звука. — М., 1997. — 336 с.
3. История эстетической мысли: В 6 т. — М., 1985. — Т.2: Средневековый Восток. Европа XV—XVIII вв. — 456 с.
4. Карпычев М.Г. О содержании азербайджанской традиционной музыки в аспекте взаимодействия искусств // Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование. — Астрахань, 1997. — С. 109—114.
5. Льюль Р. Книга о любящем и возлюбленном // Полярность в культуре. — СПб, 1996. — С. 256—32.
6. Нурбахш Дж. Рай суфиев. — М, 1995. — 112 с.
7. Нурбахш Дж. Семь эссе о суфизме. — М., 1993. — 140 с.
8. Пригарина Н.И. Образное содержание бейта в поэзии на персидском языке // Восточная поэтика: Специфика худож. образа. — М., 1983. — С. 89—108.
9. Фильштинский И.М. Поэзия как форма самовыражения арабо-мусульманских мистиков // Суфизм в контексте мусульманской культуры. — М., 1989. — С. 222—238.
10. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. — М., 1983. — 152 с.
11. Читтик У.К. В поисках скрытого смысла: Суфийский путь любви. Духовное учение Руми. — М., 1995. — 543 с.

РЕНЕССАНС

ЭСТЕТИЗАЦИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

“Я и советую, и зову со всей настойчивостью
и с высшим напряжением сил изгонять душевный мрак
и невежество в стремлении здесь, на земле научиться
чему-то, что откроет нам путь к небесам...”

Ф.Петрарка. Книга о делах повседневных, 1,8.

Ренессансное восприятие мира уникальным образом сосредоточено на полноте протекающей минуты. Оно редко устремляется с тоской к будущему и почти не мечтает о запредельных далях. Добродетель-счастье-слава – этот круг, в котором вращается ренессансное бытие, располагается здесь и теперь. Добродетель обязательно предполагает действие, но не ради далекого воздействия, а ради самоосуществления, в котором открывается счастье и за которым, как тень, следует слава. Самое главное в эстетике Ренессанса, подчеркивает А.Ф.Лосев, – “это такая личность, которая абсолютна не в своем надмировом существовании, но в своей чисто человеческой осуществленности” (5, с.93). Именно такая личность, один из самых выдающихся деятелей Возрождения, философ-неоплатоник Марсилио Фичино (1433-1499) пишет: “Человек старается сохранить свое имя в памяти потомства. Он страдает оттого, что не мог быть прославлен во все прошлые времена, а в будущее не может иметь почести от всех народов...” (цит. по: 5, с.335).

Добродетель, Счастье, Слава, Искренность, Невинность, Чистота, Умеренность и Благополучие – постоянные фигуры ренессансного театра. Показательно, что одна из опер, поставленных во Флоренции в честь бракосочетания важных особ, называлась “Дом Славы”. “Для изображения великолепия сего дому украшены были стены театра одним только хрусталем и зеркалами, а пол намощен был белым мрамором. В середине стоял презрительною работою сделанный амбон, на котором сидела крылатая Слава с серебряною трубою, имеющая на себе из многих глаз, ушей и языков состоящее платье. [...] Я оная вечно неумолкающая речь, говорила она, которая храбрые дела потомкам сказывает и украшает их память неувядаемыми венцами. [...] Стихотворная наука, История и Живописное художество – это мои дети и помощники, которые добродетельные дарования великих особ в вечной памяти содержать способствуют” (Выделено мной. – С.Г.) (10, с.545-546).

В эпоху Возрождения учение о предопределении не отвергалось полностью, но в значительной мере оказалось заслоненным идеей свободы воли. Франческо Петрарка (1304-1374) первый (по времени) человек Возрождения на протяжении всей своей жизни пытался примирить античность и христианство. “Петрарке, – пишет А.Н.Веселовский, – демоны сомнения проникали в душу, идеи аскетизма и славы, личного счастья и христианского самоотречения боролись в нем... Борьба не новая, хорошо знакомая средневековому человеку, с той разницей, что многое грешное и мирское, что прежде относилось на счет демонического соблазна, получило теперь освящение римского прецедента и, являясь в ореоле древнего величия, и пугало, и привлекало вместе” (цит. по: 4, с.37). В диалоге “Тайна” (1342-1343) Петрарка, исповедуясь о мятеже в душе своей, говорит: “... я так упиваюсь своей душевной борьбой и мукою... что лишь неохотно отрываюсь от них” (цит. по: 4, с.38). В эпоху Возрождения люди жили этим противоречием, разжигали его в себе и выдерживали его напряженность.

Личность Петрарки, несмотря на ее внутренние противоречия, воспринимается современниками как личность гармоничная в ренессансном значении этого слова. Вот что, например, пишет Боккаччо “О жизни и нравах господина Франческо Петрарки из Флоренции”:

“Что скажу о его уме? От него не исходит ничего сомнительного или темного, но все, как на ладони, ясно, ярко и открыто; правду ли я говорю, пусть засвидетельствуют его произведения. А за память, по моему, его надо считать скорее богом, чем человеком, потому что от сотворения первозданного Адама вплоть до сего дня он, как можно убедиться, познал и запомнил, словно происходившее при нем, все, что где бы то ни было совершалось какими бы то ни было царями, государями, народами или племенами. Насколько он изучил и впитал в себя нравственные, естественные и богословские учения философов, о том говорят уже его дела, слова и писания... Да что говорить! Поистине о добродетелях и познаниях этого поэта мое перо совершенно бессильно изъясниться сообразно с истиной”.

Пожалуй, наиболее точно тип ренессансного сознания запечатлен в “Эстетических фрагментах” Петрарки. Например, в одном из фрагментов он пишет: многое можно прочесть у древних философов, скажем, у Платона и Цицерона, такое, что “если тебе не покажут имени автора, ты решительно готов будешь поклясться, что читаешь Амвросия или Августина, – о Боге, о душе, о несчастьях и заблуждениях людей, о презрении к земной жизни и стремлении к иной”, и это потому, что многое в христианстве принадлежит не одним христианам: сознание греха и уколы совести, раскаяние и исповедь и т.д. “одинаково присущи всем разумным существам” (цит. по: 4, с.41).

Людам Возрождения открывалась необозримая сфера разнообразных возможностей и самостоятельных решений: человек сам может выбрать лучшую судьбу и осуществлять ее, не склоняясь перед роковой необходимостью. “Если божественное провидение есть условие существования всего космоса, – писал философ-неоплатоник Марсилио Фичино, то человек, который господствует над всеми существами, живыми и неживыми, конечно, является некоторого рода богом... Он – бог стихий, в которых он поселяется и которые он использует; он бог всех материальных вещей, которые он применяет, видоизменяет и преобразует. И этот человек, который по природе царит над столькими вещами и занимает место бессмертного божества, без всякого сомнения, также бессмертен” (цит. по: 5, с.327).

“Человеческое могущество почти подобно божественной природе; то, что бог создает в мире своей мыслью, [человеческий] ум замышляет в себе посредством интеллектуального акта, выражает посредством языка, пишет в книгах, изображает посредством того, что он строит в материи мира” (там же). Всякий художник, пишет Фичино, как и Творец, хочет увековечить себя в своем произведении.

Творенье может пережить творца:
Творец уйдет, природой побежденный,
Однако образ, им запечатленный,
Веками будет согревать сердца...

В этих строках Микельанджело – вызов Времени, Фортуне и художественное кредо эпохи.

Именно в эпоху Ренессанса возникло понятие “художественное” как характеристика произведений, принадлежащих к “благородным искусствам”. Появившиеся одновременно понятия “изящное произведение” и “прекрасное произведение” не были его синонимами. Под “изящным” понимали “соразмерное”, т.е. пропорционально выдержанное произведение, а под “прекрасным” такое, какое нравилось всем. Под эти понятия в равной мере подходили как творения искусства, так и изделия мастеров-ремесленников. И лишь понятие “художественное” сразу выделяло произведение, относило его к особой области – области “благородных искусств”.

Художественность ассоциировалась и с объемом совершенной работы, и количеством затраченного труда, и вбирало в себя оценки произведений – “изящное”, “прекрасное”, и “совершенное”, так как произведение могло стать прекрасным, изящным и совершенным лишь в результате огромного творческого труда и гениальной изобретательности его создателя. С этой точки зрения творения античных авторов действительно были удивительны, поразительны и уникальны, казалось, что они олицетворяли собой все, на что способны человеческий разум, фантазия и упорство. Произведения античных мастеров осознаются в качестве эталона – эталона художественности. Ни одно другое искусство мира, известное деятелям итальянского Возрождения, не могло в художественном отношении соперничать с античным, которое и стали почитаться образцовыми.

Выдвинутая Дж. Вазари идея – подражать древним не копируя ставила задачу: подняться на тот уровень художественности, какой уже был достигнут в Древней Греции. И в каждой сфере искусства “возрождение” принимало свой облик.

Данте, Петрарка, Боккаччо не возрождали латинское стихосложение, не возрождали античные жанры и стили. Они создали рифмованную силлабику и новеллистическую прозу на “вульгарном” языке. Поэты Ренессанса возродили другое – словесность, место литературы в жизни народа, в культуре и истории. Начиная с Петрарки, гуманисты пытались сформулировать и осуществить в собственной литературной практике представление о таком “подражании” античным образцам, при котором наилучшим образом проявилась бы творческая сила подражателя, вступающего в соревнование с Вергилием или Цицероном. Подражание истолковывали как “изобретение”. Это называли “парафразой”, так как понятия стилизации еще не было. Цель этого скрытого подражания – желанная первичность, неподражательность. В трактате Бальдассаре Кастильоне (1478-1528) “Придворный” (1528) автор, имитируя беседы реальных лиц, в частности, пишет, что в искусстве настоящий мастер “не похож ни на кого, кроме самого себя” и “подражает только себе же”. А о Петрарке и Боккаччо он, в частности, пишет, что их истинным учителем был “талант и собственное природное суждение; и никто не должен этому дивиться, потому что к вершине всякого совершенства можно двигаться разными путями”.

В XIV в. в Италии живопись и поэзия развивались почти параллельно. После смерти Петрарки в 1374 г. и Боккаччо в 1375 г. в Италии началось “столетие без поэзии” (Кроче). В XV в. ведущим способом осмысления действительности становится изобразительное искусство. В XV в. художник стал тем, кем в иные времена был поэт: философом, идеологом, ученым и даже... изобретателем. Историк искусства эпохи

Ренессанса Джорджо Вазари пишет: “Почти все выдающиеся живописцы и скульпторы... получали в дар от неба... поэзию и философию” (цит. по: 1, с. 91). И это справедливо в отношении итальянских художников XV-XVI вв.

В Средние века художественная жизнь сосредоточивалась вокруг храма. Возведенный храм давал работу живописцам, школа при храме каллиграфам и миниатюристам. В XV в. этот тысячелетний порядок утратил свою непреложность и живопись эмансипировалась от архитектуры. Полотна итальянских мастеров XV-XVI вв. – это целый мир. Картина вмещает в себя и священную тематику, и философское и богословское содержание, и (благодаря перспективе) пространство, и архитектуру (итальянская живопись до второй половины XVI в. переполнена архитектурой, почти градостроительными проектами), и своеобразный текст (символические предметы и фигуры, разнообразные аллегии).

В эпоху Ренессанса живопись обратилась к поискам абсолютных первоначал сущего. Для Леонардо да Винчи живопись и есть истинная философия; для него зрительный образ всегда выше любых логических построений, тем более, что картина способна преодолеть разрушительную силу времени. Эстетика Ренессанса доверилась зрению.

Появилась чистая художественно-изобретательская мысль, которая, даже имея дело с конкретной вещью или частью мира, подходила к любой частной задаче так же основательно, как философия – к миру в целом. В ренессансном мышлении любой предмет – это целый мир, поэтому его можно, но не обязательно нужно брать в связи с другими предметами. В художественном сознании эпохи Ренессанса предмет это самодостаточное целое, т.е. отдельный мир (1).

Еще поэты раннего Возрождения, отстаивая философское достоинство поэзии и ее место в ряду свободных искусств, наметили будущую философскую значимость живописи. Говоря о приемах астрономической науки, Данте упоминает “искусство, именуемое перспективой,” прежде свободных искусств – арифметики и геометрии. Геометрия, пишет Данте, – “чистейшая” наука, поскольку “она не запятнана ошибочностью и в высшей степени достоверна как сама по себе, так и благодаря своей служанке, которая именуется Перспективой” (“Пир”, II, 3,6,13,27). Перспектива, наделявшая живопись статусом науки, создавалась как научная, математическая проработка пространства. С живописной перспективой, отмечает Панофски, приходит новая философия пространства как непрерывного количества, состоящего из трех физических измерений, по природе существующего прежде всех тел и до всех тел безразлично вмещающего все. Петрарка, хорошо знавший место живописи в античной иерархии умений, не называет ее философией, а лишь помещает ее “выше всех остальных ремесленных искусств”. В XVI же в. называть живописцев ремесленниками уже мало кто решается, и Кастильоне в трактате “Придворный” требует от достойного человека не только уметь красиво драться на шпагах, изящно ездить на лошади, изысканно танцевать, играть на многих музыкальных инструментах, но и знать живопись не в меньшей мере, чем литературу.

Свое освобождение от служебного статуса ренессансное искусство и художественное изобретательство подтвердили перевесом исканий над осуществлением. У Леонардо да Винчи почти нет законченных произведений, в его записных книжках тысячи набросков и проектов, перемежающихся планами написать книгу на каждую из сотен мимолетно затронутых тем. Важнейшие работы Бенвенуто Челлини так и остались проектами, почти все работы Микеланджело тоже остались незавершенными. Славе художников это не мешало, они были заряжены энергией безудержного изобретательства. Специфическая черта Ренессанса, отмечает А.Шастель, – “это... чувство полной солидарности между всеми аспектами человеческой жизни и мысль, что все они могут быть одновременно преобразены (цит. по: 5, с.74). Это был век “великого нетерпения” (Шастель) и страстного стремления к эстетическому удовлетворению в самых разнообразных сферах. “Устремления Ренессанса, – подчеркивает Шастель, – обнаруживают потребность овладеть пространством...” (цит. по: 5, с.74).

Интересно, что только в конце XX в. ученые раскрыли градостроительную тайну Т.Кампанеллы. Ныне считается доказанным, что в качестве планировочной структуры своего Города Солнца Кампанелла использовал изображение гелиоцентрической системы, сделанное самим Коперником. Как в системе Коперника вокруг Солнца по концентрическим орбитам движутся семь планет, так и у Кампанеллы вокруг круглого Храма Солнца располагаются семь концентрических колец крепостных стен. Система окружностей дополняется двумя взаимно перпендикулярными магистральями, которые ориентируют город по сторонам света.

Исходя из принципа единства всего сущего и подобия большого малому, Кампанелла создавал свой город будущего по “проекту” мироздания. Известно, что Кампанелла разделял идею Дж. Бруно о множественности миров. Идеальные города по типу Города Солнца повторяли бы эту множественность на Земле, уподобляя ее Вселенной. (Построенный недавно Ауровиль во многом воплощает градостроительную идею Кампанеллы.)

Критики Ренессанса видят в неоконченности проектов и практической бесплодности многих исканий несостоятельность творцов, их незрелость, душевную неустойчивость или отказ им в благословении свыше. Однако, посвятив себя осуществлению конкретных проектов, художники-изобретатели изменили бы радостной антропоцентрической эстетике своего времени. Проекты подводной лодки, танка, самолета у

Леонардо, проекты мечтательные, поскольку художник тут же уходит от их разработки к другим замыслам, — это своего рода манифестация неограниченных возможностей. Открыть и обозначить фейерверком бесчисленных замыслов новый горизонт — для Леонардо важнее, чем досконально решить одну из множества открывшихся задач. Творцы Ренессанса ставили перед собой цель в абсолютном смысле невыполнимую художественное овладение природой.

Искусство для Леонардо есть подражание Прекрасной Природе, безудержная фантазия и математическая точность. Как и пифагорейцы, он считает, что сущность мира есть гармония и число и говорит о гармонической красоте мира и души. Леонардо практически отождествляет живопись и науку, хотя наука, замечает он, пренебрегает красотой произведения природы и благолепием мира. “Истинная наука та, — пишет художник, — которую опыт заставил пройти сквозь чувства” (цит. по: 5, с.399).

Именно отождествление науки и искусства — одна из важнейших черт эстетики Ренессанса. Самостоятельной и отвлеченной науки в этот период не существует, потому что “самое точное и безупречное изображение жизни для эстетики Ренессанса, — подчеркивает А.Ф.Лосев, — именно искусство, которое насквозь разумно, насквозь математично, но в то же время имеет своим предметом то, что живет как личность и продуцирует себя тоже только как личность” (5, с.418).

Леонардо более всего интересуется не поиск доказательств, а поиск “случаев и изобретений”. И очень точно этот феномен объясняет французский исследователь Андре Шастель: “Человек, свободный так, как еще никто не был свободен, человек, которому все безразлично, потому что все может интересовать его в равной мере. Мудрец, который буквально “не презирает почти ничего”, который способен одинаково исследовать мир ужаса и смерти, мир благодати и нежности, мир пользы и бескорыстия...” (цит. по: 5, с.409).

Обращаясь к читателям, Леонардо да Винчи пишет: “Я оставлю пока в сторону доказательства и опыты, которые приведу потом, при упорядочении труда, и займусь только отысканием случаев и изобретений. Буду записывать их подряд по мере того, как они являются, а после придам им порядок, собирая вместе все однородное; так что сейчас не удивляйся и не смейся надо мной, читатель, если я делаю тут большие скачки от одной материи к другой” (цит. по: 1, с.99).

Создатели Ренессанса, люди, определявшие лицо эпохи, умели как судьбе отдалиться художественно-научному познанию мира. “Продвигаясь в познании вещей... — писал Петрарка, — мы не должны прерывать этот путь до последнего дыхания” (“Книга о делах повседневных”, I,8). По привычке художественно-научные открытия именовались “изобретениями человеческого разума”, но на деле эти занятия поглощали всего человека.

Средневековое философское богословие переполнено предупреждениями против разгула разума. Сила разума, способная проявить себя независимо от веры, любви, авторитета, пугала охранителей культуры. Заведомо действенное и годное на все случаи средство от злоупотребления голым разумом видели в задуманном молитвенном настроении, если только из мистических прозрений люди не начинали делать рационально-логические выводы. Внутренняя жизнь с духовными порывами, покаяниями, невыразимыми переживаниями, уходом в молчание, экстазами, сновидениями внушала стражам благочестия больше доверия, чем деятельность средневековых ученых — бескомпромиссных диалектиков и рационалистических систематиков, таких как Боэций или Оккам. Художники Возрождения верили в мир сатаны и в заступничество святых. Размышляя о Платоне, Цицероне или Вергилии, они взирали на костры ведьм как на нечто естественное и носили амулеты против дьявола. В сочинениях Марсилио Фичино немало ученых раздумий о чертах и ведьмах, а Пико делла Мирандола, чтобы предостеречь от искушения утонченные души членов флорентийского кружка интеллектуалов, пишет для них на элегантно латыни диалог “Ведьма”.

Деятельность творцов Ренессанса почти не навлекла на себя подозрения церкви. Ренессансная мысль и речь даже в философии и науке бессистемна, интимно личностна, соприкасается с любовью и памятью о смерти. Ренессансные идеи полны страсти; мысль то и дело тонет в мистическом чувстве и черпает в нем энергию. Природа художественной науки не оставляла никакой возможности для того, чтобы рациональная логика заняла тут ведущее место. Неуклонная воля к завершённой форме в раннем поэтическом Ренессансе была только символом неустанный порыва к победе над Фортуной, т.е. она коренилась в “добродетели” и внешне никак не грозила соперничеством идеологическим структурам (1).

Создатели Ренессанса почти никогда не вели систематической работы по укреплению позиций “нового” против отвергнутого “старого”. Здесь еще одно отличие этой эпохи от Средних веков, полных вероучительной, догматической, доктринальной борьбы, часто доходившей до применения прямой силы. Победа на соборах во многом зависела от численного, психологического или просто физического перевеса одной партии над другой. Борьба была тем более жестокой, что от исхода зависело, как всем казалось, торжество истины или лжи. Ренессанс, начиная с первых поэтов-философов, полон спокойного сознания, что истина найдет себе путь сама, важно лично увидеть и назвать ее. Из двух стилей средневековой культуры — официально-доктринального и мистически-интуитивного — Ренессанс ближе ко второму, отмечает В.В.Бибихин (1).

В эпоху Ренессанса отношение к науке было каким-то интимным, задушевым. Почти каждый крупный исследователь подключался не столько к тому, что было намечено предшественниками, сколько стремился создать новую науку или отрасль. Разветвление наук вело, конечно, к дроблению поля знания. В определенном смысле наука эпохи Ренессанса – это прообраз науки XX в. Новоевропейская наука больше озабочена постановкой вопроса, чем практическими результатами.

Можно сказать, что “перспектива” – одно из ключевых слов и один из символов Ренессанса. Перспектива – ранее полухудожественное открытие всемещающего пространства, векторного и в то же время стабильного, привязанного к личной точке зрения, была не только делом страстного увлечения живописцев. Перспектива “вдвигала” сверхреальность художественного произведения в пространство повседневного восприятия. Единый, поскольку предельный, замысел художественно-изобретательского освоения мира, подобно перспективе, отводил каждой области исследования свое место в рамках целого.

“...Убеждаю себя, – писал Петрарка, – что и для души окажутся полезны мои труды, недаром я отдаюсь им все беззаботней и радостней... Поскольку “любящая мудрость” (философия) есть сама жизнь и без нее просто пока еще нет человека, любое занятие оправдано, лишь бы оно помогало “тянуться ввысь” (цит. по: 1, с.109). “Бесполезность” философии и поэзии казалась непременным признаком их достоинства для Данте, Петрарки, Боккаччо. В XV в., даже занимаясь ботаникой, разводя сады, подчеркивали, что делают это не для пользы, а ради созерцания искусства, присущего природе. В XVI в. все меняется. Государственная неустроенность стала такой вопиющей, что поневоле потребовала от каждого служения пользе. В XVI в. никто не смеет говорить о пользе пренебрежительно. К несчастью, “пользу” оказалось возможным толковать по-разному, а, начиная с Реформации, единодушие в понимании пользы утратили даже церкви. Поворотом к практической “пользе” и ознаменован конец итальянского Ренессанса.

Термины “итальянский Ренессанс” и “Северный Ренессанс” склоняют думать о единстве движения в разных частях Европы. Однако Ренессанс Юга и Севера резко отличались друг от друга. Что развивается на Севере? Теология, логика, теоретическая философия природы, пейзажная живопись и натюрморт и музыка. На Юге – поэзия, риторика, художественная инженерия, сюжетная и портретная живопись. Нотопечатание тоже возникло в Италии. В 1498 г. Оттавиано Петруччи ввел способ печатания мензуальной нотации с набора (с помощью подвижных металлических литер). Одно из главных изобретений, отождествляемых с Ренессансом, – книгопечатание – родилось в Германии и, подобно другому немецкому изобретению, индивидуальному огнестрельному оружию, было встречено многими итальянцами неприязненно. Федерико, герцог Урбино (1444-1482), гуманист и меценат, брезговал иметь в своей библиотеке печатные книги. И итальянские кондотьеры, еще мирившиеся с таким “изобретением дьявола”, как полевая артиллерия, от ненависти к ружьям ослепляли взятых в плен немецких стрелков.

На взгляд Севера, итальянские художники и мыслители в целом слишком спешили к преобразению мира и искусства, больше полагаясь на игру, мечту и магию, чем на кропотливую критическую проработку прозаических проблем. Северный Ренессанс с первых шагов принял, благодаря широкой постановке печатного дела и публицистической плодовитости Эразма Роттердамского, Томаса Мора, Хуана Луиса Вивеса, Гильома Бюде, характер культурной промышленности.

Существует даже крайнее мнение, что европейская культура следовала своей непрерывной линии развития, идущей от позднего Средневековья и готики к Новому времени, а итальянский гуманистически-художественный Ренессанс только на время затмил и отчасти задержал магистральное развитие европейской философии, науки, педагогики. Новоевропейская наука, начиная с Декарта, больше следует Северу и Средним векам, чем Югу и Ренессансу. Во всяком случае прямое влияние Ренессанса на метафизику, гносеологию и современные науки кончилось со времен Галилея. Новоевропейская архитектура в целом пошла за готикой, а не за восставшим против нее итальянским классицизмом.

Северный Ренессанс с первых шагов сознательно противопоставил трезвую практичность южному фантазерству и фразерству, этический интерес – эстетическому. Хуан Луис Вивес, который в XVI в. был одним из самых читаемых авторов Севера, светочем новой гуманистической культуры, вождем борьбы против сорбоннской схоластики, считал поэзию и художественный вымысел смешанными со “злом и похотью”, называл Платона и Аристотеля детьми, не дозревшими до серьезной работы ума, порицал Боккаччо и Полициано за их вольности. А Эразм выговаривал итальянским поэтам за смешение антично-языческого и христианского миров (1).

Служа тому же делу восстановления античной духовной красоты, северные критики итальянцев были ближе к земле и твердо намеревались действовать основательно, систематически, необратимо. Своей серьезностью Северное Возрождение продолжает строительно-воспитательную тенденцию средневековой Школы с ее неотступным стремлением упорядочить жизнь общины, города, государства (1). Насколько для итальянского Ренессанса, начиная уже с Данте, обычен уход в “республику словесности”, настолько для Севера характерна фигура терпеливого воспитателя, знаменосца широких культурных движений, идейного борца, который упорно отстаивает свои позиции против лагеря ретроградов. С переходом от вольной мечты к черновой работе начинает больше ощущаться раздор между видением преобразенного мира и его непре-

одоленной косностью. Это – почва для трагедии, которая и в качестве драматического жанра так же первенствует на ренессансном Севере, как комедия на Юге.

И все же на Севере, как и на Юге, Ренессанс начинался с культа “добродетели” и противостояния власти судьбы. Спор с Югом был как раз и вызван ревнивой заботой о том, чтобы “добродетель” снова не ушла из мира в область идей.

Достижения мысли и искусства на Севере кажутся менее яркими, чем на Юге. В век губительных (до полумиллиона мучеников реформации) религиозных и идеологических войн на Севере с тяжеловесной, осмотрительной основательностью велась радикальная критика всей культурной традиции и выработка с позиций “истинной веры”, “блага”, “пользы”, “природы”, “правды” первых основ знания и поведения, на которые человек мог бы совершенно надежно положиться в теории и на практике. На Севере в эту медленную работу чувства и разума, как и в Италии, вкладывалась “добродетель” – открытая Ренессансом собранная сила всего человеческого существа, действующая наперекор обстоятельствам. Прямое следствие этого небывалого исторического усилия – возникновение в XVII в. новоевропейской науки самообосновывающийся, саморазвивающийся метод решения любых задач. Служение новоевропейской науке требовало не только “упорной строгости”, но и прозаического труда и настраивало против игр художественной фантазии, слишком склонной в своих надмирных замыслах и мечтательных проектах перескакивать через технические и практические трудности (1).

*

* *

Сегодня трудно представить себе то страстное воодушевление, с которым итальянские юноши изучали древних. “Во Флоренции, – писал Полициано, – дети лучших фамилий говорят на аттическом диалекте так чисто, так легко, так непринужденно, что можно подумать, будто Афины не были разрушены и взяты варварами, а по собственному желанию переселились во Флоренцию” (цит. по: 9, с.86). Члены веницианской академии Альдо Мануция беседовали между собой только по-гречески. Каждому образованному итальянцу полагалось знать Гомера и Платона.

В XV в. во Флоренции создается так называемая Платоновская академия – кружок гуманистов, основанный Козимо Медичи. Все, входившие в этот художественный союз, в совершенстве владели греческим, латинским и многими другими языками, обожали красоту во всех ее проявлениях, увлекались мифологией и искусством всех времен и народов. Члены “платонической семьи” – Марсилио Фичино, Франческо Каттани, Анджеоло Полициано, Кристофоро Ландино (комментатор Вергилия, Горация и Данте), Лоренцо Великолепный, Пико делла Мирандола и др. – стремились к эстетизации жизни на всех ее уровнях. Их балы, маскарады, карнавалы, турниры, переписка, как и дискуссии, научное и художественное творчество всегда по-светски непринужденны, красивы и изящны. В Красоте они видели победу Божественного Разума над материей и искренне верили в неограниченные возможности человека. “Убедись в том, что честно, – пишет в одном из писем Фичино, – и ты станешь прекрасным оратором; умерь свои душевные волнения, и ты будешь знать музыку; измерь свои силы, и ты сделаешься настоящим геометром” (цит. по: 5, с. 321).

С 1469 г. правителем Флоренции стал Лоренцо Медичи. Описывая его славные дела, Н.Макьявелли, в частности, отмечает: “Величайшую склонность имел он ко всем, кто отличался в каком-либо искусстве, крайне благоволил к ученым... Так что граф Джованни Мирандола, человек почти богоподобный, всем другим странам Европы, где побывал, предпочел Флоренцию и обосновался в ней, привлеченный великолепием Лоренцо, который самозабвенно увлекался архитектурой, музыкой и поэзией. В свет выпущено было немало поэтических произведений, сочиненных Лоренцо, даже снабженных его комментарием. Чтобы облегчить флорентийской молодежи изучение изящной словесности, он открыл в Пизе высшую школу, куда привлекал искуснейших людей со всей Италии” (6, с.339).

Во Флоренцию стекались драгоценнейшие рукописи, здесь встречались наизнаменительнейшие эрудиты. “Если мы должны говорить о золотом веке, то это, конечно, век, который производит золотые умы, пишет Фичино. – И что наш век именно таков, в этом не может сомневаться никто, рассмотрев его удивительные изобретения: наше время, наш золотой век привел к расцвету свободные искусства, которые почти погибли, грамматику, поэзию, риторику, живопись, архитектуру и древнее пение лиры Орфея. И это – во Флоренции” (цит. по: 5, с.327). Члены академии много сделали для прославления флорентийского искусства, полагая, что герои и поэты достойны славы и их нужно окружать своего рода культом.

Во главе академии стоял Марсилио Фичино (1433-1499), философ, переводчик Платона, Плотина, Порфирия, Ямвлиха, Прокла и других античных мыслителей. Труды Платона были основным предметом изучения академии. Козимо Медичи утверждал, что без платоновского учения никто не может быть ни хорошим гражданином, ни хорошим христианином. Гуманистический неоплатонизм стал во второй половине XV в. чем-то вроде официальной философии Флоренции.

Для ренессансной эстетики, пишет А.Ф.Лосев, платонизм служил “оформлением ее стихийного индивидуализма, стремившегося обнять собою решительно все: и идеальное, и материальное. Платонизм в эпоху Ренессанса оформлял все его вдохновенные мечты, весь его и все его неудержимое стремление охватить бытие в целом, постоянно входить в глубины человеческой жизни и человеческой души, не сковывая себя

никакими ограничениями. [...] Древний Платон восторженно созерцал свои идеи, представляя их в виде каких-то субстанций небесного или занебесного мира и умилялся тому художественному осмыслению, которое они получают в мировой жизни, т.е. в космосе (слово, которое даже по своей этимологии указывает на красоту, лад, вечный порядок, гармонию). Нужен ли был возрожденческой эстетике такой платонизм? Он был для нее совершенно необходим. Мир и все живое для Возрождения, влюбленного в жизнь и ее красоту, обязательно должны были обрести свой безусловный смысл, свое оправдание и свою вечную одушевленную целенаправленность” (5, с.70-71).

Это был “светский платонизм” (Лосев), далекий от абстрактной логики, аскетизма и дидактики. Члены академии относились к наследию Платона с величайшим благоговением, можно даже сказать, что отношение к Платону было поистине религиозным. Знаменитый итальянский реформатор Савонарола утверждал, что в его время в церкви нередко раздавались проповеди на тексты Платона. Во всяком случае во Флоренции в церкви св. Ангелов М.Фичино проповедовал Платона. Умиравший Медичи велел читать у своего смертного одра Парменида, а в комнате Фичино перед изображением Платона постоянно горела лампадка.

Члены Академии не только переводили, изучали и комментировали Платона, но старались возродить дух древних Афин и следовать в своей жизни Платону во всем. “Я не постыжусь похвалить себя за то, что никогда не занимался философией иначе, как из любви к философии, – писал Пико делла Мирандола, – и ни в исследованиях, ни в размышлениях своих никогда не рассчитывал ни на какое вознаграждение или оплату, кроме как на формирование моей души и на понимание истины, к которой я страстно стремился” (2, с.514). Служение науке было для него священным. В этой новой духовной, интеллектуальной и художественной атмосфере возникли основные идеи эпохи: о человеке как центре мира, о метафизической ценности красоты, о музыкальном законе Вселенной...

Вселенная в трудах Академии рассматривается в традициях античности: как гармоничное строение, “как лира, производящая полный аккорд со своими консонансами и диссонансами” (цит. по: 5, с.326). В красоте они видят “сияние божественного лика” (Фичино). Красота немислима без гармонии, грации (т.е. гармонии движения, динамики, развития) и божественного духовного начала. “Красота, – пишет Фичино, – есть некая прелесть (*gratia*), живая и духовная, влитая сияющим лучом бога сначала в ангела, затем в души людей, в формы тел и звуки, которая посредством разума, зрения и слуха движет и услаждает наши души, услаждая, влечет, и, увлекая, воспламеняет горячей любовью” (2, с.505). Грацией Радости называет Фичино “чистое, здоровое и вечное наслаждение, которое мы испытываем от музыки” (2, с.499).

Одна из главных тем ренессансной литературы – тема Фортуны и человеческой доблести. Флорентийские поэты XV в. не ощущают разлада между земным и небесным. Признание могущества Фортуны, например у Полициано, лишь подчеркивает силы и необоримые возможности свободного человека, человека этой эпохи – *homo universalis*. Человек есть вершина творения, прежде всего благодаря своей творческой энергии, утверждает Фичино. “Повсюду человек обращается со всеми материальными вещами мира так, как если бы они находились в его распоряжении: стихии, камни, металлы, растения. [...] ... он использует их все, как должен делать господин всего” (цит. по: 5, с.327). Но человек покоряет стихии, подчеркивает философ, не только для того, чтобы они служили ему, но и для своих творческих целей.

Оригинальное преломление тема человек-познание-творчество получает в трудах одного из самых образованных людей XV столетия Джованни Пико делла Мирандолы (1463-1494). “Знаменитое “познай самого себя”, – пишет он, – побуждает и вдохновляет нас на познание всей природы, с которой человек связан брачными узами” (цит. по: 12, с. 102). В 1487 г. Пико делла Мирандола приехал в Рим и объявил, что готов перед лицом всего ученого мира защищать 900 тезисов по проблемам логики, философии, риторики, математики, физики, теологии и т.д. Тексту тезисов предшествовала латинская речь “О достоинстве человека”, в которой автор широко развивает идеи свободы воли. У Мирандолы свобода человека ничем не ограничена, он сам творец собственного образа. Слова, которые Бог говорит Адаму, можно рассматривать как один из манифестов Кваттроченто: “Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочитаешь” (2, с.507). И тут же предлагается альтернатива: “Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшие божественные” (2, с. 507-508).

Но чтобы подняться к небесному Иерусалиму, говорит Мирандола, надо самим привести “в движение” то, что есть в нас самих: “... если с помощью морали силы страсти будут напряжены до соответствующих разумных пределов, так чтобы они согласовывались между собой в нерушимой гармонии, если с помощью диалектики будет развиваться разум, то, возбужденные пылом Муз, мы будем упиваться небесной гармонией” (2, с.513).

Пико предложил прекратить теологические споры, “каковые угнетают, раскалывают и терзают беспокойную душу” и создать такой философский мир, в котором “все души не только согласованно живут в едином разуме, стоящем выше всех разумов, но определенным образом сливаются в единое целое” (цит. по: 12, с.102).

В XVII-XVIII вв. ренессансные идеи свободы воли развились в теории естественного права с соответствующими представлениями о естественном человеке, естественном состоянии, естественном законе и естественной воле. За индивидуальной волей человека закрепилось представление не как о капризе непослушания, а как о разумной воле, – она уже не причуда, не прихоть фантазии, не неразумное своеволие, а обдуманно принимаемое решение делать то, что за-благо-рассудится, т.е. воля как продукт размышления и здравого суждения. Правда, эта индивидуальная воля противоположна абсолютной воле, но она узаконивается в своей особой сфере, где она может как угодно распоряжаться, не выходя за свои рамки. За индивидуальной волей признаются определенные достоинства и неотъемлемые права на существование. В эпоху Просвещения воля не свободна, пока она не разумна; в высшем смысле разумность воли и свобода воли – это одно и то же. Идеологи эпохи Просвещения развивают в политико-правовом контексте теорию общественного договора, в котором высшая воля предстает уже не божественной, т.е. не волей божества, а волей народа в целом. Воля Бога как абсолюта превращается в волю суверена, в общую волю, хотя реминисценции о прежнем словообразовании еще остаются в такого рода афоризмах, как “глас народа – глас Божий” (4).

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Если в эпоху Средневековья основной символ – Книга; мир – это книга, написанная рукой Бога, то, пожалуй, основной символ Ренессанса – перспектива. Этот символ, как и любой другой, неисчерпаем, но именно он дал энергию движения по тропам неизвестного; именно он дал энергию развития живописи, где перспектива, даже самая далекая, заключалась в раму, ограничивалась рамой. Ренессансное мышление, сосредоточенное на полноте протекающей минуты, где картина стала “окном в пространство” (Л.Б.Альберти), не могло дать мощного толчка развитию вечно становящегося искусства, имеющим своим предметом “бесконечное” (Шеллинг), стремящегося в заоблачные дали. Мироощущению этого времени соответствовали жанры, рожденные этой эпохой, — мадригал, баллада, качча, фроттола, вилланелла. Высокая месса оставалась только в храме.

Музыкальная эстетика эпохи Возрождения интересна, но во многом вторична по отношению к античной традиции. Возникновение в музыкальной эстетике традиции Ренессанса исследователи связывают с именем Бартоломео Рамиса де Парехи (Парейи) (1440-1511). Он родился в Испании, музыкальное образование получил в университете в Саламанке, в 1482 г. переезжает в Италию, где становится профессором музыки в Болонье. В предисловии к своему труду “Практическая музыка” он пишет: “Учение Боэция о музыке в пяти книгах покоится на глубочайших основаниях, как арифметических, так и философских, и не может быть походя понимаемо всеми; поэтому оно полуученым певцам нашего времени обычно кажется темным и бесплодным, но для людей с широким кругозором оно представляется наиболее тонким, вероятным, твердым, хорошим... Поэтому мы, стараясь все использовать и дать нечто для общей пользы, свели в трех книжках этого краткого руководства его многословие к сжатости, сгладили все трудности, темное сделали ясным и, не упустив ничего нужного для искусства и применения его, построили работу, полезную как для певцов, коих зовут практиками, так и мыслящих об искусстве, коих по-гречески именуем теоретиками. [...] В этом труде, как бы из некоего обильного источника, можно будет почерпнуть для быстрейшего и наилегчайшего изучения и достижения легкими шагами вершины музыки все то, что я смог собрать в течение долгого времени путем продолжительных бдений, постоянного размышления, чтения лучших авторов и слушания славнейших учителей.

Пусть никто не уstraшитsя ни величия философии, ни сложности арифметики, ни запутанности пропорций. Ибо здесь всякий, хотя бы и несведущий, но не вовсе лишенный сообразительности и склонный преклонить слух к науке, может стать стоящим и знающим музыкантом. Ибо мы настолько старались служить пониманию и такую сохраняли умеренность и легкость речи и стиля, что, читая наш труд, ученые найдут развлечение, полуученые – большую пользу, а начинающие легкую возможность изучения... всякий, знакомый с основаниями грамматики, поймет эту нашу работу. Тут могут проплыть мышь и слон, пролететь Дедал и Икар. [...]

Кто примет во внимание силу, природу, красоту, благородство этой части философии, т.е. музыки, и привлечен будет не убеждениями моими, а сам собой к нему устремится, то пусть он следует по подлежащим почитанию следам фракийца Орфея, фиванца Амфиона, лесбийца Ариона... Пифагора, Аристоксена, Птоломея... и других, которые, занимаясь этой наукой, приобрели бессмертное имя” (7, с. 341). Далее в Предисловии Рамис да Парейя повторяет известные легенды о силе воздействия музыки и заключает: “Итак, вне сомнения, что музыка оказывает величайшее влияние на душу человека, смягчая или возвышая ее. Если в наше время редко случается столько чудес от музыки, то это надлежит отнести не на долю самого искусства, сверх всякой меры совершенного, а на долю неумелого им пользования” (7, с.342).

Разделяя идею Боэция о трех видах музыки, Парейя усматривает большое сходство между музыкой инструментальной и мировой. По мнению Парейи, Солнце и Луна должны располагать свои мелодии в

отношении кварты; Солнце соответствует ладу дорийскому, а Луна гиподорийскому; Луна увеличивает в человеке флегматическое и сырое, Солнце же осушает все сырое и флегматическое. Дорийский занимает первое место среди ладов, как Солнце среди планет (7).

Аналогичные идеи излагает в своем трактате “О музыке” (1490) немецкий композитор и теоретик музыки Адам из Фульда, который в своем труде уделяет большое внимание античным музыкальным авторитетам, называя среди них Пифагора, Сократа, Платона и Аристотеля.

Музыкально-теоретические трактаты XV в., даже написанные в разных частях Европы, очень схожи друг с другом; в них с большим или меньшим изяществом повторяются темы, которые разрабатывала античная эстетика.

XVI век вносит в музыкальную эстетику определенные коррективы. Самым выдающимся теоретиком эпохи Возрождения считается итальянский композитор Джозеффо Царлино (1517-1590). Он учился музыке у известного в то время композитора Адриана Виллаэрта. С 1565 г. Царлино занимает пост музыкального руководителя капеллы св. Марка в Венеции. Он был дружен с многими выдающимися живописцами – Тинторетто, Тицианом и др. Был избран членом Венецианской академии славы.

Царлино – автор нескольких музыкально-теоретических трактатов: “Установления гармонии” (1558), “Доказательство гармонии” (1571), “Музыкальные добавления” (1588). Как и большинство мыслителей эпохи Возрождения, Царлино выступил как горячий последователь античной музыки и эстетики. Он постоянно обращается к Платону, Аристотелю, Аристоксену, Квинтилиану, Птоломею, Боэцию. От античной эстетики идет его стремление определить эмоциональное значение отдельных ладов.

Основу эстетических взглядов Царлино составляет учение о гармонии. В трактате “О достоинстве человека” он пишет: “Если мир творца создан полным такой гармонии, почему предполагать человека, лишенным ее? И если душа мира, как думают некоторые, и есть гармония, может ли наша душа не быть причиной в нас всякой гармонии... в особенности, когда Бог создал человека по подобию мира большего, именуемого греками космос, т.е. украшение или украшенное, и когда он создал подобие меньшего объема, в отличие от того названного *mikrocosmos*, т.е. маленький мир? Ясно, что такое предположение не лишено основания. [...] Следовательно, действительно верно, что нет ни одной хорошей вещи, не имеющей музыкального построения (7, с. 434-437).

Разделяя идею Платона о том, что гармония “составляет душу мира”, Царлино обосновывает концепцию единства музыкальной гармонии и “страстей души”. Новаторство Царлино в том, что он стремится связать традиционную идею о воздействии музыки на человека с современной ему теорией аффектов и учением о темпераментах.

Большое значение Царлино придавал личности композитора и музыканта. Его идеалом было полное слияние теории и практики. В духе характерного для эпохи идеала универсально развитой личности Царлино выступал за всестороннее образование музыканта, требовал от него знания языков, грамматики, математики, истории и пр.

Развивая традиционное учение о ладах, Царлино дал эстетическую характеристику мажора и минора, определив мажорное трезвучие как радостное и светлое, а минорное – как печальное и меланхолическое. Можно сказать, что работы Царлино окончательно утвердили в европейском искусстве представление о мажоре и миноре как основных полюсах музыкальной гармонии.

Многие исследователи считают, что труды Царлино подводят итог развития эстетики Ренессанса, именно в них взгляд на музыкальное искусство отразился наиболее полно и четко. Действительно, в трудах другого теоретика музыки – Винченцо Галелея – отца знаменитого астронома – видны уже приметы другой культурной эпохи, ведь создавались они уже в конце XVI в.

Винченцо Галилей (1533-1591) был по роду своих занятий купцом, но явно был и “виртуозом”, в том смысле, в каком это слово использовалось в эпоху Возрождения. Слово “*virtuoso*”, в современном итальянском языке означающее “добродетельный”, “доблестный” и “виртуоз”, в эпоху Ренессанса употреблялось только как прилагательное и имело иной смысл: “*uomo virtuoso*” было определением человека, обладающего “*virtu*”. Термин “*virtu*” в ренессансном словоупотреблении был чрезвычайно многозначен, включая в себя понятия и доблести, и гуманистической образованности, словом, достоинств человека в превосходной степени. Однако определение “*virtuoso*” не имело строго оценочного смысла, этического значения и могло прилагаться как к любому из гуманистов, как и Цезарю Борджиа.

Винченцо Галилей был всесторонне образованным человеком: изучал математику, древние языки, читал античную литературу, занимался исследованием античных музыкальных трактатов. Он играл на лютне и играл чрезвычайно искусно, руководил музыкальным кружком во Флоренции. Винченцо Галилей – автор двух трактатов по теории музыки. Особую известность получил “Диалог о древней и новой музыке” (1581), в котором автор стремился нарисовать картину исторического развития музыки. По его мнению, высший расцвет музыка получила в эпоху Древней Греции. Средние века представляются Винченцо эпохой, когда “погас свет разума” и “началась летаргия невежества”. В новое время начинается возрождение музыкальной науки и искусства. Особая заслуга в этом, по мнению Винченцо, принадлежит Глареану и Царлино.

Галилей был страстным поборником античности, он считал, что обновление современной музыки должно произойти посредством возрождения искусства древних. Он опубликовал несколько фрагментов из музыки эллинистической эпохи. Однако абстрактные представления об античном музыкальном творчестве не дали серьезного практического результата. Предпринятые им опыты создания декламационной музыки в сопровождении виол не получили широкого распространения. В области теории Галилей был сторонником монодической музыки, активно выступал против злоупотребления искусством контрапункта и многоголосия. “Ошибочно поступают те, – писал Галилей, – кто хочет петь и слушать только новые и трудные, на много голосов сочиненные вещи, как будто красота музыки зависит от новизны, трудности и количества голосов” (7, с. 515). Галилей советовал композиторам изучать интонации народной речи, смотреть комедии и трагедии, разыгрываемые ярмарочными актерами. В определенном смысле можно сказать, что в своих трудах Галилей предвещает создание оперы с ее новым музыкальным складом, находящимся в оппозиции к полифонии XVI в.

Чем же не нравится Галилею полифония XVI в.? Вот на что обращает внимание Винченцо: “Мне хочется сказать еще о той тщеславной глупости, из которой наши [композиторы] делают столько шума: они одну или несколько партий своего сочинения располагают вокруг девиза или герба того лица, которому посвящают это сочинение, или рекомендуют петь из отражения в зеркале...”

Новые злоупотребления контрапунктистов заключаются в подражании слов. Когда слова изображают понятия “бегство”, “полет”, они поют их без всякого изящества – с быстротой, едва понятной для соображения; при словах “исчезнуть”, “погибнуть”, “умереть” сразу грубо делают паузы во всех голосах и, вместо того чтобы заставить пережить соответствующие чувства, смешат слушателей или заставляют считать себя как бы одураченными. Когда речь идет об “одном”, “о двух” или “о всех”, то заставляют петь один голос, два или весь ансамбль. Когда содержание слов текста, как это иногда бывает, выражается посредством барабанного боя, звуков трубы или других инструментов, они стараются пением изобразить для слуха таковые звуки. Когда берется такой текст, где говорится о различных цветах, как, например, о темных или светлых кудрях и прочем, они пишут черные или белые ноты, чтобы выразить, по их словам, ловко и изящно содержание. Некоторые не преминули изображать нотами голос голубой, голос фиолетовый, как того требует текст, подобно тому как теперь мастера кишечных струн окрашивают их [в разные цвета] “(7, с. 519-520).

Таким образом, Галилей выступает не столько против полифонии как такой, а против поверхностного подражательства. Ведь далее он пишет: “Таких, как Аннибале Падовано, которые бы умели хорошо играть и сочинять, мало во всей Италии по сравнению с числом исполнителей. Думаю, что их всего четверо: Клаудио из Корреджо, Джузеппе Гуами, Луццаски, последнего назовем позже. Причина тому, что названные вполне нравятся нам, следующая: они долго учились у первых музыкантов всего мира, они знают и тщательно изучали всю хорошую музыку знаменитых контрапунктистов; этим они добились того, что их контрапункт стал изящным и чистым. Они все это время упражнялись в игре на инструменте с величайшей тщательностью и упорством, какие только можно себе представить” (7, с.520).

Те излишние “красоты”, против которых выступает Галилей, конечно, отвечали вкусам заказчика, вкусам обычных слушателей. Не стоит переоценивать уровень музыкальной культуры эпохи Возрождения. Утверждая, что музыка, помимо всего прочего, должна доставлять наслаждение, многие итальянские бюргеры сводили это высокое искусство до уровня “фонической приправы” к досугу. Вот одно из описаний званого обеда, который, судя по исполняемым сочинениям, происходил в конце XVI в.: “К первому блюду играли семиголосный мотет Орландо Лассо... ко второму блюду шестиголосный мадригал Ал.Стрижью, во время рыбного блюда играли шестиголосный мотет Чиприано де Роре, за жарким – двенадцатиголосную пьесу Аннибало Падовано... За десертом... вступала с пением вся капелла.”

Среди теоретиков музыки эпохи Возрождения следует, пожалуй, выделить еще два имени – имя автора сочинения “Двенадцатиструнный” Глареана (1488-1563) (он же Генрих Лорити) и испанского исследователя музыки Салинаса, автора семи книг “О музыке”.

Немецкий теоретик Глареан – выпускник артистического факультета Кельнского университета. С 1514 г. живет в Базеле, преподает музыку, поэзию, математику, греческий и латинский языки. Дружески и мировоззренчески близок Эразму Роттердамскому. С 1519 г. живет во Фрейбурге, где читает лекции о Гомере, Овидии, Вергилии. Здесь же он завершает свое основное сочинение “Двенадцатиструнный”, которое выходит в свет в 1547 г. Выступая против средневекового дидактизма, подчинения музыки интересам церкви, Глареан объявляет музыку “матерью наслаждения”. Главное назначение музыки, по Глареану, в воспитании морали, но более всего в доставлении разумного удовольствия. Наслаждение большинства людей Глареан выдвигает в качестве главного критерия эстетической оценки. “Я считаю, – пишет он, – гораздо более полезным то, что служит для наслаждения многих, чем то, что служит лишь для наслаждения немногих” (7, с. 388).

С этой точки зрения Глареан обосновывает преимущества монодической музыки перед полифонической, считая, что простота и величие первой доставляют большинству больше удовольствия, чем многоголосные.

Интересно, что Глареан и другие теоретики эпохи, такие, как Тинкторис, автор 12 музыкальных трактатов и первого словаря “Определитель музыкальных терминов” (1474), Пьетро Арон, один из первых теоретиков музыки, писавший трактаты не на латыни, а на родном языке, понимали лад мелодически, определяли его по тенору, т.е. по голосу, в котором находилась ритуальная мелодия в качестве *santus firmus*. Лад, писали они, познается по тенору. Такое понимание лада объясняется тем, что с VIII в. ритуальное пение католической церкви (григорианский хорал) распределялось по восьми ладам – четырем автентическим и четырем плагальным. Это распределение базировалось на мелодическом понимании лада: тот или иной объем напева, та или иная попевка обуславливали отнесение данной мелодии к тому или иному ладу.

После Глареана, “узаконившего” еще два автентических и два плагальных лада число ладов возросло до 12. Устанавливая в музыке употребление 12 ладов, он ввел в число “узаконенных” эолийский и ионийский лады и тем самым теоретически обосновал существование в музыкальной практике мажора и минора.

Франсиско Салинас (1513-1590) изучал философию и греческий язык в университете в Саламанке. В 1528 г. он сопровождает кардинала Сармиенто в его поездке в Рим, где в библиотеке Ватикана изучает сочинения Аристотеля, Аристоксена, Никомаха, Птолемея, Боэция и др. Занимает должность органиста в различных городах Испании, затем в Риме и Неаполе. В 1567 г. возвращается в Испанию, где становится профессором Саламанского университета.

В 1577 г. выходят в свет его семь книг “О музыке”. Первая из них посвящена проблеме музыкальных пропорций и отношений; вторая ладам античной музыки; остальные – музыкальным ритмам. Салинас пытается применить античные теории ритма и меры к практике современного искусства и прежде всего народной музыки. В трудах Салинаса анализируются национальные особенности искусства, исследуются мелодии и ритмы испанских песен, приводятся (что особенно ценно!) многочисленные нотные примеры. Не отвергая деления музыки на мировую, человеческую и инструментальную, автор предлагает и иное деление, “более подходящее, — как он пишет, — к современному положению” (7, с.414). Согласно Салинасу, музыка, основанная на разуме, может быть понимаема, но не слышима – это мировая музыка, музыка сфер, а также музыка древних. Музыка, радующая только чувства, воспринимается только ухом и не требует участия разума, она нравится лишь естественной приятностью голосов, как пение птиц. Музыка, продолжает Салинас, которые древние называли инструментальной, “и слухом воспринимается, и разумом обсуждается... она не только приятна прелестью голосов и звуков, но наш разум находит в ней гармонический смысл. [...] Эта музыка допускает суждение чувства и разума не вследствие естественной приятности звуков и голосов, но вследствие консонансов и других интервалов, расположенных соответственно внутреннему порядку гармонических чисел; поэтому такая музыка доставляет удовольствие и учит. Мы ставим себе целью показать людям нашего века, откуда возникло так много разных сект среди людей, писавших о музыке; мы также постараемся привести к соглашению тех, кому музыка только радость доставляет, и тех, кто предан теоретическому ее изучению” (7, с.415.).

Музыкальный опыт эпохи Ренессанса показал, что реанимировать традицию в новых культурно-исторических условиях невозможно, как нельзя два раза войти в одну и ту же воду и вливать новое вино в старые меха. Как говорил И.Ф.Стравинский: “Настоящая традиция не является свидетельством исчезнувшего прошлого, наоборот, это живая сила, тонизирующая и информирующая настоящее... Далекая от повторения того, что было, традиция предполагает реальность того, что продолжается. Она, как фамильная драгоценность, наследство, которое получаешь при условии, что ты его обогатишь, прежде чем передашь потомству” (9, с.37). И обогатить эту традицию удалось деятелям флорентийской камераты.

*

* *

Опера родилась в кругу флорентийских любителей музыки, собиравшихся в доме музыканта и мецената графа Джованни Барди. Этот кружок сформировался в 1580 г. и получил название “флорентийской камераты”. Среди его членов были известные ученые, поэты и музыканты того времени: Винченцо Галилей, Джулио Каччини, Якопо Пери, Пьетро Строцци, Джироламо Меи, Оттавио Ринуччини и др. В доме Барди обсуждались самые разнообразные вопросы – от астрологии до музыки. Особенный интерес флорентийской камераты вызывала культура античности. Среди членов кружка самым авторитетным знатоком античной музыки считался Джироламо Меи, комментатор трудов Аристотеля и Цицерона и автор трактата “О ладах древней музыки.”

Какова же была музыкальная концепция Меи? В своих сочинениях, выступлениях и письмах он доказывал превосходство античной музыки над современной. Современные музыканты, утверждал Меи, достигли совершенства в употреблении интервалов, в разнообразии ритмов и темпа. Но современная музыка уступает древней по выразительности, в способности ясной и адекватной передачи того или иного человеческого чувства.

Музыка древних была монодической, весь хор исполнял одну мелодию, причем все певцы пели в одном ритме и одном темпе. Именно поэтому противоположные голоса не смешивались и не ослабляли действие друг друга. Такая музыка могла оказывать сильное влияние на слушателей и выражать то чувство, которое стремился передать композитор.

Меи доказывал, что античная музыка была своеобразной хоровой декламацией, сопровождаемой аккомпанементом нескольких музыкальных инструментов. Таким образом, Меи не только “нарисовал” идеал для подражания, но и указал на конкретные пути его достижения. Он подсказал и теоретически обосновал тот путь, по которому вскоре пошли деятели флорентийской камераты в своих экспериментах с монодической музыкой, в своих первых опытах по созданию оперы (7).

Итак, основой возникновения оперы стала новая эстетика, провозгласившая возрожденные и переосмысленные принципы античного искусства. Это был тот редкий случай, когда эстетика не просто следовала за уже сложившимися художественными течениями, а предвосхищала их появление.

Необходимость обращения к античности, идея синтеза искусств (театра, музыки и поэзии) – все эти идеи, высказанные сначала в области музыкальной теории и эстетики, стали программой действия флорентийских реформаторов. Уже первые их опыты были связаны с попыткой создания музыкальной декламации. Первым на эксперимент решился Винченцо Галилей, исполнивший свое произведение под аккомпанемент нескольких виол (декламировались стихи из “Божественной Комедии” Данте).

В 1594 г. Якопо Пери и Джулио Каччини сочинили музыку к стихам Оттавио Ринуччини “Дафна”. И здесь стихи декламировались в сопровождении ансамбля инструментов. В 1600 г., в честь празднования свадьбы Марии Медичи и французского короля Генриха IV, была показана опера “Эвридика”, написанная Пери на текст Ринуччини. Обычно это представление считается первой оперной постановкой, а 1600 г. – годом рождения оперы.

Музыка “Эвридики” декламационна по своему характеру. Пери в предисловии к “Эвридике” характеризует свои произведения как род “драматической поэзии, где, однако, пение должно заменить речь.” В предисловии к той же опере Каччини говорит о речитативной музыке как о таком стиле пения, который “приближает пение к натуральной речи и делает его естественным и понятным”.

Представление “Эвридики” имело громадный успех. В короткий срок создается много музыкальных драм (именно так долгое время называлась опера). Из Флоренции опера проникает в другие города Италии, в 1637 г. в Венеции открывается первый публичный оперный театр.

Музыкальная драма получила широкое признание и в Риме. Ее пропагандистом стал создатель флорентийской камераты Джованни Барди, переехавший в Рим из Флоренции. Он познакомил римлян с аллегорической музыкальной сценой Эмилио Кавальери “Представление о душе и теле”, написанной в форме диалога. От этого сочинения и начинается история оратории. Музыка нового стиля проникает в церковь, где все более популярным становится сольное пение под аккомпанемент органа.

Уже к середине XVII в. в Италии формируется несколько оперных школ: неаполитанская, римская, венецианская, каждая из которых вырабатывает свои стилистические принципы. В Неаполе, где работали Провенцале, Скарлатти, Страделла, сложился тип оперы-серия, оказавшей определяющее влияние на развитие европейской оперы. Римская школа, используя элементы *commedia dell'arte*, создавала комическую оперу (*buff*). Одним из первых сочинений в этом жанре, вероятно, следует считать оперу В.Маццоки и М.Мараццоли “Страждущий да надеется”, премьера которой состоялась в Риме в 1639 г. Вскоре опера-буфф завоевала все европейские сцены.

У итальянской оперы была и другая, театральная предыстория. Изложим ее в версии первого историка российского театра Я.Штелина, так, как она дана в его труде “Историческое описание онаго театрального действия, которое называется опера”, опубликованном в Приложении к “Санкт-Петербургским ведомостям” за 1738 г.⁶ В работе Штелина много уникальных материалов, касающихся становления музыкально-драматического искусства и его эстетических образцов. Приведем несколько отрывков из этого труда. В комментариях они не нуждаются.

Опера “кроме богов и храбрых героев никому на театре быть не позволяет. Все в ней есть знатно, великолепно и удивительно. В ее содержании ничто находиться не может, как токмо высокие и несравненные действия, божественные в человеке свойства, благополучное состояние мира и златые веки собственно в ней показываются. Для представления первых времен мира и непорочного блаженства человеческого рода выводятся в ней иногда щастливые пастухи и в удовольствии находящиеся пастушки. Приятными их песнями и изрядными танцами изображает она веселие дружеских собраний между добронравными людьми. Чрез свои хитрые машины представляет она нам на небе великолепие и красоту вселенныя; на земле крепость и силу человеческую, которую они при осаждении городов показывают; на волнуемом море страх и напасти нерассудно дерзновенных людей, а чрез сверженнаго Фаэтона падение безумныя гордости. Речь, которую человеческия пристрастия изображаются, приводится посредством ея музыки в крайнее совершенство; а звук после дующих за нею инструментов возбуждает в слушателях теж самые пристрастия, которые тогда их зрению открываются.

Но в такое совершенство пришла опера не вдруг. Свое приращение получила она от наук, надлежащих до театра и до музыки, и то немалым временем” (10, с.533-534). Далее Штелин подробно рассказывает

⁶ Штелин Я. Историческое описание онаго театрального действия, которое называется опера // Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730-1740 гг. – М., 1995. С.532-576.

об “изобретении” итальянцами речитатива, маскарадах и первых представлениях, о которых сегодня, вероятно, известно немного:

“Такие на карнавалах употребляемые увеселения подали в 1480 году случай к первым театральным представлениям на музыке сочиненной драммы. Кардинал Риати, племянник Папы Сикста IV и великий любитель великолепных и богатых вещей, приказал в Риме в своих палатах построить пространный театр и для онаго сочинить драмму, которая бы его духовному состоянию была прилична и в крепости Сант Анджело при самом Папе могла представлена быть. Содержания оныя состояло еще в духовной истории, а именно в обращении Павловом, когда он был на пути в Дамаск.[...]”

Слух о сем новом увеселении распространился скоро по всей Италии и возбудил знатнейшие из тамошних городов, что они, последуя сему примеру, тож делать начали. Что до содержания касается, то оно не всегда брали из библии или церковной истории, но от времени до времени стали на то употреблять как басни, так и гражданскую историю. Такая опера представлена была в 1485 году в Венеции. “Презренная правда, или Обман любви, происшедший от того, когда кто думает, что он не обманут.” Сей титул весьма странен, и все действие походит больше на Италианскую комедию, нежели на оперу. Между тем принято оно... с общеою похвалою. [...] В первом действии вышел Доктор Медицины с Аптекарем, которые о своем от человеческих слабостей и беднаго их состояния происходящем щастии рецитативами между собою разговаривали... Потом вышла Правда, которая от стряпчих так была измучена, что она уже хромала и просила у них помощи. Но как скоро Доктор с Аптекарем увидели, что им пришло дело до Правды, то они от нея побежали, как от своея неприятельницы” (10, с.539). Затем Правду оставляют Кавалер, Астроном, Философ, Вольнодумец, Купец и Дамы. “Напоследок является Талия, Муза театров, которая, умилосердившись над бедною Правдою, принимает ея в свое защищение и обещает ей на театре дать место и пропитание, однакож с таким уговором, чтоб она там притворялась приятным образом и принимала на себя разные виды... В нескольких ариях различного содержания объявляет она [Талия] ей, как она при своем притворном виде может иногда то, а иногда другое пристрастие на себя принимать и получать у людей свое намерение. Потом приходят к ним некоторые забавные персоны, которые радуются о том, что Правда приняла на себя другой вид и вступила с ними в сообщество; а в заключение всего действия язвляють свою радость веселым танцом⁷.

Такова состояния была первая опера в Италии; но и следующие до половины шестнадцатого века также не многим были лучше”, – пишет Я.Штелин (10, с.540).

Опера до конца XIX в. была в центре культурной жизни, в центре внимания царствующих особ, властей и прессы. Так, “Санкт-Петербургские ведомости” в 1740 г. сообщают: “Из Вены сентября 10 дня. Находящийся здесь Турецкий Посол на опере не был; а для того, что ему ста человек из своей свиты с собою в оперу взять не позволено, да к тому же он от своей любимой трубки табаку отстать не хотел, то объявленной Посол для всех сих случаев больным себя притворил” (10, с.584). Та же газета рассказывает, что у знаменитой французской актрисы, когда она была в опере, случился пожар и “все ея пожитки сгорели”; сообщает, что вернулся из Италии в Дрезден “королевский капелмейстер Гассе с своею женою, славною певицею Фаустиною, от чего надеются, что здесь в кратком времени опять богатая опера представлена будет” (10, с.526).

Пресса внимательно следит за жизнью выдающихся оперных певцов. В 1737 г. “Санкт-Петербургские ведомости” постоянно информируют читателей о жизни Фаринелли при Испанском дворе: “Из Мадрита пишут, что Его Величество король Гишпанский Филипп V славным Италианским виртуозом Фаринелли весьма доволен, при чем королева, ево супруга, всяким образом содержать старается, а все тамошние вельможи, угождая королеве, сему певчему всякую возможную учтивость являют и уже больше 50000 пиастров подарили, дабы только его чрез сие при здешнем дворе удержать” (10, с.531).

Но наибольшее место в театральных публикациях занимает тема: опера как часть жизни двора. Еще в XVIII в. существовало две формы бытования оперы – придворная и публичная. Если в Италии практически в каждом городе были оперные театры, то в России и Франции на протяжении XVIII столетия опера оставалась частью придворного церемониала и придворного ритуала. Каждый новый музыкальный спектакль вызывал огромный общественный резонанс. В оперной битве скрещивались шпаги сторонников серьезной и комической оперы, “традиционалистов” и “новаторов”. Историки, писатели, композиторы, поэты оттачивали свои перья в непрерывающейся полемике об этом жанре.

Значительный интерес для истории эстетики представляет книга Бенедетто Марчелло “Модный театр”.

Итальянский композитор и писатель Бенедетто Марчелло (1686-1739) писал музыку для мелодрам, мессы, мадригалы, оратории, оперы, кантаты, писал стихи и памфлеты.. Сатирическое произведение

⁷ О сей первой Венецианской опере упоминает и господин де Сент Дидие, который в III части на 417 странице своея истории о Венецианской республике прибавляет к тому и сие: ... опера свое начало получила в Венеции. – Прим. Я.Штелина.

“Модный театр” (около 1720 г.), в котором он очень остроумно высмеивает порядки и нравы музыкального театра того времени, принесло ему огромную литературную известность и неоднократно переиздавалось.

Модный театр или простой и доступный метод правильного сочинения итальянских опер в соответствии с современной практикой, в котором даются полезные и необходимые рекомендации поэтам, композиторам, певцам обоего пола, импрессарию, музыкантам, декораторам и художникам сцены, комикам, костюмерам, пажам, статистам, суфлерам, переписчикам, покровителям, матерям певиц и другим лицам, связанным с театром, посвященный автором книги сочинителям опер.

Поэтам

Современный поэт прежде всего никогда не должен читать классических поэтов, ни греческих, ни римских; эти последние ведь также не читали современных.

Он должен говорить, что прошел курс математических, химических, медицинских наук, изучал живопись, но что сильное дарование побудило его заняться поэзией [...]

В соответствии с этим он должен называть Данте, Петрарку и Ариосто темными, грубыми и скучными и говорить, что им либо вообще не следует подражать, либо же подражать в очень малой степени. Но у него будет целый запас самых разнообразных современных поэм, из которых он будет черпать чувства, мысли и целые строки, называя этот грабеж достойным похвалы подражанием.

Прежде чем писать либретто, современный поэт расспросит импрессарию о количестве и качестве желательных ему сцен (“жертвоприношений”, “пиршеств”, “небес на земле” и т.д.) и осведомится у декораторов, сколько нужно вставить между сценами диалогов, чтобы можно было приготовить декорации следующей сцены[...] Поэт не хочет иметь в своем распоряжении талантливых артистов, но озабочен тем, есть ли у импрессарию хороший “медведь”, “лев”, “соловей”, раскаты грома, блеск молний, землетрясения.

Посвящая либретто какому-нибудь важному лицу, поэт предпочитает человека более богатого, чем умного, прибегает при этом к посредничеству какого-либо третьего лица, будь то повар или дворецкий покровителя. У посредника поэт осведомляется о всех титулах, которые должны сопутствовать имени покровителя, украшает эти титулы словами “и прочая и прочая”. При этом поэт восхваляет род и предков покровителя, применяет в посвящении термины “щедрость”, “великодушие”, если же, как это часто случается, к восхвалению покровителя нет никаких поводов, поэт объясняет свое молчание о его достоинствах нежеланием оскорбить его скромность, говоря, что слава при помощи сотни труб разнесет его бессмертное имя от одного полюса до другого. В заключение поэт скажет, что в доказательство полнейшего почтения он целует прыжки блох, находящихся на ногах собаки Его светлости. [...]

Очень многое для известности оперы зависит от ее названия; вместо наименования оперы по главному действующему лицу лучше назвать ее примерно так: “Великодушная неблагодарность”, “Похороны из мести” или же “Медведь в лодке”. Опера не может обойтись без сцен в тюрьме, без стилетов, ядов, писем, охот на медведей и буйволов, землетрясений, молний, сумасшествий и прочего, так как неожиданные вещи производят большое впечатление [...]

Опера должна ставиться не более чем с шестью действующими лицами, а остальные две или три роли построены так, что в случае надобности они могут быть выкинуты без вреда для интриги драмы [...] Поэт должен часто навещать примадонну, так как обычно от нее зависит успех или неуспех оперы; он построит свою драму, применяясь к ее вкусу. Но он остережется дать ей хотя бы малейшее понятие о ходе драмы (современная певица ничего не понимает!); о драме он должен говорить с мамашей певицы, с ее отцом, братом, покровителем. [...]

Композиторам

Современный композитор вовсе не должен обладать знанием композиционных правил, а довольствоваться двумя-тремя практическими приемами [...] Он даже не знает, сколько имеется ладов и в чем их особенности, он будет утверждать, что существуют только минор и мажор.

Композитор плохо умеет читать, еще меньше писать и, естественно, не знает латыни [...]

Каждый вечер он должен давать несколько контрамарок разным лицам и сажать их в оркестр, отправляя иногда для их удобства виолончелиста или контрабасиста.

Оркестровым музыкантам

Скрипач-виртуоз должен прежде всего хорошо брить, вырезать мозоли, причесывать парики и сочинять музыку. В оркестре он не обращает внимания ни на капельмейстера, ни на первую скрипку. Когда он в качестве солиста аккомпанирует арии, он всегда ускоряет темп, постоянно расходится с певцом, а к концу делает длиннейшую каденцию, которую заранее приготовит дома из арпеджио и аккордов.

Скрипки настраиваются независимо от того, как настроены клавишины и контрабасы.

Второй клавесинист ходит только на генеральные репетиции, а на все остальные посылает третьего. Этот последний, кроме басового ключа, знает только сопрановый ... всегда расходится с капельмейстером и вторые части арий постоянно заканчивает мажорными трезвучиями. [...]

Контрабасисты играют сидя, в перчатках. Последняя струна у них не настроена, канифолят они смычок начиная с середины и к концу его и кладут инструмент на место уже в середине третьего акта [...]

Рабочим сцены

Плотники и рабочие сцены на первом представлении начинают стучать с началом увертюры и продолжают свой стук весь первый акт” (7, с. 105-117).

Опера почти сразу стала вырываться из канонов, предписанных ей флорентийскими реформаторами, а затем реформаторами более поздних эпох. Со дня своего рождения в 1600 г. она претерпела множество поразительных метаморфоз, но споры о магии оперы продолжаются и сегодня.

Список литературы

1. Библихин В.В. От поэтической философии к художественной науке // Ренессанс. – М., 1987. – С.90-117.
2. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М., 1962. – Т. 1. – 682 с.
3. История эстетической мысли: В 6 т. – М., 1985. – Т. 2. – 456 с.
4. Лазарев В.В. К истории становления предопределения и свободы воли // Ренессанс. – М., 1987. – С. 30-47.
5. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1983. – 623 с.
6. Макьявелли Н. История Флоренции. – Л., 1973. – 440 с.
7. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – М., 1966. – 690 с.
8. Ренессанс: Образ и место Возрождения в истории культуры. – М., 1987. – 120 с.
9. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. – М., 1973. – 527 с.
10. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730-1740 гг. – М., 1995. – 752 с.
11. Хлодовский Р.И. Литература второй половины XV в. // История всемирной литературы: В 9 т. – М., 1985. – Т. 3. – С. 94-97.
12. Хлодовский Р.И. Платоновская академия // Там же. – С.100-102.
13. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. – М., 1973. – 256 с.

ЗНАКИ “ВЕЛИКОГО ДЕЛАНИЯ”

В эпоху Ренессанса возрождаются не только классические, но и герметические идеи эпохи эллинизма. Если в Средневековье герметизм считался ересью, то в эпоху Ренессанса он становится своеобразной интеллектуальной модой. К массовой эзотерической оккультной философии обращаются многие образованные люди, при дворах учреждаются должности алхимиков и астрологов, магией и алхимией увлекаются коронованные особы и даже высшее духовенство. Папа Иннокентий VIII спрашивает у астрологов о состоянии своего здоровья, Юлий II – о дне своего коронации, Павел III согласовывает с астрологами даты официальных собраний. Папа Лев X считал, что астрологи придают особый блеск его двору. (Марсилио Фичино предсказал совсем юному Джованни Медичи, что тот станет папой Львом X). В 1628 г. Томаззо Кампанелла по приказу папы Урбана VIII провел сеанс магии, дабы предотвратить предсказанную папе близкую смерть.

Герметизм как сочетание философских и теологических спекуляций и верований с эзотерическими культами – магией, астрологией и алхимией – не имеет какой-то центральной, единой догмы. В эпоху Возрождения герметизм зиждился на убежденности в божественной сущности человека и вере в то, что просвещенный и очистившийся от скверны человек может повелевать природой, словесно обращаясь к ней. “Гений человека... – писал выдающийся философ того времени Марсилио Фичино, – почти такой же, как у самого творца небесных светил... Человек не желает ни высшего, ни равного себе и не допускает, чтобы существовало над ним что-нибудь не зависящее от его власти. Это – состояние только одного бога. Он повсюду стремится владычествовать, повсюду желает быть восхваляемым и быть старается, как бог, всюду” (цит. по: 5, с.335). Творческая личность эпохи Возрождения принимает на себя божественные функции.

Источником вдохновения для герметистов был текст “Изумрудной скрижали”, который, по преданию, в VI в. до н.э. по приказу Александра Македонского был выбит на надгробии ее легендарного автора – Гермеса Трисмегиста, или Гермеса Трижды Величайшего. Приведем этот текст полностью, поскольку на русском языке он публиковался лишь однажды – в книге В.Л.Рабиновича “Алхимия как феномен средневековой культуры” (6).

Гермес трижды величайший

изумрудная скрижаль

Не ложь говорю, а истину изрекаю.

То, что внизу, подобно тому, что вверху, а то, что вверху, подобно тому, что внизу. И все это только для того, чтобы свершить чудо одного-единственного.

Точно также, как все сущие вещи возникли из мысли одного-единственного, так стали эти вещи вещами действительными и действительными лишь путем упрощения применительно случаю того же самого одного-единственного, единого.

Солнце – его отец. Луна – мать его. Ветер вынашивает его в чреве своем. Земля вскармливает его.

Единое, и только оно, – первопричина всяческого совершенства – повсеместно, всегда.

Мощь его есть наимогущественнейшая мощь – и даже более того! – и явлена в безграничии своем на земле.

Отдели же землю от огня, тонкое от грубого с величайшей осторожностью, с трепетным тщанием.

Тонкий, легчайший огонь, взлетев к небесам, тотчас же низой – дет на землю. Так свершится единение всех вещей – горних и дольних. И вот уже вселенская слава в дланях твоих. И вот уже – разве не видишь?! – мрак бежит прочь. Прочь!

Это и есть та сила сил – и даже еще сильнее! – потому что самое тончайшее, самое легчайшее уловляется ею, а самое тяжелое ею пронзено, ею проникновенно.

Так, так все сотворено. Так!

Бесчисленны и удивительны применения, которые воспоследуют, столь прекрасно сотворенного мира, всех вещей этого мира.

Вот почему Гермес Трижды Величайший – имя мое. Три сферы философии подвластны мне. Три!

Но... умолкаю, возвестив все, что хотел, про деяние Солнца. Умолкаю (6, с. 369).

Адепты герметизма считали, что традиция этого тайного знания восходит через Орфея, Пифагора, Филолая, Платона к легендарному Гермесу Трисмегисту. Его имя связывают с именем бога древнегреческого пантеона Гермеса, его культ в римском пантеоне соответствует культу Меркурия. В эллинистическую эпоху Гермеса отождествляют с египетским богом мудрости, счета и письма Тотом и считают покровителем магии. Тогда же он и получает прибавку к имени – Трисмегист. Обращение “Трижды Величайший” было принято по отношению к Гермесу потому, что он считался величайшим среди всех философов, величайшим из всех жрецов и величайшим из всех царей.

Знаком древних культур, один из отцов церкви Климент Александрийский пишет о том, какое важное значение придавали книгам Гермеса светские и духовные власти Египта: “Египтяне увлекались философией по-своему, – отмечает Климент Александрийский. – Это видно из священных церемоний. Впереди выступает Певец, несущий некоторые символы музыки. Говорят, он должен был изучить две книги Гермеса, одна из которых содержит гимн богам, а вторая – некоторые правила жизни царя. После Певца выступает Астролог, с гороскопом и пальмой, символом астрологии. Он должен иметь астрологические книги Гермеса, число которых равно четырем; одна из них посвящена порядку видимых неподвижных звезд, другая – сочетанию появлений луны и солнца, две остальные их восходам. Следующим по порядку выступает священный Писец с крыльями на голове, с книгой, сосудом с чернилами и камышом для писания в руке. Он должен быть знаком с тем, что называется иероглифами, знать о космографии и географии, о положении солнца и луны, о пяти планетах, об описании Египта, о карте Нила, и об описании снаряжения жрецов, и о местах, пожалованных им, и о мерах, и обо всех других вещах, используемых в священных ритуалах. И затем следует Держатель Палантина с локтем справедливости и чашей для возлияния. Он знаком со всеми смыслами Педевтики (относительно обучения) и Мошофалтики (относительно жертвенности). Имеется также десять книг, относящихся к почестям, которые следует воздавать богам, включая египетских; затем о жертвенных животных, преподносимых фруктах, гимнах молящихся, процессиях, фестивалях и тому подобном. А позади всех идет Пророк, а в руках у него открытая ваза с водой, вслед за ним идут несущие корзины с хлебом. Он как правитель Храма изучил десять книг, называемых “иератическими”, в которых содержится все, что относится к закону, к богам, к обучению жрецов. Пророк среди египтян заведует еще и распределением доходов. Таким образом есть сорок две книги Гермеса, в тридцати шести из которых содержится вся философия египтян, как она представлена описанными выше ролями участников процессии. Другие шесть книг, являющихся медицинскими, рассказывают о строении тела, болезнях, инструментах, лекарствах, о глазах и, наконец, о женщинах” (цит. по: 8, с. 106-107).

Считается, что эти книги исчезли во время пожара в Александрии; римляне, а потом и христиане поняли, что пока эти книги не будут уничтожены, Египет им не покорится. Согласно легенде, часть книг Гермеса сохранилась, но их местонахождение известно только посвященным секретных школ.

Алхимическая традиция придает Гермесу Трисмегисту и самостоятельное существование, отдельное от древнегреческого бога и связанное с ним лишь номинативно и по “профессиональному” сходству. Именно этому Гермесу приписываются многие сочинения, а от его имени производят термин герметический, давший имя корпусу герметических наук средневековья (алхимия, астрология, кабала).

В эпоху Возрождения герметизм был не только системой метафизики, но и способом жизни, требовавшим от своих последователей активной практической деятельности по освоению мира, достижения власти над собой и над миром как результата “великого делания”. Поклоняясь прекрасному устройству мира, живой, исполненной жизни материи, посвященные скрывали подлинные знания, набрасывая на них покрывало аллегорий и символов. Чтобы секреты не попали в руки “несмысленных и грешников”, они излагались порою так: “ Сей есть первый таинственный знак семи тайн и называется рыбою, которая уподобляется Меркурию, и почитается самым тайным знаком изо всех семи тайн” (цит. по: 6, с. 57).

Большинство дошедших до настоящего времени герметических текстов сведены в так называемый “Герметический корпус”. Он состоит из двух частей. Первая, под общим названием “Пэмандр”, состоит из 14 трактатов. Название этой части “Герметического корпуса” дано по заглавию первого трактата (под этим именем выступает говорящий с Гермесом Трисмегистом Высший Разум).

Во вторую часть “Герметического корпуса” входят книга “Асклепий”, состоящая из 15 глав, отрывки из книги “Дева мира”, и еще несколько фрагментов. Все они обычно объединяются под общим названием “Асклепий” (2).

Все трактаты написаны на греческом языке, а не переведены на греческий с древнеегипетского, как считалось в эпоху Средневековья. Трактаты “Пэмандра” были переведены на латинский язык лишь в эпоху Возрождения. В 1463-1464 гг. по приказу Козимо Медичи Старшего его придворный философ, грекофил и неоплатоник Марсилио Фичино перевел привезенную во Флоренцию коллекцию из 14 рукописных трактатов. Перевод этих 14 трактатов под заглавием “Пэмандр” с авторством Гермеса (Меркурия) Трисмегиста был опубликован в 1471 г. и до конца XVII в. выдержал 16 изданий. Перевод “Асклепия” на латынь приписывается Апулею.

В диалогах “Герметического корпуса” Гермес Трисмегист предстает не древнеегипетским богом, а мудрецом, сообщающим людям божественное откровение через трех своих сыновей – Тата, Амона и Асклепия (2).

Мировоззренческие установки трактатов “Герметического корпуса” весьма близки неоплатонизму, а знание Платона, которого многие почитали святым, в эпоху Возрождения считалось обязательным для просвещенного человека. Признание платонических идей, учения о примате идеи над материей служило обоснованием одушевленности Вселенной и творческой мощи не только Творца, но и вершины Его творения – Человека. Неоплатонизм оправдывал самоутверждение личности и новую жизненную ориентацию.

Герметизм и неоплатонизм были “синтезированы” в деятельности Марсилио Фичино, Пико делла Мирандолы, Иогана Рейхлина, Агриппы Неттесгеймского, Парацельса и др. Развивая идеи неоплатоника Прокла (V в.), утверждавшего, что Солнце производит золото, Луна – серебро, Сатурн – свинец и Марс – железо, Парацельс пишет: “... каждый металл обязан своим рождением своей планете; шесть остальных планет, соединяясь каждая с двумя знаками Зодиака, дают ему различные качества” (цит. по: 6, с. 88). У Парацельса медицина становится в один ранг с философией, обнимая все знание о природе и человеке. Парацельс много путешествовал. Защищая свое право искать знание во всех частях земли, Парацельс писал: “Я полагаю, что заслуживаю похвалы а не хулы, что искал знаний в странствиях. Ведь тот, кто хочет знать пути Природы, должен исходить их собственными ногами. То, что записано в книге Природы, записано буквами. Но листы этой книги – разные земли. И если таковы Законы Природы, то и надо переворачивать эти листы” (цит. по: 8, с. 392).

Магия Парацельса – это оригинальный синтез медицины, алхимии, химии, религии и космологии. Магия Агриппы Неттесгеймского – профессора, врача, инженера, адвоката, военного, историографа – редкостный сплав неоплатонизма, кабалы, алхимии, астрологии и точных наук. Можно сказать, что Парацельс и Агриппа соответствовали идеалу “естественного мага”. Теорию “естественного мага”, которая была чрезвычайно популярна в то время, выдвинул Пико делла Мирандола. Согласно теории Мирандолы, маг “вызывает на свет силы, как если бы из потаенных мест они сами распространялись и заполняли мир благодаря всеблагодости божией. Он не только творит чудеса, сколько скромно прислуживает творящей чудеса природе... Глубоко изучив гармонию Вселенной... и уяснив взаимное сродство природы вещей, воздействуя на каждую вещь особыми для нее стимулами... он вызывает на свет чудеса, скрытые в укромных уголках мира, в недрах природы, в запасниках и тайниках Бога, как если бы сама природа творила эти чудеса. Как винодел сочетает в браке берест и вино, так и маг сочетает землю и небеса, т.е. низшие вещи он связывает с высшими и подчиняет им” (цит. по: 2, с. 10).

Эти общие герметические принципы находят специфическое преломление в алхимии. Главными в алхимической практике, согласно ее адептам, являются два процесса – так называемое “великое делание”, в результате которого ожидается рождение “философского камня”, и трансмутация, т.е. превращение с помощью “философского камня” неблагородных металлов в благородные.

Интересно, что определенная часть алхимиков (их называют адептами метафизической алхимии) в соответствии с принципом соответствия макро- и микрокосмоса видела в превращениях вещества в процессе “великого делания” внешнюю параллель внутренней работы над собой. Для них внешние химические процессы были своеобразным “наглядным пособием” (выполнявшим примерно ту же функцию, что икона в

ортодоксальном христианстве) для очищения сознания мага. Можно сказать, что философский камень – это в некотором смысле сам алхимик, “трансмугирующийся в Бога”. Еще один символ самого алхимика – Геракл. Алхимик осуществляет в процессе “великого делания” 12 ритуальных работ, соответствующих 12 подвигам Геракла.

Золото – это металл солнца. Многими оно рассматривалось как кристаллический солнечный свет. Когда золото упоминается в алхимических трактатах, оно может быть либо самим металлом, либо небесным шаром, который есть источник или дух золота. Когда алхимики говорили, что каждая одушевленная и неодушевленная вещь во Вселенной содержит семена золота, они имели в виду, что каждый гран песка обладает духовной природой, потому что золото есть дух всех вещей.

Цель алхимии заключалась не в том, чтобы сделать что-то из ничего, а скорее, чтобы оплодотворить и напитать семя, которое уже присутствует. В алхимических процессах золото на самом деле не создается, но скорее вездесущие семена золота выращиваются и расцветают. Все, что существует, имеет дух, семена Божественности внутри себя, и возрождение на самом деле означает развертывание вездесущего Божественного в человеке так, что эта Божественность может сиять, как солнце, и освещать всех, кого она коснется лучами.

Герметическое поклонение Богу в вещах и вместе с тем стремление к магической власти над ними в эпоху Возрождения и начала Нового времени претворяется в настроение “естественного благочестия”. Это настроение свойственно Н.Копернику, И.Кеплеру, Ф.Бэкону, Р.Бойлю, И.Ньютону и другим мыслителям. Так, Коперник в своей книге “О вращениях небесных сфер”, помещая Солнце в центр мироздания, сравнивает его со светильником в храме природы. “Действительно, пишет Коперник, – в таком великолепном храме кто мог бы поместить этот светильник в другом и лучшем месте, как не в том, откуда он может одновременно все освещать. Ведь не напрасно некоторые называют Солнце светильником мира, другие – умом его, а третьи – правителем. Гермес Трисмегист называет его видимым богом, а Софоклова Электра – всевидящим. Конечно, именно так Солнце, как бы восседая на царском троне, правит обходящей вокруг него семьей светил” (цит. по: 2, с.12). И Коперник, и Кеплер, и Дж. Бруно поистине боготворят Солнце.

Многие современные исследователи утверждают, что картина мира, созданная Бруно, – пример “законченного герметического мировоззрения” (2, с.33). Идеалом Бруно был египетский пантеистический культ, мир древней магии. Бруно считал себя мессией, задача которого – реформа католичества на основе идей герметизма. Он надеялся увлечь своими идеями папу Климента VIII и с его помощью осуществить эту реформу. Свои выводы исследователи строят на основе анализа текстов диалогов Бруно, в которых множество не только идейных, но и буквальных совпадений с текстами “Герметического корпуса”.

Во времена Коперника большинство астрономов воспринимало его систему как математическую модель, один из вариантов описания движения светил. Бруно относился к системе Коперника иначе. Он стремился доказать не только ее физическую ценность. Она представлялась Бруно “иероглифом, герметической печатью, за которой скрыты глубокие божественные тайны, в которые он (в отличие от Коперника) проник” (цит. по: 2, с.33). Особое значение Бруно придавал отрывку из “Асклепия” (рассуждениям Гермеса Трисмегиста о Солнце как видимом боге), который Коперник поместил рядом со схематическим изображением своей системы в книге “О вращениях небесных сфер”. Для Бруно Солнце, помещенное Коперником в центр мироздания, возвещает зарю древней истинной философии, столетиями подавлявшейся христианской ортодоксией (2).

Во второй главе “Пэмандра” есть эпизод, повествующий о лучезарной природе Универсальной Жизни. “Гермес, бродя однажды по пустынному горному месту, предался медитации и молитвам. Следуя секретным инструкциям Храма, он постепенно освободил свое высшее сознание от бремени телесных чувств, и освобожденная таким образом его душа открылась таинствам трансцендентальных сфер. Он узрел фигуру, страшную и ужасающую. Это был Великий Дракон, с крыльями, закрывающими все небо, изрыгавший во всех направлениях огонь (Мистерии учат, что Универсальная Жизнь персонифицирована в виде дракона). Великий Дракон воззвал к Гермесу и спросил его, зачем он размышляет о Мировой Мистерии. Потрясенный увиденным, Гермес простерся перед Драконом, умоляя раскрыть его подлинное имя. Огромное создание ответило, что его имя Помандрес, Ум Вселенной, Творческий Разум и Абсолютный повелитель всего. Гермес умолил Помандреса раскрыть природу Вселенной и суть богов. Дракон неохотно согласился, взяв с Трисмегиста слово хранить в уме его образ.

Тут же форма Помандреса изменилась. Там, где был Дракон, появилось блистательное и пульсирующее Сияние. Этот свет был духовной природой самого Великого Дракона. Гермес был “поднят” в середину этой Божественной Лучезарности, и вселенная материальных вещей исчезла из его сознания” (цит. по: 8, с.109).

Но вернемся к алхимии. Алхимические тексты, естественно, герметичны. Они полны аллегорий, символов, иносказаний и порой звучат, как большой симфонический оркестр, и вслушиваться надо в партию каждого инструмента.

Вот знаменитый алхимический рецепт Джорджа Рипли: “чтобы приготовить эликсир мудрецов, или философский камень, возьми, сын мой, философской ртуты и накаливай, пока она не превратится в красного

льва. Дигерируй этого красного льва на песчаной бане с кислым виноградным спиртом, выпари жидкость, и ртуть превратится в камедообразное вещество, которое можно резать ножом. Положи его в обмазанную глиной реторту и неспеша дистиллируй. Собери отдельно жидкости различной природы, которые появятся при этом. Ты получишь безвкусную флегму, спирт и красные капли. Киммерийские тени покроют реторту своим темным покрывалом, и ты найдешь внутри нее истинного дракона, потому что он пожирает свой хвост. Возьми этого черного дракона, разотри на камне и прикоснись к нему раскаленным углем. Он загорится и, приняв вскоре великолепный лимонный цвет, вновь воспроизведет зеленого льва. Сделай так, чтобы он пожрал свой хвост, и снова дистиллируй продукт. Наконец, мой сын, тщательно ректифицируй, и ты увидишь появление горючей воды и человеческой крови” (цит. по: 6, с. 43).

В каждом алхимическом рецепте – два мира: мир реальный – свинец, его окислы и соли, и мир символический – перипетии “нелегких судеб” льва и дракона.”Дракон, проглатывающий собственный хвост, один из главных алхимических символов, сфокусировавший многократность сакральных рождений-умираний” (6, с.71). Змей, проглатывающий свой хвост, в неоплатонических учениях символизирует идею замыкания на себя бесконечного мирового ума и бесконечной мировой материи. Они едины. “Все есть одно” (6, с.71).

Рецепт Рипли – яркий пример полифункциональности, многозначности алхимических символов. Это и знак, и аллегория, и метафора и эвристическое средство. Рецепт воспроизводит два содержательных плана – рациональный, связанный с конкретными химическими превращениями свинца и его окислов, и символический (многогранные перипетии льва и дракона), как бы дублирующий на небесном уровне ряд земных превращений металлов, но от того не менее – скорее более! истинных для средневекового сознания и сознания человека эпохи Возрождения, отмечает В.Л.Рабинович.

В алхимических текстах вырисовывается многокрасочная картина герметического мира. Философское яйцо – символический образ герметической Вселенной. Яйцо – саморазвивающаяся Вселенная. Скорлупа первоматерия, или воздухообразный хаос. Белок – сфера воздуха и огня, населенная ангело- и демоноподобными существами. В середине желтка помещен человек-птенец – микрокосмос. Дуб, пустой в середине, – символ алхимического горна. “Этот сосуд из глины... называется философским тройным сосудом, ибо в его середине есть чаша, полная теплой золы, в которую положено философское яйцо” (6, с.73). Так яйцо-вселенная вдруг оказывается меньше выложенной гончарной глиной выемки, предназначенной для нагревания. Целое становится частью и часть – всеобъемлющим целым (6).

Операции великого деяния представлены в алхимическом театре в бесчисленных символических ракурсах. Сплавление серы и ртути уподоблено акту священного соития царя и царицы. Взлетающие птицы означают отделение пара, стая воронов – начальное нагревание материи, ее чернение.

Идея алкагеста, или универсального растворителя, в алхимических рецептах нередко излагается в форме притчи. “Дождь во время равноденствия заставляет выйти из земли небесный цветок, или универсальную манну, которую алхимик собирает, гноит и выделяет из нее чудесным образом воду, растворяющую золото (цит. по: 6, с.74). Истинный источник молодости – универсальный растворитель – лишь первый план этой притчи. Живая вода фольклора, сказок и легенд, ветхозаветная Моисеева манна, небесный цветок и вода как начало мира таятся за символом алкагеста. Универсальный растворитель может быть окрашен и в темные тона. Кислоты, растворяющие Солнце и Луну (золото и серебро), насылающие порчу на металлы совершенного здоровья, уподобляются хищникам – льву, орлу и тигру, пожирающим Солнце-Аполлона и Луну-Диану(6) .

В алхимии разнообразие символических уподоблений принципиально. Алхимик сопрягает разнородное в одной книге, на одном листе. “Земля – и гора, и лев, и человек; воздух – и крылатое чудовище, и птица; вода – и корабль, и рыба, и полный сосуд; огонь – и саламандра, и дракон, и факел” (6, с.76). Для ртути-Меркурия придуманы, например, такие уподобления: белое золото, белое покрывало, белая женщина, белая манна, терпение и т.п. Или: Ртуть – это змей, оплодотворяющий самого себя и рождающий в тот же день; змей этот убивает своим ядом все живое, он подвижен, ибо бежит от огня, противясь всепожирающему огню, а спасшись, творит трансмутацию. Превращение змея в дракона с крыльями и лапами символизирует соединение ртути, соли и серы (6).

Змее-драконная символика продолжается символикой геометрической. Тайна жизни изображается кругом, составленным из двух змей, крылатой и без крыльев, что обозначает две природы тел – устойчивую и летучую, соединенные вместе. Змей без крыльев – сера, с крыльями Меркурий (6).

Пожалуй, наиболее многочисленны символы философского камня. Это зеленый лев и василиск, саламандра, летящий орел и жаба, хвост дракона и его же кровь, пятнистая пантера и вороний клюв, синее олово и пурпурное одеяние, красный эликсир – белый король и королева, красный жених и лилейная невеста. Он же и золотое руно. Философский камень – это небесный брак Меркурия-ртути и серы; это гермафродит – бородатая богиня, женоподобный святой, бесполой бог. Только понимание двуполой природы философского камня, мужской и женской природы алхимических первоначал наполняет смыслом двойное символическое уподобление его жениху и невесте, красному жениху и лилейной невесте. Эпитеты красный и лилей-

ный символизируют двойную цель философского камня: превращать неблагородные металлы в червонное золото или серебро (6).

Алхимическому цвету тесно в микрокосмосе. “Цвета выходят в большой мир – во вселенский космос, упорядочивающий первичный хаос: север – чернота, черный; запад – белизна, белый; юг – лиловатость, лиловый, фиолетовость, фиолетовый; восток – желтизна, желтый, краснота, красный” (6, с. 93).

Белый в алхимии – не высокий Свет, а лишь цвет, приравненный ко всем прочим. “Черный же предстает источником, порождающим другие цвета. Картина по сравнению с традиционно христианской выглядит перевернутой: не белый, а черный во главе. Черный цвет – источник и начало цветообразования” (6, с. 93).

Символические рисунки тоже очень разнообразны и красочны: свинец – Сатурн с серпом, железо – Марс в каске и с мечом, ртуть Меркурий с кадуцей – жезлом египетского бога Тота – и крыльями на ногах и голове.

Очевидно, что алхимические тексты не только эзотеричны, но и живописны – “киммерийские тени”, “красный и зеленый лев”, дракон...Естественно, что алхимическая символика не могла не проникнуть в живопись. Известно, что Иероним Босх хорошо знал астрологическую и алхимическую символику. Шведская исследовательница Маделейн Бергман посвятила свою книгу “Иероним Босх и алхимия” (1) анализу триптиха Босха “Искушение Св. Антония”, находящегося в Лиссабоне. Согласно гипотезе Бергман, Босх в своем триптихе изъяснялся исключительно языком алхимии и создал не религиозную, а вполне научную для своего времени аллегория.

Основная проблема, с которой сталкивались алхимики, – получение “первичного продукта” (“материя прима”), символизовавшегося яйцом, жабой и драконом. Получение “первичного продукта” проходило три стадии, каждая из которых обозначалась определенным цветом: черным (“нигрето”), белым (“альbedo”) и красным (“рубедо”). Считалось, что из “первичного продукта” можно извлечь ртуть и серу, из которых якобы состоят все металлы. Чистая ртуть символически изображалась в виде крылатой женщины в белом одеянии и в звездной диадеме. “Философский камень” символизировался фигурой Христа. Живопись на левой внутренней створке лиссабонского триптиха, по мнению Бергман, можно понять, только связав ее с алхимической доктриной макрокосма и микрокосма, согласно которой космический мир является зеркальным отражением человека, а образы этой створки повествуют о начальной стадии (“нигрето”) работы алхимика над получением “материя прима”. На этой же створке изображен папа Александр VI Борджиа, о котором, как повествует контекст остальных образов, Босх хотел сказать, что он “пожирал своих детей, вместо того, чтобы, будучи викарием Христа, давать им жизнь” (цит. по:1, с. 140). Для подтверждения этой гипотезы Бергман сопоставляет изображенного на левой створке триптиха сидящего под мостом человека и ватиканскую медаль с изображением профиля папы Александра VI Борджиа. Так проясняется, по мнению Бергман, антиклерикальная направленность лиссабонского триптиха. Негритянка, изображенная в центре триптиха, тоже символизирует первую алхимическую стадию “нигрето”, а стоящие рядом с ней белая женщина с закрытыми глазами и женщина в диадеме со змеями, протягивающая руку, являются алхимическими символами Луны и Земли.

Изображение св. Антония в центре триптиха символизирует философский камень, ибо содержит аллюзию Христа. Жест руки Антония повторяет жест Христа на многих изображениях. В нижней части центральной створки художник поместил щегла с черно-бело-красной головкой, что, по мнению исследовательницы, означает путь, ведущий алхимика от стадии “нигрето” к “альbedo” и “рубедо”. На правой внутренней створке все образы так или иначе символизируют алхимические понятия “тела” и “души”. Наружные створки триптиха представляют собой изображение “страстей Господних”, но и это алхимический символ. В алхимической традиции Христос символизировал философский камень. Итак, сообщение, содержащееся в лиссабонском триптихе Босха, можно сформулировать следующим образом: “Только те, кто, подобно св. Антонию, проживают свою жизнь, уподобляясь Христу, могут найти “философский камень” (цит. по: 1, с. 141).

Триптих Иеронима Босха “Искушение св. Антония” был куплен примерно в 1523 г. португальским гуманистом Дамиано де Гоешем для королевской галереи. Понимал ли покупатель эзотерический “герметический” смысл приобретенного им произведения? Автор монографии считает, что ответ на этот вопрос может быть только утвердительным, так как гуманистические традиции европейского Возрождения требовали от ученого-гуманиста неперемного знания философии герметизма во всех ее тонкостях.

Алхимическая символика проникла и в архитектуру готических соборов – в эти величественные инженерно-художественные конструкции, моделирующие структуру Вселенной как вместилища живых существ и духов. В готических соборах запечатлевалась идея тварности мира, идея креационизма, пришедшая на смену античной идее эманации, т.е. “разлития” божественной сущности в реальном, осязаемом мире. Зодчий новой эры, начавшейся с Рождества Христова, – не маг, заклинающий духов, а строитель, подражающий Творцу.

В XII-XIV вв. в Европе возводятся грандиозные готические соборы, воплощавшие и мировосприятие, и научные, и технические достижения того времени. Вопрос об основополагающих принципах творения –

“мерой, числом и весом” был разработан философами Шартрской школы. Мыслители этой школы утверждали, что геометрические принципы основа всякого творчества – и творчества Главного Архитектора Вселенной, Бога, и человека. Геометрии придавалось сакральное значение, идея числа получила развитие в символических и аллегорических аспектах.

Соборы были символами храма-горы, через которую проходит мировая ось, место, ведущее к Единому. В готической архитектуре отразился и иррационализм мышления, и желание охватить в единстве сущность бытия, космоса, истории и их проекции в мире духовном.

Во многих европейских соборах можно увидеть целые собрания оккультных символов. Американский исследователь Чарльз Уоркер считает, что Шартрский собор “посвящает” в символизм двух эзотерических групп; первая связана с друидами, вторая ведет начало от христианской школы XII в., пытавшейся соединить мудрость раннего христианства с арабской астрологией.

П.Д.Успенский полагает, что готические соборы возводились тайными школами строителей и были предназначены для сохранения и передачи эзотерических знаний. Все в этих сооружениях подчинено единому замыслу, в них нет ни одной лишней или случайной детали. Они насыщены сведениями по математике и астрономии, в них “записаны” необычные эволюционные идеи. По мнению Успенского, химеры и другие фигуры Собора Парижской Богоматери передают психологические идеи их строителей, главным образом идею “сложного характера души”. Цель создателей Нотр-Дам, считает Успенский, состояла в том, чтобы передать немногим некоторые идеи “через пространство времени”.

Достаточно распространена точка зрения, согласно которой, церкви готического Запада являют собой крестообразную мандалу, поскольку имеют форму вытянутого (латинского) креста. Большая часть фасадов создавалась в форме латинской буквы “Н”, которая находится в центре монограмм Христа JHS – Jesus Nominem Salvator (Иисус, Спаситель человечества) и In Hoc Signo (под этим знаком, т.е. креста). Буква “Н” ассоциируется с греческой буквой “эта” (Η), символизирующей обитель духа звезды, излучающей свет (Hellos, Солнце), ее можно воспринимать как астрологический знак Рыб, который в Средневековье обозначал последнюю стадию алхимического Великого Делания. Кроме того, рыба была ранним христианским символом углубленной жизни, духовного мира (4).

Большую роль в готическом соборе играют витражи. Нередко цветовую гамму витражей связывают с символикой алхимии. В стеклах витражей непременно присутствуют четыре цвета – черный, белый, красный и золотой – четыре знака Великого Делания, четыре стадии трансмутации духа: работа в черном (nigredo), в белом (albedo), в красном (rubedo) и, наконец, создание философского камня (золотой).

Верхние части розеток решены в форме трилистника и семилистника. Трилистник – знак Троицы, знак постижения божественного путем посвящения или ученичества, синоним эволюции, трансмутации духа. Это и символ трех основных элементов алхимического процесса Серы, Меркурия и Ртути.

Семилистник изображается шестью подвижными элементами, расположенными по кругу, и одним фиксированным в центре. Графически он может рассматриваться как квадрат и треугольник (материя и скрытая в ней, стремящаяся вверх жизнь). В христианстве септениер соответствует семи смертным грехам, семи добродетелям; в алхимии – семи основным металлам или трем основным элементам и четырем стихиям(4).

Почти во всех готических соборах есть изображение лабиринта (один из самых известных выложен на полу Шартрского собора). Основной вектор его символических значений – возврат к духу путем прохождения к центру: это путь адепта, получающего в результате Святой Грааля, философский камень или “сокрытую” Печать.

Очень часто в готической архитектуре встречаются изображения астрологической символики, зодиакальных знаков. Обычно 12 знаков Зодиака соотносят с 12 ступенями алхимического Великого Делания, причем Овен соответствует первой ступени, прокаливанию, а Рыбы последней – трансмутации.

Французские исследователи установили, что в северной Франции церкви, посвященные Деве Марии, расположены так же, как и основные светила созвездия Девы, причем Реймский собор – место коронации французских монархов – соответствует самой яркой звезде (4).

*

* *

На рубеже XVI-XVII вв. эзотерические знания бережно хранились в последнем ренессансном центре Европы – в Праге. История Пражского художественного центра неразрывно связана с личностью Рудольфа II – чешского короля и императора Священной Римской империи (1576-1612). Глубоко символичны в этом плане и установившиеся в науке наименования центра – как “рудольфинского”, императорских художников – как “рудольфинцев” и Праги того времени – как “рудольфинской Праги”.

До сих пор Рудольф II не был популярен среди исследователей, не в пример своим партнерам в политической игре – Елизавете Английской, Генриху IV или Филиппу II Испанскому. Отчасти это объясняется тем, что к личности Рудольфа были очень суровы как соотечественники – австрийцы, так и чешские историки, возложившие на императора всю ответственность за последовавшее после его правления время разрухи и войн, за утрату национальной свободы: ситуация на пограничье XVI-XVII вв. виделась им

прологом всех последующих событий. Культура и искусство при дворе Рудольфа долгое время представлялись странным феноменом, не связанным с местной почвой, – “экзотическим цветком со слабыми корнями, увядшими сразу после смерти своего венценосного садовника” (7, с.16). В 1996 г. вышло в свет глубокое исследование российского искусствоведа Л.И.Тананаевой “Рудольфинцы: Пражский художественный центр на рубеже XVI-XVII веков” (7), в котором всесторонне анализируется духовная атмосфера этого центра, завоевавшего всеевропейскую славу и статус Парнаса Центральной Европы.

Император, отмечает Тананаева, был личностью загадочной. Современники называли его Гермес Трисмегист, “новый Трисмегист” и Вертумн. Сравнивая Рудольфа с “Трижды величайшим” (Трисмегистом) с первым в ряду великих учителей-хранителей мистического знания, пражские натурфилософы признавали в нем наследника тайной доктрины, носителя просветленного интеллекта, обладавшего способностью к высоким прозрениям.

Вторая мистическая ипостась Рудольфа II – Вертумн – кажется более скромной: Вертумн – римский бог садов, вообще природы и ее щедрых даров, с чисто античной родословной, лишенной связи с христианской мистикой. Но олицетворяя живую природу и чередование ее годовых ритмов, он воспринимается как божество самих этих ритмов, великого потока живых изменчивых форм, которые в свете герметической науки и натурфилософии Ренессанса суть проявление первичной материи, пронизанной дыханием Бога. Вертумн – хозяин всех времен года и всех форм материи: подобно ему император призван господствовать над человеческим миром, над самой историей.

За Рудольфом прочно закрепилось имя “сатурнического короля”. Сатурн – Меланхолия, жизнь в области духа, сумеречная и тревожная, жизнь для науки, искусства и тайнознания; жизнь поэтов и ученых, людей творчества. Такой была и жизнь императора.

Возможно, разгадка личности Рудольфа в том, что он оказался одним из последних хранителей ренессансного гуманизма в Европе, более последовательным и менее своекорыстным, чем, например, семья Медичи во Флоренции.

В столетие, когда Европа разрывалась на части конфессиональными войнами, Рудольф упорно хранил позицию “над схваткой”. Невозможно представить, чтобы он послал на эшафот кого-нибудь из “своих” еретиков или устроил аутодафе, которых немало видел в Испании, (юный принц семь лет воспитывался при мадридском дворе своего дяди, Филиппа II). А ведь именно в годы правления Рудольфа католики в Риме сожгли Бруно, а кальвинисты в Женеве – Сервета. Знаменитый немецкий астроном и математик Иоганн Кеплер нашел себе пристанище только при толерантном пражском дворе.

Противостояние европейскому католическому обществу рождало мечту о несбыточном, утопию. В XVI в. утопические сочинения возникали в разных странах, их писали литераторы, ученые, философы. Но Рудольф стремился реализовать утопию и укрыть прекрасный мир искусства и свободной науки под сенью скипетра, дав им приют при своем дворе. И сам он укрылся в этом мире. Поэтому не вызывает удивления убежденность ряда исследователей в том, что образ Просперо из шекспировской “Бури” возник не без аллюзий, связанных с чешским королем. То, что рассказывает о себе Просперо Миранде (о пренебрежении к политике, любви к тайным наукам, непонимании близких, о злом брате, предательстве, ссылке, полном одиночестве последних лет и неизменном стремлении познать “главную тайну” природы), словно взято из жизни Рудольфа II. С той лишь разницей, что жизнь его протекала не на далеком острове, а в собственном Граде, посреди столицы империи, когда в последние годы жизни он считался пленником Праги.

“Ведь Просперо чудак! Уж где ему / с державой совладать! С него довольно / Его библиотеки”, – эти слова мог сказать об императоре любой иностранный посол, не имевший возможности месяцами добиться аудиенции Рудольфа (цит. по: 7, с.24).

Отголоски настроений самого Рудольфа словно звучат в монологе Просперо: “Отойдя от дел, / Замкнувшись в сладостном уединении, / чтобы постичь все таинства науки, / Которую невежды презирают...” (там же). Заслуживает внимания и такая деталь: в “Буре” Просперо скидывает свой волшебный плащ как раз в год смерти Рудольфа (7, с.214).

Однако дело не в конкретных реалиях, а в том, что образ Просперо может послужить ключом к пониманию личности, многих особенностей судьбы и характера Рудольфа II в гораздо большей степени, чем “реалистические” комментарии, отчеты о болезни и дворцовые сплетни, переданные со слов многочисленных недовольных посланников. В конце концов всемогущий Просперо, повелевающий стихиями природы и людских душ, силой духа восстанавливающий гармонию, всемогущ лишь на своем утопическом острове. За его пределами он беспомощен: “я слабый, грешный человек”. И отрекается он от власти добровольно, как и Рудольф.

Постоянная интеллектуальная устремленность – главная особенность рудольфинского двора. Здесь работали десятки серьезных ученых, объединившихся в небольшую научную общину, где все знали всех, где переплетались интересы и сталкивались мнения и где все истинные творцы имели доступ к королю.

В представлении рудольфинцев, занятия наукой и искусством это поиски ключей к универсальным истинам, касающимся человека, всей природы, самой вечности: вера в существование и принципиальную познаваемость универсальных истин была непоколебимой. Именно эта вера побуждала искать способы

прочтения “живых иероглифов”, которыми представлялась вся природа и человек; искусство и наука виделись лишь как разные пути в познании единой истины. Пафос такого познания был присущ и художникам, и философам, и людям науки. “Ученость”, своеобразная концептуальность были явлениями одного и того же мировоззренческого ряда и в научных системах, и в живописных аллегориях.

Знание, светская мысль в рудольфинской научной общине неотделимы от мистики и оккультизма, так же как оккультизм – от самой “научной” науки. В мышлении рудольфинцев противоречивые начала немислимы друг без друга, отражаются и преломляются друг в друге, и лишь в синтезе, столь же противоречивом, как и нерасторжимом, составляют совокупную картину. Каждое произведение, отражающее ее, порождение искусства и стихии интеллекта. Интуитивно-художественный образ мироздания был тесно связан в то время с герметическими знаниями. Поэтому неудивительно, что рудольфинцы большое внимание уделяли трудам Парацельса, Агриппы, Кардано, де ла Порты. У Рудольфа было большое собрание герметической, мистической литературы, в частности, трактат немецкого мистика Валентина Вайгеля и манускрипт под характерным названием “Священная гармония.” Императору принадлежал экземпляр таинственного трактата “Пикатрикс”, посвященного практической магии: изготовление талисманов, основанных на законах астрологии, изложение разнообразных магических рецептов, условия, которые следовало соблюдать при заклинании планетарных духов, с указанием их имен, соответствующих цветов и даже музыкального звучания. По приказу императора в библиотеках монастырей разыскивались мистические христианские сочинения. Рудольфинцы с интересом относились к практике черной и белой магии, алхимии и других оккультных наук. Рудольф и сам проводил различные опыты, и имя Гермеса Трисмегиста была дано ему не просто из придворной лести.

Идеи мистиков II-III вв. н.э., ошеломлявшие гуманистов Ренессанса тем, с какой убежденностью они рисовали завершенную картину мироздания, увиденную глазами мистически познающего Разума, с его иерархией высших и низших сущностей, с особыми законами проникновения духа в материю, стали в конце XVI в. привычными, вошли в обиход тогдашней науки.

Занимаясь традиционными и оккультными науками, император и его круг стремились решить универсальные задачи, в первую очередь – вернуть бытию утраченную гармонию. Столь разнообразные методы познания не казались рудольфинцам противоречивыми, ибо знаменитый принцип “Изумрудной скрижали” гласил: “То, что внизу, подобно тому, что сверху, а то, что сверху, подобно тому, что внизу. И все это только для того, чтобы свершить чудо одного-единственного” (6, с.369).И еще один философский постулат, почерпнутый из “Пимандра”, разделяли рудольфинцы: “Созерцай прекрасное устройство мира, и ты увидишь, что он живой и что вся материя исполнена жизни. Поклоняйся этому миру, мое дитя” (цит. по:7, с.37).

Но пансофистское упоение единством мира, которое влекло за собой интеллектуализацию художественного творчества и окутывало научное знание поэтической аурой с оттенком мистицизма не могло длиться вечно. Развивалось новое научное знание, математика и физика постепенно лишались своего натурфилософского флера, чертежи и схемы теснили аллегорические иллюстрации и герметическую символику. Быстро развивалась космография, бывшая в Праге основой научных знаний, складывались новые отрасли наук. Любовь людей ХУI в. к путешествиям привела к развитию картографии. Огромный размах получает коллекционирование, описание, каталогизация.

По приказу Рудольфа коллекции металлов, руд, драгоценных камней собирались по всему королевству. Создавались живые коллекции: прекрасные оранжереи, сады, полные редкостных, экзотических растений – сказочные, удивительные зверинцы. У Рудольфа была одна из самых красивых райских птиц, получившая в науке название “Paradisaea Rudolphi”.

“Theatrum Mundi”, как он представлялся пражским интеллектуалам, охватывал весь мир – от звезд до трав и насекомых. Нет разрыва в великой цепи: минералы одушевлены, как одухотворена мандрагора. Человек же подвержен воздействию всех сил природы, судьба его переплетена с жизнью остальных существ, среди которых действуют “симпатии” и “антипатии” (это касается живой и неживой природы). Выпасть из этого великого круга невозможно, и, принимая часть, необходимо принять и целое.

Эта система рудольфинского универсума нашла, может быть, самое наглядное выражение в принципе коллекционирования, которого придерживался император. В собирательстве Рудольфа, как в зеркале, отразилось представление о системе мироздания. В его полностью систематизированной, энциклопедически организованной коллекции нашли свое место различные виды природного мира, мира искусства и мира человеческой деятельности.

Ни один европейский монарх того времени не сосредоточивал в своих руках такого огромного количества произведений искусства и драгоценных предметов, как Рудольф II. Среди принадлежавших ему произведений живописи находилось замечательное собрание картин Брейгеля Старшего, которое сегодня украшает Художественно-исторический музей в Вене. В Праге хранилась великолепная коллекция работ Альбрехта Дюрера; картины Корреджо, Тициана, Рафаэля, Кранаха Старшего, Веронезе, Тинторетто, Босха и др. Отношение Рудольфа к искусству было почти сакральным: когда большая картина Дюрера “Праздник

четок” перевозилась из Италии в Австрию, император отдал приказ нести ее через горы на руках как святыню.

С уходом из жизни Рудольфа закончилась история последнего ренессансного центра Европы. Наступила уже другая эпоха, с иным, драматическим мироощущением. Наступила эпоха барокко.

Список литературы

1. Бергман М. Иероним Босх и алхимия //Философские и эстетические основы художественного творчества: Сб. реф. и обзоров. М., 1980. – С. 137-141.
2. Герметизм и формирование науки : Реф. сб. – М., 1983. – 241 с.
3. Грановский Т.Н. Лекции по истории Средневековья. – М., 1987. – 427 с.
4. Морозов А.В. Послесловие // Фулканелли. Тайны готических соборов. – М., 1996. – С. 215-227.
5.Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1982. – 623 с.
6. Рабинович В.Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. – М., 1979. – 391 с.
7. Тананаева Л.И. Рудольфинцы: Пражский художественный центр на ру беже XVI-XVII. – М., 1996. – 240 с.
8. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Нальчик, 1994. – 447 с. .

ЧЕЛОВЕК И КАРТИНА МИРА В ПОЭТИКЕ БАРОККО

Знаменитая шекспировская фраза: весь мир – театр ... может служить ключом к пониманию культуры эпохи барокко. Каким же видится мир в XVII в.? Как “вписан” в него человек и как он ощущает себя в этом мире?

Если в эпоху классического Ренессанса противоречия земного и небесного, христианского и языческого, предопределения и свободы воли преодолевались абсолютной гармонией художественных образов, то в XVII в. на смену “универсальному” человеку Возрождения, спокойному, величественному и “божественному” в своей “естественности”, приходит человек с иным мироощущением. Человек эпохи барокко средневековому раздираем противоречиями между духом и плотью, мучительно беспокойный, трепещущий пред Смертью и Фортуной.

Мир барокко четко разделен по вертикали на три сферы – небо-земля-ад, а человек лишь пилигрим в этом мире. Картина мира в эпоху барокко представляла как христианский космос; мир – макрокосм был театром, на сцене которого выступал человек – микрокосм, обживая этот безграничный мир, повторяя его строение .

Как правило, человек в произведении искусства доминирует над миром, становится его центром. Однако в культуре барокко все было иначе. Главная задача художника барокко – представить мир во всей его полноте, создать своеобразную реальность универсума. Перед грандиозными масштабами мира лишаются художественного смысла частные проявления человеческой жизни, воплощенные в определенном историческом времени, в определенном географическом пространстве. В культуре барокко человек отодвигается на второй план, он только способен наблюдать мироздание, исполненное божественного начала. Элементы картины мира сами нередко становятся театральными персонажами: времена года, страны света, земля, небо, солнце и луна выступают зачастую как аллегорические фигуры барочного театра. Художественное пространство любой мистерии, пасхальной или рождественской, населено лишь персонажами священной истории (Бог-Отец, Дева Мария, царь Давид, архангел Гавриил, Иосиф) (13).

Значимость общей картины мира в эпоху барокко была столь велика, что даже когда отдельное событие истории или жизнь одного человека становились самостоятельным предметом изображения, то они включались в повествование, начинавшееся от сотворения мира. Так событие и человек теряли черты случайности, непредвиденности, находили собственное место в картине мира. В высоких жанрах человек выступал как художественная формула Человека вообще, как вечный образец. Поэтому каждый мог выступать своеобразной проекцией другого: на основании этимологии имени, аналогии ситуации или действия. Например, в польском драматическом произведении “О жертвоприношении Исаака” в эпилоге говорится: “Тут выразилась фигура Христа. Сам бог предстает перед нами в этой жертве, когда приказывает Аврааму убить сына”.

Произведение, все элементы которого взаимно отражают друг друга, в эпоху барокко считалось совершенным. Такой критерий оценки художественного творчества неразрывно связан с представлением той эпохи о взаимозависимости элементов мира, о тесной взаимосвязи всего сущего (11).

Принцип отражения соотносился с общей тенденцией к описанию и интерпретации. Каждое явление, каждый сюжетный мотив, каждого героя автор рассматривал как пример, подтверждающий одну из вечных истин. Чрезвычайно интересна в этом отношении интерпретация “Энеиды”, которую дает известный польский ученый XVII в. М.К.Сарбевский в книге “О совершенной поэзии, или Вергилий и Гомер.” Скрытое содержание “Энеиды”

он расшифровывает так: Эней, сын смертного Анхиза и богини Венеры, – это всякий смертный человек, чье тело — прах, а душа – бессмертна. Эней, руководимый Венерой, т.е. небесной мудростью и высшей благодатью, покидает горящую Троию, т.е. пожар юношеских страстей, и запутанной дорогой направляется в Италию — царство истинной мудрости. Защищая Троию, он стремится следовать зову плотского начала, но Венера учит, что все земное и плотское (т.е. Троя) должно погибнуть. Эней, потрясенный судьбой погибших в сражении, решает вернуться домой – начать духовную жизнь. Он плывет домой морем. Это означает, что он почти утопает в пучине страстей. Он останавливается во Фракии, которая символизирует алчность,

попадает в другие города и царства, на острова, которые также отражают какой-нибудь порок или грех. Например, остров Циклопов – символ жестокой тирании. Эол, означающий низменные желания (у Сарбевского желания высшие символизирует Нептун), заставляет Энея пристать к Карфагену, и Дидона, олицетворение общественной жизни, политики, влюбляется в Энея, что естественно, так как государственные дела требуют людей благородных, очищенных от страстей, знающих чувство меры, а именно уже почти таким стал Эней. По совету Меркурия, олицетворяющего божественный разум, Эней покидает Дидону. Она погибает, и ее смерть – это поражение политики, из которой уходят разумные люди. Корабль Энея пристает к берегам Италии. Герой встречается с Сивиллой, олицетворяющей веру, с Хароном, т.е. обретает зрелость в суждениях, с Цербером, т.е. приобретает чувство времени настоящего, прошедшего и будущего. Наконец он оказывается в Люциуме, царстве мудрости, как истинный философ сражается с софистом и женится на Лавинии, т.е. получает способность понимать природу вещей (11).

Искусство эпохи барокко переполнено аллегориями, причем аллегорическими фигурами могут быть не только Вера, Надежда, Любовь, Милосердие, Сострадание, Плач, Утешение, Церковь, но и страны света, города, острова.

Эпоха барокко творит свою аллегорическую мифологию. Мифологические фигуры в искусстве барокко выступают как носители отвлеченных понятий или олицетворяют явления и силы природы. Античные божеества входят в сложную систему символов и аллегорий, обрастают новыми атрибутами. Так, Минерва появляется не только как покровительница наук, правосудия, но и как воинствующая защитница мудрости, добродетели и религии. Она приобретает черты Венеры и в то же время нередко христианизруется и сближается с образом Девы Марии.

В эпоху барокко одним из важнейших жанров, в котором, как в фокусе, собирались и перекрещивались идейные устремления и художественные тенденции эпохи, был жанр эмблемы (7).

Одной из форм, предшествующих эмблеме, были “отличительные значки” (итал. “impresa”) с девизами, прикреплявшиеся к щитам, шляпам, оружию, которые получили распространение около XIV в. в Бургундии, а затем в Италии. Намекая на имя носителя, его дамы или задуманного предприятия, они, в отличие от родовых гербов, были индивидуальными. “Импредзы” носили не только рыцари и придворные кавалеры, но и епископы, банкиры и кабинетные ученые. Их заказывали художникам и поэтам. Постепенно складывалась поэтика жанра “импредзы”, ему посвящались специальные трактаты, среди которых наиболее известен “Диалог” Паоло Джовио (1555).

По мнению Паоло Джовио, импреза, телом которой служит изображение, а душой слово (надпись, девиз), должна сохранять между ними добрую пропорцию. Смысл импрезы не стоит скрывать так глубоко, чтобы для его истолкования потребовалась Сивилла, но и не надо обнажать, чтобы ее мог уразуметь каждый плебей. Изображение должно быть приятным для взора. Для него могут послужить звезды, солнце, луна, огонь, вода, цветущие деревья, инструменты, редкостные звери и фантастические птицы. Человеческие фигуры изображать не следует. Девиз должен быть кратким и на другом языке, чем язык носителя.

Опыт создания импрез, гербов и иероглифических символов сконцентрировался в эмблеме, ставшей все более популярной и получавшей все большие права в искусстве. Появились специальные сборники эмблем, и первым из них была “Эмблематика” Андреа Альциата (1531). Она была одной из самых популярных книг XVI-XVII вв. (более 150 изданий на различных языках). Альциата называли “отцом эмблематики”. Его канон изображений и сопутствующих им девизов лег в основу этого жанра.

Структуру эмблемы стала составлять “триада”, придававшая ей композиционное единство: изображение, надписи или девиза (*inscriptio, motto*) и эпиграммической подписи (*subscriptio*). Изображение предлагало зрителю какой-либо предмет или сочетание предметов (как правило, не более трех). Обычно это были растения, животные, орудия различных ремесел, утварь, музыкальные инструменты, а также явления природы (морская буря, радуга и др.), исторические и библейские фигуры и сцены. Над изображением, а иногда и в его поле помещался девиз или краткое изречение на латинском – реже греческом или другом языке. Подпись состояла из короткого стихотворения, написанного для этого случая, или стихотворной цитаты. Позднее к ней пристраивался прозаический учено-литературный комментарий, содержащий пространное толкование эмблемы. Изображения и девизы отличались сложностью и изысканностью. На них можно было увидеть мифологических чудовищ, монстров, кентавров, химер, странные сочетания предметов и образов, требовавших объяснений, с которыми не всегда справлялась подпись. Нередко издавались собрания эмблем в виде каталога символов, так называемые библиотеки символов (7).

Смысл или значение эмблемы возникали из триединства – изображения, надписи и подписи. В результате за видимым изображением возникал метафоризированный “умственный образ”. На эмблематическое изображение как бы набрасывалась сеть возможных значений. Эмблема была зримой метафорой, служила не для обозначения самой вещи, а того, что стоит за ней. Из “зримого изображения” эмблемы при создании ее значения извлекаются признаки, конструирующие метафору часто на основе далеких ассоциаций, восходящих к традиционным представлениям. Например, в “Эмблематике” Альциата изображение тритона, трубящего в рог, сделанный из раковины, было заключено в рамку, представляющую собой змею, пожирающую свой хвост. Девиз гласил: “Занятиями литературой приобретают бессмертие”, что отнюдь не

проясняет для нас смысла эмблемы. Но зритель того времени был достаточно искушен, чтобы уразуметь, что змея в данном случае означает вечность, а тритон трубит славу. Эмблема, таким образом, знаменовала литературную и ученую славу, и это изображение нередко использовалось как издательская марка (7).

Значение эмблемы, “умственный образ” не был строго фиксирован. Как писал Жан-Поль, в эмблеме изображаемые вещи выступают не в своих реальных связях, а иллюстрируют “вертикальный”, моральный план мира с переходами от низшего к высшему в нем; в конечном счете все земное, временное указывает на вечное. Предметный мир иллюзорен по отношению к высшей духовности. Все земное, “преходящее” — мимолетная тень вечного. Реальные предметы — лишь смутные отражения божественной истины. Эти положения стали основанием для метафорического переосмысления видимого мира, его аллегоризации.

Бренный человек познает истину как смутное изображение в зеркале. В эпоху барокко изображение зеркала обычно служит мотиву *vanitas* (суета, суетность). Оно связывается с представлениями о неизбежности смерти. Например, на одной из эмблем изображен скелет перед зеркалом; девиз гласит: “Он узрел самого себя и пошел дальше”, подпись поясняет: “Мысль о смерти — истинное зеркало жизни”. Зеркало служит эмблемой самопознания и в то же время имеет “мирское”, чаще всего дидактическое значение. Зеркало могло означать и “вздорное самолюбование”, и “неразумную злость” и пр. (7).

Спиритуалистическим представлениям, связанным с зеркалом, в еще большей мере отвечает стеклянная, хрустальная или иная сфера, смутно и искаженно отражающая предметный мир. С ней соединяется и представление о свете и чистоте как атрибутах Бога. Она наделяется магическими свойствами кристалла, сквозь который прозревается будущее. Увенчанный крестом прозрачный шар в руках Вседержителя или Христа означает космос, сотворенный или творимый.

Эмблематичность мышления эпохи сказалась во всех сферах культуры барокко. В поэзии метафорические цепочки все усложняющихся и разветвляющихся значений уходят в бесконечность и в то же время словно вращаются по замкнутому кругу, поскольку ритор и поэт, пользуясь традиционными формулами, обновляют, развивают и варьируют традиционные мотивы, образы и сравнения.

Эмблематика широко применялась в различных жанрах ораторской прозы. Создатели проповедей считали эмблему одним из лучших средств дидактического внушения, так как она теснейшим образом смыкается с риторикой. Эмблематическое изображение очень часто служило примером в проповеди. Проповедник как бы доказывал то, что, по его мнению, заключено в изображении, усиливая его внутренний смысл.

Эмблематическим был и театр XVII в., как школьный, так и светский. В прологе, хоре и эпилоге объясняется театральное действие, на сцене — борьба символов и аллегорий; нередко эмблемы использовались прямо на сцене; эмблематическими сравнениями и метафорами насыщены диалоги и монологи театральных героев. Эмблематичны и названия пьес. Так, на русской сцене XVII в. шли спектакли “Страшное изображение второго пришествия Господня на землю”, “Орел российский”, “Торжество мира православного” и пр.

Аллегии, символы и эмблемы сближались между собой, усиливая символическое звучание пьесы. Все драмы представляли собой сложно переплетенную сеть символов. Каменный столп, к которому Христос привязан, — знак церкви, но возможна и иная ассоциация: Христос, привязанный к столпу, — сам есть столп твердый, глава церкви. Иисус, шествующий с крестом на плечах на Голгофу, — это Феникс, готовящий себе костер, из которого он возродится. Венец терновый — это венец славы Иисуса. Одно из орудий страстей — трость — способна “вымарывать” грехи Человека. Ею же подписана и его вечная свобода. Трость — это и человек, он — “трость колеблема”. Гвозди не только впились в руки и ноги Иисуса, они пригвоздили грехи Человека, а вместе с ним и самого дьявола. Гвозди — это и ключи в рай. Символы собирают воедино сакральные значения. Крест — это и древо, и меч, и лестница, и щит, и мост, по которому можно достичь земли обетованной. Он тесно связан и с символом Благовещенья — с ветвью, с которой появляется Архангел Гавриил (12, с. 58-59).

Весь мир казался поэту или художнику эпохи барокко узором сложных сравнений и сопоставлений, клубком неразгаданных связей. “Украшения становились иероглифами, знаками; эмблемы постепенно переходили в аллегии, аллегии возвышались наконец до “Символической Метафоры”. Мир и был в их представлении метафорой, непрестанно открывавшей новое своим adeptам,” — отмечает И.Н.Голенищев-Кутузов (1, с. 347). Заслуживали внимания лишь те произведения, в которых проявлялась острота ума, сочетающая неожиданное и необычайное. Композитор Сеиченто вызывал изумление и восторг, его привлекал сложнейший контрапункт, величественные, грандиозные музыкальные метафоры.

Новые эстетические идеи буквально носились в воздухе. Сейчас трудно сказать, кто первым, испанец Грасиан или итальянец Тезауро, выдвинул новые категории эстетики, кто первым объявил, что античная поэтика не в состоянии объять все явления искусства и особенности эстетического познания мира. Во всяком случае Балтасар Грасиан-и-Моралес (1601-1658) первым опубликовал свою работу “Остроумие, или Искусство быстрого разума” (1642), в которой он ставит задачу на множестве примеров из разных литератур изучить “природу остроумия” и преобразовать литературную критику своего времени. Грасиан считал, что для поэзии, “порожденной быстрым умом”, важны не логика и поэтика Аристотеля, а его риторика. По мнению Грасиана, эстетика — наука, отличная от логики. Эстетическое познание есть познание интуитивное

по своей природе. Поэтому необходимо создать теорию быстрого ума, творческой интуиции, способной проникать в сущность отдаленных предметов и явлений, мгновенно комбинировать их и сводить воедино. Таким образом, “остроумие” понималось как акт познания неведомого с помощью интуиции (1).

Пожалуй, наиболее интересное преломление практика барокко получила в теоретических трудах итальянца Эмануэле Тезауро. Свое главное сочинение “Подзорная труба Аристотеля” он совершенствовал четыре десятилетия и опубликовал в 1655 г. Отвергнув “Поэтику” Аристотеля, Тезауро обратился к его “Риторике” и в ней нашел элементы, которые использовал для создания своей эстетической системы.

По мнению Тезауро, мир поэтических созданий живет по своим особым законам, отличным от законов рационального мышления и логики. Остроумный замысел – главное в новом искусстве. Остроумный замысел (кончетто), как и “быстрых разумом” творцов искусства Тезауро объявляет божественными. “Из несуществующего они творят существующее, из неведомого – бытующее, и вот – лев становится человеком, орел – городом. Они сливают женщину с обличем рыбы и создают сирену как символ ласкательства, соединяют туловище козы со змеей и образуют химеру – иероглиф, обозначающий безумие” (цит. по: 1, с. 330).

Тезауро стремится построить теорию искусства, которая вела бы к постижению всемирного символа, Божественной Метафоры, восходя по ступеням познания от видимого к ощущаемому, от ощущаемого к произнесенному слову и музыкальной фразе, от внешнего к сокровенному. Посвященный в тайны природы, пишет Тезауро, постигает ее остроумные замыслы, выраженные в числах, то звучащие, то немые. Сам Господь создает мир метафор, аналогий и остроумных кончетто, которые представляются непосвященным простыми украшениями, в то время как речь идет о сотворении мира! (1).

Из двух основных качеств Остроумия – Прозорливости и Многосторонности – Тезауро особенно ценил последнее. Прозорливость проникает в затаенные свойства предметов: “... в субстанцию, материю, форму, случайность, качество, причину, эффект, цель, симпатию, подобное, противоположное, одинаковое, высшее, низшее, а также и в эмблемы, собственные имена или псевдонимы.” Многосторонность же быстро охватывает все эти существа в их соотношении, она “их связывает и разделяет, увеличивает или уменьшает, выводит одно из другого и с поражающей ловкостью ставит одно на место другого”. Все эти свойства присущи Метафоре, которая является “матерью Поэзии, Остроумия, Замыслов, Символов и героических Девизов” (цит. по: 1, с. 327).

Вся поэтика Тезауро зиждится на Метафоре. Одной из ступеней, ведущих к постижению символической Метафоры, являются эмблемы. Тезауро рекомендует использовать эмблемы, имеющие глубокий моральный смысл, как воспитательное средство и выставлять их всюду, где бывает большое стечение народа.

Тезауро привлекало все, что может удивить неожиданностью, и в том числе научные открытия его времени. В “Подзорной трубе Аристотеля” он восторженно говорит о победе человеческой мысли и изобретательности над пространством и проникновении с помощью телескопа в загадки нашей солнечной системы.

Другим крупным теоретиком эпохи был Даниелло Бартоли (1608—1685). Его проза красочна, музыкальна, пластична. Вот, например, как он пишет о “замысловатом стиле”: “Этот стиль – удел душ возвышенных, так как, подобно индийской птице, названной райской, он никогда не прикасается ногой к земле, никогда не снижается, но вечно парит в небесах, ясных и великолепных” (цит. по: 1, с. 338). Только перо, владеющее “замысловатым стилем”, способно живо выразить то, что видит или переживает автор, ибо наша культура утончилась и мы уже забыли о тех временах, когда люди вместо конфет ели желуди. Однако Бартоли весьма иронично относится к эпигонам барочного стиля. Произведения этих “мучеников”, пишет он, напоминают сновидения больных или подобны хвосту павлина, который ослепляет разнообразием красок, но неудобен для движения.

Превыше всего Бартоли ставил “блаженство вкуса – наслаждение писателя”. Удачно найденное выражение Бартоли уподоблял божественному нектару. Бартоли одним из первых ввел в европейскую культуру понятие вкуса и передал последующим поколениям термин “гений”. Многие из идей Бартоли (о свободе творчества, о гении, выразительности и грации и др.) восприняли романтики.

Как Грасиан и Тезауро, Бартоли разграничивал область разума и логических идей от вдохновения и поэтического гения, эстетическое и рациональное. Возможно, Бартоли полемизировал с Буало, когда писал: “Есть люди, стремящиеся обозначить время и ограничить цель свободному полету гениев, заключая их в тесноту того, что уже найдено, как будто ничего другого и нельзя найти” (цит. по: 1, с. 339).

Теоретики барокко прекрасно понимали, что игра образами, которую Тезауро сравнивал с искусством фокусника, может легко превратиться в блистательное, но пустое острословие. Поэтому, как отмечает И.Н.Голенищев-Кутузов, из недр Риторики они извлекли Суждение и Проницательность, которые должны были направлять полеты фантазии, ибо невозддержанное проявление Остроумия может довести до безумия.

Стиль барокко процветал первоначально в замках фрондирующих рыцарей, в среде провинциальных кавалеров, состоявших при маленьких европейских дворах, в имениях богатой шляхты в Польше. Постепенно

но он проник в столицы больших государств и стал общеевропейским явлением. Барокко продолжало влиять и в XVIII в., когда “замысловатый стиль” вышел из моды.

Просветители используют термин “барокко” для эстетической оценки различных художественных явлений XVII в., причем оценки всегда негативной. Еще Буало, яростно выступая против маринизма, писал в “Поэтическом искусстве”:

У слова был всегда двойной коварный лик.
Двусмысленности яд и в прозу к нам проник:
Оружьем грозным став судьбы и богослова,
Разило вкривь и вкось двусмысленное слово.

(Перевод Э.Линецкой)

Просветители в искусстве предшествующей эпохи не увидели ничего практически ценного. Ж.-Ж.Руссо в “Музыкальном словаре” (1767) помещает статью “Барокко. Барочная музыка это такая, в которой гармония неясна, затемнена модуляциями и диссонансами, пение жесткое и малоестественное, интонация трудная и движение стесненное” (цит. по: 9, с. 265). Именно так и воспринималось в XVIII в. творчество гениального И.С.Баха. В 1737 г. немецкий музыковед Шейбе пишет о Бахе: “Этот великий человек вызывал бы восхищение всех народов, если бы только у него было больше грации и если бы он не портил своих сочинений некоторой раздутостью и запутанностью; короче говоря, если бы избыток мастерства не затемнял у него красоту” (цит. по: 14, с. 45).

МУЗЫКА В ВЕК РИТОРИКИ

Риторика и ораторское искусство в культуре барокко играли роль теоретика-наставника, высшего образца, на который в значительной степени ориентировались различные, в том числе и невербальные виды искусства. В XVII в. главной задачей искусства стало максимальное воздействие, конкретизированное в риторической триаде — *docere, delectare, movere* – учить, услаждать, волновать. Художники стремились выработать универсальный язык, затрагивающий сразу несколько уровней восприятия. Так, музыканты хотели одновременно говорить, живописать, представлять. Характерно, что именно в начале XVII в. возник такой жанр, как опера. Универсальный язык вырабатывался и в духовной хоровой, и в инструментальной музыке (4).

Недостаточная осведомленность музыканта в вопросах риторики считалась предосудительной. Немецкий музыкальный критик, органист и композитор Иоганн Адольф Шейбе, считавший себя борцом за новое искусство, за возвращение к “естественной простоте”, обрушивается на И.С.Баха: “Этот великий муж недостаточно осведомлен в науках, которые требуются для искусного композитора... Как может достичь всех достоинств, обязательных для выработки хорошего вкуса тот, кто не поинтересовался... исследованиями и правилами ораторского и поэтического искусства, столь необходимыми для музыки, что без них невозможно трогательно и выразительно сочинять; а ведь из этого в общем и в частности вытекают все особенности хорошего и плохого стиля” (цит. по: 15., с. 137). Это был по тем временам столь серьезный выпад, что возмущенный Бах попросил своего друга, магистра Бирнбаума, читавшего риторику в Лейпцигском университете, вступить за него. Защищая оскорбленного кантора, магистр пишет две брошюры, где возражает критику: “Бах настолько хорошо знает, как разрабатывается музыкальное произведение в соответствии с ораторским искусством, по разделам и частям, что не только с удовольствием слушаешь его, когда он с основательным знанием говорит о сходстве и согласии музыкального и ораторского искусства, но восторгаешься мастерским применением сказанного в его сочинениях” (цит. по: 15, с. 133).

В эпоху барокко риторика начинает непосредственно влиять на многие сферы музыкального искусства. Во-первых, солист занимает на сцене место оратора: он находится непосредственно перед публикой, а хор и ансамбль перемещаются на задний план. В XVII в. бурно развивается инструментальная музыка, и первое место на эстраде стали занимать скрипачи, в постоянном репертуаре которых сонаты и *concerto grosso*.

Музыка создателей концертирующего стиля – Витали, Вивальди и их последователей – завоевала всю Европу. Во-вторых, риторика вносит существенные коррективы в творческий метод. “Как риторика, так и наша музыкальная риторика, – отмечал Атанасиус Кирхер, – состоит из трех частей: *inventio* [изобретение], *dispositio* [расположение], *elocutio* [словесное выражение]”⁸ (цит. по:3, с. 18).

Немецкая теория музыки особо выделяет тип композитора *musicus poetica* (от “*musica poetica*”, учения о композиции, опирающегося на риторику). Это композитор, соединяющий в себе знания ученого, теоретика (знатока *musicae poeticae*), искусность ремесленника и фантазию художника, сочинения которого способны пережить творца.

⁸ *Elocutio* состоит из трех разделов – учения об отборе слов, их сочетании и учения о фигурах и тропах. В многочисленных риториках третья часть называли *decoratio* (украшение).

Риторика с ее изначальным универсализмом становится в процессе поисков нового языка каналом связи различных искусств. При этом особое значение в названный период имело содержание третьей ее части – *decoratio* – учения о так называемых украшениях (фигурах, тропях). Здесь полнее всего проявлялось красноречие и заложенные в нем живописно-театральные возможности. Интересно, что само слово “*decoratio*” (от лат. *decorare* – украшать) состоит в прямом родстве с театральным термином “декорация”, подразумевающим визуальное “украшение” спектакля (4).

Основными приемами, с помощью которых музыка пыталась “живописать” и говорить, были так называемые музыкальные фигуры. (Слово “фигура” в переводе с латыни означает образ, вид, а “*figurare*” делать вид, представлять. Хотя со временем это слово приобрело и другие значения, почти во всех из них сохранился первоначальный смысл – образно-изобразительный и типизирующий.) Музыкальные фигуры, по мнению теоретиков барокко, аналогичны риторическим фигурам и тропам – особым стилистическим оборотам, которые придают речи выразительность, повышают ее образно-эмоциональное воздействие. Многие музыкальные фигуры даже получали названия своих риторических прообразов.

Чувства (или, по терминологии того времени, страсти, аффекты) понимались как вселяющиеся в человека извне строго типизированные состояния, которые композитор должен по возможности точно “описывать” с помощью музыкальных фигур, а их насчитывалось свыше 80. Такое “предметное” понимание чувств порой позволяло их “анатомировать”. Один из крупнейших теоретиков барокко И.Маттезон считал, например, что аффект жалости состоит из двух компонентов – любви и грусти, а ревности – из семи: пылкой любви, недоверия, желания, мести, грусти, страха и стыда.

Многие теоретики указывали, каким образом представлять в музыке тот или иной аффект, каковы “знаки” этого аффекта. Так, Маттезон писал о передаче музыкой отчаяния через “всевозможные крайности звучания, очень необычные пассажи и в высшей степени странные, фантастически неупорядоченные последовательности звуков” (цит. по: 4, с. 87).

В своих живописных устремлениях музыка барокко не обходила вниманием даже абстрактные понятия, по-своему изображая их звуками. Так, слово “вечность” часто иллюстрировалось особенно длинным, как бы нескончаемым мелодическим потоком – распевом на одно слово, а “грех” — побуждало композитора отступать от строгих канонов и давать смелый диссонанс или хроматизм, т.е. “грешить” против правил.

Считалось, что нет предмета, неподвластного музыкальному “живописанию”, причем “живописание” почиталось первейшей обязанностью музыки. При таком подходе каждый элемент музыкального языка (даже паузы) становился “информативен”. Итальянский теоретик XVIII в. Дж.Риккати писал о пяти значениях пауз, среди них – символика смерти, идея конца, подражание прерывистой речи, “живописание” чувств (сомнения, удивления, онемения). Конкретную образность несли и, казалось бы, далекие от зрелищности полифонические приемы. Так, имитация темы в другом голосе (особенно если мелодия излагалась мелкими длительностями), нередко связывалась с бегом, следованием за кем-то или преследованием и называлась фигурой фуга (*fuga* – дословно – бег).

Нотная графика тоже широко использовалась в барокко как изобразительное средство. Так, написание нот не на пятилинейном нотном стане, а над или под ним связывалось с известными риторическими фигурами “преувеличение” и “преуменьшение”; в музыке именно так нередко конкретизировали пространственные представления, например, высоту или глубину, небо или бездну. Более того, встречались изображения, адресованные исключительно к зрению, а не слуху. Классический пример – иллюстрация слов “день” и “ночь”, “свет” и “тьма” нотами с черными и белыми головками (4).

Основой музыкальных “живописаний” был метод частичного подобия, “подражания”. В этой подражательности ощутимо родство с театром, тем более, что понятия в музыке образно оживали в процессе движения, как бы игры. Нередко, впрочем, для постижения всего смысла музыкальных “подобий” требовалось знание музыкальной теории, например, когда композитор, озвучивая слово “иноплеменных”, вводил чуждый для данной ладотональности звук, или когда на слове “жажду” давал хроматический уменьшенный интервал, именуемый теоретиками “недостаточным”, а на слове “взвалил” – увеличенный интервал, “преизбыточный”. Произведения барокко (особенно XVII в.) порой настолько переполнялись “подражаниями”, что уже в первой половине XVIII в. теоретики будут настойчиво призывать к избирательности. “Если в мелодии никогда не оставляют без внимания слова: глубина, высота, небо, земля, ликование, печаль, радость, падать, подниматься, слезы и тысячи подобных слов – без того, чтобы не вводить особые фигуры и мелизмы, не считаясь с тем, что здравый рассудок этого не понимает, то этим превращают музыку в обезьянничание, — пишет Маттезон. — ... Я не вижу основания к тому, чтобы в словах: “я не вздыхаю о высоких вещах” – изобразить высоту... не слова, а их смысл должен быть целью композитора” (цит. по: 3, с.30).

Важной специфической особенностью музыкальных изображений барокко было взаимопроникновение образно-конкретного и обобщенного. С одной стороны, любое явление, в том числе из области религии и метафизики, тяготело здесь к зрелищному воплощению. С другой стороны, даже самые простые, непосредственные иллюстрации отличались обобщенностью. Эта двойственность заключена в самой природе фигур как типизированных образований, приближающихся в музыке к символам и эмблемам, отмечает О.И.Захарова (4).

Интересен в данном контексте пример Высокой мессы И.С.Баха. В ее религиозной символике заметную роль играют фигуры восхождения, нисхождения и круга. С помощью первых двух воплощаются антитезы земли и неба, человека и Бога, страдания и радости, погребения и воскресения. А фигура круга выступает как изображение небосвода и как символический атрибут божественного. Бах неоднократно применяет ее при прославлении Господа (например, в Gloria, начало которой переводится “Слава в вышних Богу”). Все три изобразительных фигуры опираются на устойчивую традицию, которая имеет прямые параллели с пространственно-изобразительной символикой живописи и театра барокко. Помимо того, в мессе используются фигуры, “изображающие” теологическую идею тождества, триединства, что также не является изобретением Баха, но, по-видимому, встречается только в музыке. Так, в N 7, где говорится о единокровстве Бога Отца и Сына, в N 14 (“И во единого Господа”), в N 19 (“Исповедую единокрещенье”) композитор применяет каноническую имитацию в унисон и октаву, при которой один голос почти тождествен другому (4).

В трактатах того времени постоянно подчеркивается мысль о равенстве музыки и речи, теоретики находили аналогии в музыке характерным интонациям и фигурам патетической речи: риторическим восклицаниям, вопросам и пр., причем вместо слова “исполнение” они использовали слово “произнесение”.

Музыкальная “речь” стремилась подражать диалогам, спорам, беседам. И.С.Бах, по рассказам учеников, объяснял им: каждое произведение – это беседа разных голосов, которые представляют собой различные индивидуальности. Если одному из голосов нечего сказать, он некоторое время должен помолчать, пока не будет вполне естественно втянут в беседу (15, с. 160). Показательны и названия произведений тех лет. Например, трио К.Ф.Э.Баха, сына и ученика И.С.Баха, называлось “Разговор сангвиника с меланхоликом”, а на титульном листе одного из сочинений Г.Гийме значилось: “Шесть сонат-квартетов, или Галантные и занимательные разговоры между поперечной флейтой, скрипкой, басовой виолой и виолончелью”.

Не только отдельные сочинения, но и некоторые жанры тяготели к разговору, в особенности к диспуту и спору – характерным проявлениям одного из трех основных стилей риторики – рассуждающего. Так, fuga имела четыре диспута, а инструмен-тальный концерт понимался как соревнование с тембровой персонафикацией обеих сторон (солиста и оркестра, разных вступающих групп оркестра).

В самом построении произведения или его части музыканты часто ориентировались на правила построения ораторской речи – так называемую диспозицию с характерными для нее разделами: вступлением, изложением главной темы, ее утверждением, опровержением возражений оппонентов и заключением. Смена утверждений и опровержение конкретизировалась в контрастной смене образов.

В эпоху барокко исполнение музыкального сочинения требовало настоящего перевоплощения исполнителя. Знаменитый немецкий флейтист И.Кванц писал: “... в каждом новом такте иной раз приходится, так сказать, вживаться в другой аффект, в другое чувство, становясь, то печальным, то веселым, то серьезным и т.д. ... Тот, кто основательно овладеет этим искусством, не будет иметь недостатка в аплодисментах слушателей, его исполнение всегда окажется впечатляющим, трогательным” (цит. по:4, с. 92). Более того, при импровизации фантазий – самой свободной и аффективной области инструментальной музыки – рекомендовалось даже прибегать к языку мимики и жестов.

Композиторы пишут к своим сочинениям предисловия, стремясь раскрыть свой замысел, прояснить образы. Например, Иоганн Кунау предвещает сонату для клавира “Саул, исцеленный Давидом при помощи музыки,” такими словами: “Глаза его [Саула. – С.Г.] дико вращаются и из них сыплются одна за другой искры; лицо столь искажено, что немногие остатки образа человеческого почти нельзя распознать; сердце изрыгает из уст пену, как яростно бушующее море. Недоверие, ярость, ненависть и страх одолевают его! Летящее из руки его копьё показывает, что все сердце его объято пылким гневом. Словом, душевный недуг его так велик, что следы адских мук ясно у него обозначаются” (цит. по: 9, с. 274).

Союз музыки с риторикой не сковал развития “искусства муз”. Эпоха барокко обогатила мировую культуру подлинными шедеврами. “... просодия и риторика не мешали четкому проявлению оригинальности. Наоборот... они помогали расцвету оригинальности”, – эту цитату из Бодлера приводит И.Ф.Стравинский в “Музыкальной поэтике”. “Чем больше налагаешь на себя ограничений, – пишет Стравинский там же, – тем больше освобождаешься от цепей, сковывающих дух” (14, с. 41). Сближаясь с другими искусствами, музыка обогащалась сама, обретала собственную ценность и эмансипировалась. Постепенно и эстетика приняла “музыкальный” характер, музыкальность стала одним из эстетических критериев. Уже никого не удивляют выражения: музыка стиха, симфония красок, полифония романа, “застывшая” музыка соборов, мелодическая линия графики, ритм орнамента...

На вопросы, которые поставило искусство барокко, ответит эстетика романтизма.

ПИФАГОРЕЙСКИЕ И ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЭСТЕТИКЕ XVII ВЕКА

XVII в. разрушил оптимистическую веру гуманистов в гармоническое устройство мира. В художественном сознании вновь доминирует идея бренности всего сущего. Знаменитый итальянский поэт Джамбат-

тиста Марино (1569-1625) писал о духовной ситуации времени: мир был изначально исполнен божественной гармонией. Извечный Маэстро сочинил прекраснейшую музыку Вселенной и каждому существу назначил соответствующую партию. Но человек, обратясь душой к пагубному примеру Люцифера, покинул хор. Из-за этого возникла дисгармония и стал человек со всем в разладе и раздоре.

Свой страх и трепет перед необоримостью Фортуны человек барокко скрывал под маской экстравагантности или самоуверенности. Известный исследователь культуры барокко Борис Вишпер так оценивал особенности искусства XVII столетия: “Личность XVII века ... всегда зависит от окружения, от природы и от людской массы, которой она хочет себя показать, поразить ее и убедить. Эта тенденция, с одной стороны, поразить воображение массы, а с другой стороны, убедить ее является одной из основных особенностей искусства XVII века” (9, с. 254). Таким образом, главная цель барочного авторского индивидуализма не самовыражение, как у романтиков, а максимальное воздействие на слушателя, зрителя, читателя. Именно сила воздействия становится в эпоху барокко своеобразным измерителем личностного начала.

Сформулированные риторикой задачи – учить, услаждать, волновать – провозглашались в эпоху барокко главными задачами творчества. А ведь в предшествующие периоды, в частности перед музыкой, ставилась задача не возбуждать страсти, а успокаивать. Недаром Монтеверди, создавая свой “взволнованный” стиль, ощущал себя первооткрывателем. “Во всех сочинениях древних композиторов я находил примеры умеренного и мягкого стилей и нигде не встречал примеров взволнованного стиля, хотя он описан Платоном в его “Риторике”... (8, с. 93). Размах музыки Монтеверди “как с эмоциональной, так и с архитектурной точки зрения (разные стороны одного и того же явления), – говорил И.Ф.Стравинский, – это совершенно новое измерение, и по сравнению с ним самые грандиозные замыслы его предшественников, как и их пылкие страсти и печали, кажутся миниатюрными” (14, с. 81).

Именно с XVII в. широко утверждается понимание музыки как выразительного языка, способного передавать достаточно определенные, как полагали теоретики той эпохи, чувства и представления.

Теоретические трактаты того времени представляют собой фундаментальные сочинения, подлинные музыкальные энциклопедии, в которых излагаются самые разнообразные сведения о музыке – от характеристики ладов и интервалов до законов акустики. Так, немецкий композитор и теоретик Михаэль Преториус (1571—1621) одним из первых пытается создать научную историю музыки. В 1615—16 гг. выходит в свет его масштабное трехтомное сочинение “*Syntagma musicum*”.

Интересно, что свой взгляд на музыку высказывали знаменитые ученые своего времени. Иоганн Кеплер (1571—1630) выдающийся астроном, физик, математик и философ, последователь Коперника и Дж.Бруно, в своих трудах, посвященных музыке, продолжает и развивает пифагорейскую традицию. Его трактат “Гармония мира”, написанный в 1619 г., имел огромную популярность. В трактате сформулирован так называемый третий закон Кеплера, который гласит: квадраты времен обращения планет вокруг Солнца относятся как кубы их средних расстояний от Солнца. В этом труде Кеплер дает яркую, поэтическую картину гармоничного устройства Вселенной. Трактат состоит из пяти книг; в 4-й и 5-й книгах обосновывается космологическая концепция музыки. Основная идея трактата Кеплера такова: гармония – это универсальный мировой закон. Она придает целостность и закономерность устройству Вселенной. Этому закону подчиняется все – и музыка, и свет звезд, и человеческое познание, и движения планет.

Согласно Кеплеру, движение шести планет, вращающихся вокруг Солнца, образует между собой отношения, которые выражаются гармонической пропорцией. Кеплер находит полное соответствие между числовыми пропорциями гармонии и астрономии. Он пишет о соответствии каждой планеты определенному музыкальному ладу и определенным тембрам человеческого голоса. Музыкальная гармония царит не только во Вселенной, но и в человеческой душе, в которой запечатлевается образ мировой гармонии. Мировая гармония, по Кеплеру, это первообраз, архетип Вселенной. Она врождена человеку, дана ему от природы или от Бога, который сам является “эссенциальной гармонией”.

Для Кеплера, как и для пифагорейцев, число универсально. “Найти в чувственных предметах подходящую пропорцию – это значит открыть, узнать и выявить сходство этой пропорции в чувственных предметах с каким-то подлинным архетипом наивернейшей гармонии, который находится внутри души” (8, с. 178). В “гармонической шкале небесных движений скрыто сохраняется архетип мироустройства” (8, с. 184). Уже с самого рождения душа “несет в себе сплетенные и как бы собранные воедино идеи гармоний, воплощенных в звуках, и идеи привязанностей духа” (8, с. 182).

Основоположник рационалистического метода философ Рене Декарт (1596-1650) еще в юности написал трактат “Компедиум музыки”(1618), в котором он в основном рассматривает психо-физиологическую сторону музыкального искусства. Он исследует прежде всего условия восприятия музыкальных произведений и возможность передачи в них страстей и эффектов. Музыка, по его мнению, должна быть разнообразной, соразмерной и достаточно ясной для восприятия.

Чтобы “овладеть” аффектами, пишет Декарт в сочинении “Страсти души” (1649), необходимо рациональное познание их причин, т.е. их физической или физиологической основы. В одном из писем он прямо пишет, что хочет рассмотреть страсти как физик, естествоиспытатель. Хотя Декарт не отрицает огромного значения страстей в жизни человека, он стремится научить даже “слабого душой” подавлять свои чувства,

управлять ими так, как машиной. Декарт вообще сводит весь эмоциональный мир к законам механики. Для полного самоконтроля внутренней жизни человека, считает философ, полезен опыт дрессировки животных. Если удалось изменить движения мозга у животных, лишенных разума, пишет ученый, то очевидно, что люди, приложив достаточно старания, могли бы приобрести исключительно неограниченную власть над всеми своими страстями. Чувства – это расход, на который каждый человек вынужден идти, и существуют они только “во имя” физических процессов.

В трактате “Страсти души” философ расчленяет человека на три враждебные друг другу составные части: телесную машину, страсти и разум. Душа, по Декарту, представляет собой поле непрерывной борьбы, где исходящие из тела “животные духи” стремятся обмануть разум, а тот, вооруженный методом, противостоит страстям. Чувства, по мнению Декарта, препятствуют человеку ясно и отчетливо воспринимать внешний мир и самого себя. Отношение разумной части души и страстей, как и внешнего мира в целом, глубоко враждебны.

Автор “Рассуждения о методе” объясняет причину возникновения аффекта так: “...коли однажды пять или шесть раз нещадно отхлестать собаку под звуки скрипки, то коль она в другой раз заслышит тот же мотив, то тотчас начнет визжать и бросаться прочь” (8, с. 353).

Музыка интересует Декарта прежде всего как предмет изучения математических законов. Для Декарта существует только доказанная мысль, и каждое истинное доказательство – чудо власти разума. После Декарта наивный традиционный эзотеризм сменился эзотеризмом науки. Понять чудо бытия дано не каждому. В плане психологии познания, отмечает А.Б.Каплан, Декарт – ученик мистиков (5, с. 100). По Декарту, подлинное существование сопоставимо с мистическим экстазом. Познать научную мысль могут только посвященные.

Для Декарта самосознание, проникновение в глубины собственного Я – процесс, параллельный богопознанию. Бесконечность – атрибут Бога, а сопричастность к бесконечности – свойство человеческой души. Момент познания истины – высший взлет мысли, проникновение в тайну бытия – время, когда Я срастается с бесконечным. “Декартов мир, – пишет Мамардашвили, – есть мир какой-то странной и чудовищной сплошной актуальности, или мир действий, в который мы попадаем и выпадаем” (6, с. 142). Сопричастность конечной истины к бесконечному – один из главных постулатов Декарта. Классическое подтверждение эта мысль получила в аналитической геометрии. Формулы и чертежи аналитической геометрии – примеры неопровержимой истины. Декарт призывает освободить мысль от хаотического мира образов и создать логический ряд восхождения от простого к сложному.

По Декарту, подлинное “существование” есть проникновение в тайну бытия. “Декарт... – продолжает Мамардашвили, – придерживается той мысли, которой придерживались многие религиозные мыслители... Реально существующей силой является только добро или Бог, а зло появляется лишь там, где нет добра” (6, с. 215). Таким образом, познание подлинно научной истины адекватно добру, а сама природа научного открытия божественна. Эта мысль Декарта оказала огромное влияние на многие поколения. Тема сомнения уступает место теме предельной уверенности. Именно после Декарта утвердился образ природы как сложного, точного механизма. Уподобляя природу сложнейшему механизму, картезианцы представляли ее бездушной рабой человека (5).

Шпенглер отмечает, что мировоззрение Декарта нашло свое наиболее полное воплощение в математике. Новая теория чисел Декарта стала отправной точкой прогресса математики, когда анализ бесконечного стал фактом. Это был переворот не только в математике, но во всем строе мышления Запада. “Античная душа” в лице Пифагора, подчеркивает Шпенглер, пришла к открытию своего аполлонического числа как измеримой величины, “душа Запада” в лице Декарта и его поколения “нашла в точно соответствующий момент идею числа, разившуюся из страстной фаустовской тяги к бесконечному.[...] Сложение и умножение, эти оба античных метода счисления величин, кровнородственные начертательной конст-рукции, полностью исчезают в бесконечности функциональных процессов” (16, с. 228).

Абстрактная математика, как показал Шпенглер, может изменить все мировоззрение. Пифагорейцы считали число мерой всех вещей, универсальным и таинственным инструментом познания. Античное число являло собой меру в противоположность неизмеримому; иррациональное, безобразное, бесформенное должно было всегда оставаться сокровенным. Античное число телесно, чувственно-осязуемо: для Эвклида треугольник – поверхность, ограничивающая тело, а не система трех линий или трех точек. У Демокрита и Секста Эмпирика даже атомы скульптурны – кривые, крючковатые, впалые, выпуклые; безглазые, как статуи. Для античного человека телесны пространство, протяженность, космос, весь мир.

У Декарта зримое число, или осязаемое тело, исчезает, и числа и фигуры мыслятся лишь в бесконечном множестве. Единичное выступает как часть целого, следовательно, в согласии с математикой, интерес единичного подчинен интересом целого. С появлением абстрактной математики в менталитете западного мира кристал-лизуется понятие “функция”.

Человек отторгается от природы и утверждает превосходство человека над природой. Декарт сводит явления природы к законам механики. Распространение этих законов на органическую природу, с одной стороны, стимулировало развитие медицины и биологии, а с другой – оправдывало жестокое обращение с

окружающей средой. Целесообразность, возведенная в абсолют, могла быть использована для оправдания экономического и политического угнетения. Истинное мышление – это привилегия избранных. Эта установка и развивалась для оправдания власти избранных. А картезианский постулат о подчинении части целому использовался идеологами абсолютизма. Воля монарха оказывалась выше общечеловеческих ценностей. Картезианский рационализм был важной вехой на пути прогресса научного мышления и в то же время он был использован для укрепления абсолютистской идеологии и политики. Просвещенному королю Людовику XIV путем проведения в жизнь “рационального принципа”: “Одна вера, один закон, один король” в течение нескольких лет удалось добиться того, что не смогли сделать католики в прошлом веке за полстолетия, – подчеркивает Каплан (5, с. 106).

Во второй половине XVII в. строгое разделение разумного и неразумного стало в ряде культур главным этическим и эстетическим принципом.

*
* *
*

В одной иезуитской школе с Рене Декартом учился Марен Мерсенн (1588-1648). Универсально образованный ученый, Мерсенн вел переписку с выдающимися мыслителями своего времени – Декартом, Гоббсом, Гюйгенсом, пропагандировал во Франции работы Декарта и Галилея. Среди трудов Мерсенна – сочинения по математике, физике, метафизике. Мерсенн много писал и по вопросам теории музыки. Особенно знамениты две его работы – “Трактат об универсальной гармонии” (1627) и “Универсальная гармония” (1637).

В первом трактате Мерсенн повторяет многие идеи И.Кеплера о гармонии мира. В специальной главе “Параллели в музыке” Мерсенн сравнивает музыку с различными элементами бытия, с математикой, теологией и пр. Троица Бога он сопоставляет с делением музыки на диатонику (Бог-Отец), хроматику (Бог-Сын) и энгармонику. Неорганическая природа ассоциируется у него с низким регистром, живые существа с высоким. Рассматривая консонансы и диссонансы, он проводит аналогию с цветом и вкусом. Музыка для Мерсенна – теоретическая дисциплина, “очаровывающая” часть математики (8).

В работе “Универсальная гармония” Мерсенн исследует все главные вопросы музыкальной теории: о природе звука, о законах пения, об анатомическом строении органов речи, интервалах, композиции, устройстве музыкальных инструментов, развивает теорию консонансов и теорию эха. Мерсенн – сторонник одноголосной музыки. Простота одноголосной мелодии, по его мнению, – главное условие красоты и совершенства. Он разделяет учение Декарта об аффектах, посвящая специальную главу вопросу: “можно ли судить о темпераменте и страсти по голосу”.

Трактат “Универсальная гармония” уникален тем, что в нем используются принципиально разные эстетические установки – пифагорейско-кеплеровская и картезианская. В тех главах, где автор обращается к античной музыкальной традиции, излагает взгляды Птолемея, Платона, пифагорейцев, он попадает под обаяние древней концепции музыки и начинает писать образно, соединяя, примиряя античные и теологические взгляды: “Живые существа – это как бы струны великой лиры Вселенной, которыми управляет божественный Орфей, извлекающий из всего сущего звуки и аккорды по своему выбору. Если каждый будет точно выполнять свою партию, предназначенную ему в этой жизни провидением, то мы услышим музыку блаженных духов и сможем присоединить к ней свои голоса и сердца, воздавая хвалу великому Творцу неба и земли” (8, с. 378).

Пытаясь применить к музыке рациональный метод, автор постоянно попадает в логические ловушки, из которых ему нередко так и не удается выпутаться. Особенно наглядно издержки “разумного” познания гармонии проявились в главе: “Существуют ли непреложные правила, следуя которым можно сочинять музыку на тексты разного содержания; применяют ли музыканты такие правила при сочинении мотивов и песен” (8, с. 368-370).

“Поставленный вопрос является одним из самых трудных в музыке. Поскольку никто не создал до сих пор правил, применяя которые можно было бы сочинять музыку на самые разнообразные темы, то это доказывает, что такие правила установить невозможно. (подчеркнуто мной. – С.Г.). Нельзя себе представить, что музыканты в течение нескольких столетий не создали бы такие правила в помощь себе и своим преемникам, как они установили другие закономерности музыки. Работы самых лучших композиторов ежедневно доказывают, что правил для сочинения хороших песен не существует; композиторы часто признаются, что иногда в течение целых дней или даже недель им не удается сочинить хороший мотив или песню, тогда как в другие дни они за короткий срок сочиняют не только одну, а несколько песен; мотивы рождаются у них в голове как бы сами собой, в зависимости от настроения и от игры воображения.

Между тем, если бы существовали твердые правила, композиторы сочиняли бы музыку по своему желанию и вкусу в любое время, как архитекторы разрабатывают проекты зданий, а математики составляют доказательства теорем, выводят прямые и кривые. В архитектуре и математике существуют непреложные и точные правила. Практические приемы композиторов являются... подтверждением сказанного выше, ибо

они сначала наигрывают на лютне, клавесине и виоле и других инструментах различные аккорды и музыкальные фразы, подбирая те, из которых составляется мотив по их вкусу... Если бы у них имелись правила, они бы не заимствовали у других, хватая то тут, то там, что они часто делают без достаточного разбора и необходимости.

Я могу привести веские соображения о причинах отсутствия правил. Это прежде всего – недостаточность знаний о природе гармонических интервалов, которыми мы пользуемся, сочиняя песни. Далее, это объясняется полным отсутствием сведений о законах движения, которые не изучены ни теоретически, ни практически; у нас нет музыкантов, которые могли бы определить последовательность движений, необходимых для того, чтобы возбудить в слушателе определенные страсти.

И, наконец, нужна была бы полная осведомленность о вещах, важных для совершенного музыканта... это понимание темперамента слушателя, состояния его ума, знание способа, с помощью которого можно возбудить или успокоить воображение и т.п. Разнообразие искусства бесконечно; совершенство песен чаще всего зависит от богатства фантазии композитора и от качества их исполнения. Эти требования несовместимы с установлением непреложных правил, ибо невозможно втиснуть беспредельность человеческого воображения в узкие рамки, которые могут лишь превратить бесконечность в нечто весьма ограниченное (подчеркнуто мной. – С.Г.). [...] Бесспорно, некоторые правила уже существуют и применяются большими мастерами. И я считаю, что создать правила для музыки не труднее, чем для медицины и архитектуры. Для этого необходимо, чтобы над усовершенствованием музыки потрудились так же прилежно, как над другими искусствами. [...] Нет и не может быть доводов, с помощью которых можно было бы доказать неосуществимость установления твердых и непреложных правил для композиции” (подчеркнуто мной. – С.Г.).

С XVII в. во Франции начинает доминировать дидактическая эстетика, основной принцип которой воплощала триада: разум-просвещение-добродетель. Уже в 70-е годы законодатель западноевропейского “хорошего вкуса” Никола Буало может позволить себе пренебрежительно говорить об итальянском искусстве: “Оставим итальянцам / пустую мишуру с фальшивым глянец. / Всего важнее смысл”.

Автор “Поэтического искусства” стал олицетворением французского классицизма XVII в. Призыв Буало: “Дружите с Разумом!” подхватили теоретики искусства во Франции, в Германии (И.Х.Готшед. “Опыт критической поэтики для немцев”, 1730), в Англии (А.Поп. “Опыт о критике”, 1711), в России (Кантемир, Сумароков и Третьяковский, который первым перевел этот манифест классицизма на русский язык).

Новый стиль эпохи, новая эстетика ставили перед искусством новую задачу: развлекая – поучать.

Список литературы

1. Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. – М., 1975. – 531 с.
2. Голенищев-Кутузов И.Н. Теоретики барокко // История всемирной литературы в 9 т. – М., 1987. – Т. 4. – С. 64-66.
3. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII-первой половины XVIII в. – М., 1983. – 77 с.
4. Захарова О.И. Риторическое desotatio и музыка XVII – первой половины XVIII в. // Информ. бюллетень междунар. ассоциации по изучению и распространению слав. культур ЮНЕСКО. – М., 1993. — Вып. 27. – С. 85-93.
5. Каплан А.Б. Мистика и наука: Монтень, Декарт и Паскаль о тайне человека // Человек: Образ и сущность. Ежегодник. – М., 1994. — С. 89—122.
6. Мамардашвили М.К. Картезианские размышления. – М., 1993. – 352 с.
7. Морозов А.А., Софронова Л.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. – М., 1979. – С. 13-38.
8. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. – М., 1971. – 688 с.
9. Ренессанс. Барокко. Классицизм. – М., 1966. – 347 с.
10. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII-XVIII вв. – М., 1981. – 263 с.
11. Софронова Л.А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. – М., 1982. – С. 78-101.
12. Софронова Л.А. Старинный украинский театр. – М., 1996. – 352 с.
13. Софронова Л.А. Человек и картина мира в поэтике барокко и романтизма // Человек в контексте культуры. Славянский мир. — М., 1995. – С. 83—92.
14. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. – М., 1973. – 527 с.
15. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., 1965. – 725 с.
16. Шпенглер О. Закат Европы. – М., 1993. – 669 с.

ЗАДАЧИ ИСКУССТВА В ВЕК ПРОСВЕЩЕНИЯ

Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя.

А.С.Пушкин

Эпоха Просвещения объявила философию единственным спасением человечества от всех бед. В то время философом назывался всякий, кто осознанно относился к жизни, знал, как пишет Мерсье, “что зла на земле предостаточно, но в то же самое время он постоянно держит в мыслях прельстительное понятие совершенства, которого может и, более того, должно достигнуть разумное человечество”(4, с. 7). Философ – это человек, неукоснительно выполняющий все нормы общественного и частного поведения. “Я готов, – пишет Мерсье, – назвать философом того, кто, понимая вред излишеств и преимущества умеренности, сумел бы обуздать свои желания и, нимало не страдая от этого, наслаждаться жизнью” (4, с. 168).

Просветители были убеждены, что человек, следуя принципам естественной морали, обретет счастье. В статье “Человек (мораль)”, помещенной в знаменитой “Энциклопедии, или Толковом словаре наук, искусств и ремесел” (1751—1780) говорится, что страх и религия породили системы, которые возвели на пути познания человека тысячи предрассудков. Теперь философия должна исследовать естественные основания действий человека, чтобы найти средства, которые сделают его лучше и счастливее в этой преходящей жизни. Объединяя все силы человека, стремление к счастью станет законом “природы”.

Одну из догм Просвещения можно сформулировать примерно так: человек от природы был ничем, но научить его можно всему. Борьба с невежеством – основная задача разума. Таким образом, понятие “разум” смыкается с понятием “просвещение”, отмечает Л.А.Софронова (13). Художник XVIII в. в идеале тоже философ, который целью творчества ставит “немедленное, необходимое осчастливливание человечества и, что очень важно, он имеет для осуществления этой цели более или менее безошибочные рецепты” (цит. по: 13, с. 165). Теперь в искусстве главным носителем разума предстает просвещенный философ, а противопоставляется ему невежественный суеверный человек.

Разум в философии и эстетике XVIII в. – не способ ухода от мира, а средство его организации. Он – высший судья человека, подчиняющий себе все его чувства, склонности, интересы. Сама вера в силу разума становится и нравственным принципом и социальной позицией. Свобода человека – это прежде всего способность создать в себе сферу автономного разума и подчинить ему весь свой эмоциональный мир.

Разум в эпоху Просвещения – это критерий истины, ее “натуральная мера”. Разум стал даже эстетической категорией. Не только смех в комедии, но и само счастье должны быть разумными. Человек только тогда достигнет счастья, когда начнет рационально выполнять все обязанности, предписанные ему в семье и обществе. Идеальный человек Просвещения счастлив, потому что он не хочет ничего неразумного, ничего, что противоречит природе и обществу. С понятием счастья неразрывно связано понятие пользы. В век утилитаризма перед пользой преклонялись все просветители. Пользой они объясняли все явления жизни: поступки человека, его решения, произведения искусства, красоту. С точки зрения пользы они подходили даже к природе (13).

XVIII в. создавал законы для всех и на все случаи жизни. В этом общем движении принимали участие философы, писатели и даже монархи. Различались законы моральные и физические, и те и другие были “постоянными, неизменяющимися и необходимыми”. Знаменитый труд польского просветителя Гуго Коллонтая назывался “Физико-моральный порядок, или наука о долге и обязанностях человека.” Просветители утверждали: “... сознание законов – это необходимая и непреложная обязанность каждого члена общества.” (цит. по: 13, с. 183). Несмотря на все философские и политические разногласия, триада: “естественная мораль – разум – законы” составляет основные “темы вариаций” в трудах Вольтера, Дидро, Гельвеция, Руссо.

В сфере искусства тоже действовали законы, и их нарушение сурово осуждалось критиками. Еще Буало в своем трактате “Поэтическое искусство” (1674) требовал от поэтов подчинить свое творчество законам разума. Буало считал, что для достижения идеала в искусстве нужно руководствоваться строгими

правилами. Он не сомневался, что существует абсолютная красота и неизблемые понятия о ней. “Красота, – утверждал Дидро, – имеет всего лишь одну форму” (2, с. 594). Эстетические идеалы наделялись классицистами эпитетами “вечный” и “неизменный”, которые были синонимами разума и порядка. По замыслу Буало, его “Поэтическое искусство” формулировало правила, общие для искусства всех стран и народов. Однако Испания отвергла классицизм как чужеродное явление и провозгласила барокко стилем национальной культуры, классицистское направление не получило широкого развития в Италии, барочные традиции сохранялись в австрийском театре. Во французских салонах продолжалось остроумное, веселое, галантное празднество рококо. Творчество великих веймарцев – Гете и Шиллера – тоже противостояло картезианской эстетике Франции. Выступая против абсолютизации Разума, Шиллер в “Письмах по эстетическому воспитанию человека”, в частности, пишет: “Мы не потому существуем, что мыслим... нет, мы мыслим, стремимся, ощущаем потому, что существуем. Мы существуем потому, что существуем: мы ощущаем, мыслим и стремимся, потому что помимо нас существует еще нечто иное” (15, с. 319).

Если классицисты XVII в., ставя перед искусством задачу: развлекая – поучая, акцентировали внимание на первой части этой диады, то в XVIII в. – на второй. Искусство принимает откровенно дидактический характер. Даже целый жанр мог подвергнуться гонению, если он не отвечал требованиям “просвещенного вкуса”. Классицисты вывели прозу за пределы “изящной” литературы. Еще в XVII в. Н.Буало объявил роман “незаконным” жанром, который существует вне системы, не имеет образцов в классической древности. Роман как жанр, указывал Буало, лишен четких правил и не отвечает строгому идеалу стиля. “Анархичность” жанра Буало высмеивал на примере прециозных романов:

Несообразности с романом неразлучны,
И мы приемлем их – лишь были бы нескучны!
Здесь показался бы смешным суровый суд.

Однако в 30-е годы XVIII в. роман все же предстал пред судом. В романах усмотрели угрозу для воплощения идеи “прекрасного человека на прекрасной земле”. Д.Дидро называет их хитросплетением химерических и фривольных событий, чтение которых опасно для вкусов и нравов. На роман обрушивается и Вольтер в “Опыте эпической поэзии” (1733). Наиболее острым было выступление аббата Поре – “О книгах, в просторечии именуемых романами” (1736), где он заявил, что роман портит нравы, прививает вкус к порокам, заглушает семена добродетели; описывая преступные страсти, романист становится “отравителем душ”. Роман – это низкий, презренный жанр, который вносит в историю ложь, лишает истину простоты, учит ложным представлениям о добродетели, прививает склонность к легкомыслию и интриганству. Реакция на выступление аббата не замедлила сказаться: 20 февраля 1737 г. канцлером Дагессо был обнародован королевский указ, согласно которому печатать новые романы на территории Франции отныне можно было лишь с особого разрешения (7).

Уподобление человека совершенной машине, столь характерное для XVIII в., идея равенства людей – “совершенных машин” – логично приводили к мысли о допустимости активного вмешательства во внутренний мир человека. Самый авторитетный натуралист того времени — Бюффон – говорил, что центр чувств в конечном счете зависит от состояния диафрагмы. Ему вторил Дидро. Так постепенно проходила десакрализация духовного мира человека. Росла уверенность, что чувствами можно управлять при помощи терапии, хирургии и, конечно, искусства.

Ратуя за полезное искусство, просветители были уверены в том, что дурной человек может исправиться, только нужно найти правильные методы его воспитания, что его можно переделать, усовершенствовать его природу. И особые надежды они возлагали на театр. В “Рассуждении о комедии вообще” В.К.Тредиаковский цитирует французского автора: “Намерение с каким она [комедия] делается, состоит в том, чтоб представить на Театре пороки простых людей, дабы тем исцелить всенародные недостатки и исправить бы весь народ боязнию осмеяния” (14, с. 515).

В театре просветители предлагали зрителям идеальную модель человека, чей моральный облик и гражданские добродетели должны были вызывать желания ей подражать. Идеальный человек, каким он показывался на просветительской сцене, – счастлив, добродетелен, честен, спокоен, во всем слушается голоса разума. У него чистая душа и учтивое сердце. Он олицетворял черты, свойственные лучшим представителям человечества.

Одной из особенностей культуры XVIII в. было стремление к классификации всех явлений и вещей. Все могло быть отнесено к тому или иному ряду. Характеров неоднозначных для просветителей не существовало. На сцене всегда выступает идеальная личность и ее антипод. Зритель, говорил еще Корнель, должен уйти из театра без всяких “противоречий и сомнений”.

В просветительском искусстве порок всегда наказан, а добродетель торжествует. Это мир, “Где есть порокам наказание, / Где осмеянья ждет глупец, / А лавра воин и мудрец” (И.А.Крылов). Если драматургические шедевры не отвечали этому требованию, то они переделывались в соответствии с духом времени. Шекспировский Гамлет побеждал всех своих врагов и в финале спектакля торжественно сочетался браком с Офелией.

Положительный персонаж, идеальный герой просветительского театра был прежде всего добродетелен. Добродетель понималась как высшая мера нравственности и даже... критерий красоты: “Если мы красоту наблюдаем в действиях, – пишет Гоббс, – то мы ее называем добродетелью” (цит. по: 1, с. 268). В искусстве XVIII в. добродетель была не только главной чертой положительных героев, главной темой художественных произведений, наиболее часто встречающейся аллегорической фигурой, но и мерой всех вещей.

В XVIII в. добродетель составлялась не из отдельных фигур, как это было в искусстве барокко, а являла собой нечто целое, вмещала основные моральные достоинства личности и ее социальные характеристики. В мещанских драмах Дидро добродетельный чело-век – прежде всего “общественный” человек, он брат всех порядочных людей и отец всех несчастных. В центре внимания драмы положений Дидро – испытание добродетели, проверка ее стойкости против любых искушений и соблазнов. Добродетель – предмет рассуждений и споров на сцене. О ней говорят решительно все. Она – предмет восхвалений: “Да здравствует тот, кто любит добродетель!”, “Да здравствует монарх, который умеет награждать заслуги, таланты и добродетели!” Подобные восклицания раздаются практически во всех драмах (13).

Добродетель значила больше, чем природные способности, воспитание, положение. Только она была настоящим богатством, титулом, к которому должен был стремиться всякий человек и который получить мог каждый. “Особенно счастливы те, кого добродетель не оставляет в юдоли плача и нужды” (цит. по: 13, с. 170). Добродетель могущественна: “Несправедливость, насилие, гнет, отошли бы от человеческого племени все пороки, кончились бы кровавые войны и идущие за ними проявления гнева Божьего, если бы восторжествовала добродетель” (цит. по: 13, с. 170).

Добродетель естественно и непременно сочеталась с разумом, что “обеспечивало” гармоничность внутреннего мира человека и правильность его общественного поведения. Гармоничный человек – важное понятие в этической системе Просвещения. Он разумен, добродетелен, разделяет передовые идеи своего времени, рупором которых он и становится в художественных произведениях. В сущности подлинным “героем” сочинений энциклопедистов становится определенная философская или политическая доктрина, моральный постулат или этический принцип. (Недаром повести Вольтера называют “философскими”.) “Вольтер, великан сей эпохи, – писал А.С.Пушкин, – овладел и стихами, как важной отраслю умственной деятельности человека... Он 60 лет наполнял театр трагедиями, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил он свои лица кстати и некстати выражать правила своей философии. Он наводнил Париж своими безделками, в которых философия говорит общепонятным шутивым языком, одною рифмою и метром отличавшимся от прозы, и эта легкость казалась верхом поэзии; наконец и он, однажды в своей жизни, становится поэтом, когда весь его разрушительный гений со всею свободою излился в цинической поэме, где все высокие чувства, драгоценные человечеству, были принесены в жертву демону смеха и иронии, греческая древность осмеяна, святыня обоих заветов обругана... Все возвышенные умы следуют за Вольтером. Задумчивый Руссо провозглашает себя его учеником; пылкий Дидрот есть самый ревностный из его апостолов” (6, с. 312—313).

В дидактических произведениях разумная воля всегда одерживает победу над хаосом жизни. Мир, созданный просветителями, неизменен, статичен, он зиждится на “естественном законе” – “вечном и неизменном порядке”, которым, по мнению Дидро, всегда следует руководствоваться в своих действиях.

Просвещение было равнодушно ко всему непонятному, сверхъестественному, не пыталось его объяснить. Оно индифферентно относилось к таким понятиям, как интуиция, чудесное и пр. Разум подчинил себе всю культуру целиком. Опираясь на “разумные основания”, отмечает Л.А.Софронова, просветители создали своего рода моральную геометрию, все элементы которой были прочно соединены друг с другом. Во всем, в том числе и в этической системе, они требовали математической четкости, ясности, однозначности (13).

Энциклопедисты мечтали с помощью дидактики преобразовать мир и природу человека. Шиллер видел в таком искусстве подавление духовной свободы. Душа зрителя и слушателя, писал он, должна выйти из “заколдованной сферы художника” “вполне свободною и непораненною”. Понятие искусства поучительного (дидактического) или нравственно улучшающего (морального), продолжает Шиллер, – противоречит понятию красоты, “ибо ничто в такой мере не противоречит понятию красоты, как стремление сообщить душе определенную тенденцию” (15, с. 357-358).

Большие надежды на воспитание гармоничного человека просветители возлагали на садово-парковое искусство. Они считали, что развитие общества – это выполнение плана природы. “Натурализация культуры”, по мнению энциклопедистов, открывала путь к возвращению человечества в “естественное” счастливое состояние. Искусство должно подражать природе, вернее, изящной или прекрасной натуре — *la belle nature*. Природа, как и нравы человеческие, тоже нуждалась в “исправлении”, ее нужно было “упорядочить”, избавить от всего случайного, придать ей эстетическую и этическую значимость.

Французская школа садово-паркового искусства, прославленная Ленотром и другими великими мастерами конца XVII в., создателями Версаля, в середине XVIII в. перестала считаться единственно образцовой.

Архитектурной геометрии замкнутого, окультивированного французского сада-“деспота” (Делиль) противопоставлен свободный, сливающийся с ландшафтом английский парк. Сторонники английского парка воспринимали его как воплощение свободы, вдохновенный возврат к природе. Жак Делиль в поэме “Сады” писал:

Один являет нам симметрии закон
Изделия искусств в сады приносит он,
Повсюду разместив то вазы, то скульптуры,
Из геометрии взяв строгие фигуры,
Деревья превратит в цилиндры и кубы,
Каналы – в ручейки. Все у него рабы.
Он деспот, властелин, надменный и блестящий,
Другой все сохранит: луга, овраги, чащи,
Пригорки, впадины, неровность, кривизну,
Считая госпожой естественность одну.

(Перевод И.Я.Шафаренко)

На самом деле “естественный” парк был далек от естественной природы. “Английский парк, – писал польский исследователь Р.Пшибыльский, – был своего рода текстом. Прогулки по парку трактовали как истолкование этого текста, целью которого было прочесть законы природы и выяснить обязанности человека по отношению к Матери Природе” (цит. по: 11, с. 100).

“Естественность” в то столетие предполагала не простое подражание природе, а искусное ее воспроизведение в соответствии с определенными идеалами и образцами. Среди этих образцов – живописные полотна классицистов Н.Пуссена и К.Лоррена (12).

Естественный парк воплощал топос Аркадии, однако наивный пастух не мог быть его обитателем. Парк создавался для личности рефлектирующей, осознавшей пороки цивилизации, стремящейся их преодолеть, вновь воссоединиться с естественной природой, бесконфликтно вписавшись в общество. Однако единого мнения о том, каким должно быть истинное общество, не было. Л.М.Дешан (1716—1774) – один из французских теоретиков утопического коммунизма – считал идеальным обществом идентичности сознания. В его мире, живущем по законам природы, царит простое, безоблачное счастье, но индивид лишается основных признаков личности. Аналогичные идеи развивает Морелли в сочинении “Кодекс природы, или Истинный дух ее законов” (1755). Если человек эпохи барокко ощущал себя частичкой универсума, то в век Просвещения он должен был осознавать себя частью другого целого – частью общества.

Пейзажный парк воплощал гармонию природы и человека: человек вносил в натуру необходимое моральное начало, “украшал”, “улучшал” ее, а природа развивала его чувства, вызывала представления о естественной свободе.

Библейская идея “сада души” (*hortus animae*) в XVIII в. была переосмыслена. Ранее он был доступен лишь путем “внутреннего переживания участия в божественной идиллии” (11, с. 101), теперь идиллия подверглась обмирщению, а новозаветного Христа-садовника, “культивировавшего” человеческие души, сменил садовод-любитель, не отказавшийся, правда, от пасторских амбиций, – отмечает И.И.Свирида.

В XVIII в. природа еще во многом оставалась “аллегорической книгой”, как называл ее Д.Дидро. По его словам, лесной лабиринт был традиционным поводом говорить “о заблуждениях человеческого ума, о недостоверности наших знаний... о тщете возвышенных построений метафизики” (цит. по: 11, с. 101). Лист, падающий в ручей и нарушающий хрустальную прозрачность воды, свидетельствовал о непостоянстве привязанностей, хрупкости добродетелей, силе страстей, волнениях души, он напоминал “о важности и трудности непредвзятого отношения к самому себе и правильного самопознания”. Вид с холма внушал “презрение ко всему, что возносит человека, не делая его лучше”; он смирял “гордость головокружительным сравнением занимаемой точки с необъятным простором”, который расстилается перед глазами; весь сельский вид “был чем-то одушевленным и говорящим” (цит. по: 11, с. 102).

Морализм просветителей был доведен до абсурда Жан-Жаком Руссо, который вообще отрицал способность художественных произведений положительно влиять на нравственность. Он полагал, что развлекательные элементы, неизбежные в искусстве, находятся в непримиримой вражде с подлинно моральным воздействием. Смех, по мнению Руссо, — излюбленное оружие порока. Именно с помощью смешного порок “сначала разрушает в глубине сердец почтение, подобающее добродетели, и, в конце концов, гасит и любовь к ней” (8, с. 130). В комедии все дурно и вредоносно, утверждает Руссо, и чем совершеннее произведение, тем губительнее его воздействие на нравы. “...Мольер – самый совершенный из комических авторов, чьи произведения нам известны, но кто станет отрицать, что даже театр Мольера, талантами которого я восхищаюсь более, чем кто-либо, есть школа пороков и дурных нравов, которая даже опасней книг, нарочно проповедующих пороки?” (8, с. 136—137).

Из-за статьи “Женева” Д’Аламбера в седьмом томе “Энциклопедии” (1757), где автор рекомендовал создать в этом городе театр, Руссо порвал с Дидро и отказался от дальнейшего сотрудничества в издании. В письме к Д’Аламберу женева философ говорит, что театр – сила, развращающая общество; сама идея театра как подражания жизни и воссоздания пороков – безнравственна. Руссо с недоверием относится к

“обличающему” искусству. Если Дидро требовал, чтобы искусство “потрясало” тиранов, прославляло “великие дела” и воплощало образ твердого, гордого республиканца, то Руссо героическому характеру предпочитает образ честного, бесхитростного, счастливого простака. В своих трактатах Жан-Жак постоянно подчеркивает: “... род людской был мудрее и счастливее в своем первоначальном состоянии; и по мере того, как человечество отдаляется от этого состояния, оно делается слепым, несчастным и злым” (8, с. 111). В своем знаменитом трактате “Рассуждение по вопросу: способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?” Руссо категорично заявляет: “... Наши души развратились по мере того, как шли к совершенству наши науки и искусства” (10, с. 14). Руссо утверждает: “Астрономия родилась из суеверий; красноречие из честолюбия, ненависти, лжи и лести; геометрия из скупости; физика из праздного любопытства; и все они, а с ними и сама мораль из человеческой гордыни. Значит, науки и искусства обязаны своим происхождением нашим порокам” (9, с. 75).

Идеалом для Руссо была Спарта – “город, равно прославившийся своим неведением и мудростью своих законов,.. республика скорее полубогов, чем людей, настолько их добродетели превосходили человеческие”. “О Спарта! – восклицает философ, – ты – вечное посрамление ложных взглядов. В то время, когда пороки, идущие об руку с искусствами, утверждались в Афинах,.. ты гнала из своих стен искусства и художников, науки и ученых. [...] Афины стали центром вежливости и изящного вкуса, страной ораторов и философов, красота зданий соответствовала там красоте языка; повсюду можно было видеть мрамор и полотно, одушевленные рукою самых искусных мастеров. Именно из Афин вышли те поразительные творения, что будут служить образцами во все развращенные эпохи” (Выделено мной. — С.Г.) (9, с. 72). Если бы Фабриций увидел “зловещее великолепие” Рима, он бы воскликнул: “Разбейте мраморные изваяния, сожгите картины, изгоните поработивших вас рабов, чьи роковые искусства развращают вас! ... Единственный талант, достойный Рима, – это завоевывать мир, чтоб всюду воцарилась добродетель” (9, с.74).

В заключение первой части “Рассуждения” Руссо пишет: “...роскошь, разложение и рабство становились во все времена возмездием за усилия нашей гордыни выйти из *счастливого неведения* (Выделено мной. – С.Г.), в котором мы пребывали по воле вечной мудрости” (9, с. 74). “Естественный человек” с сильным и крепким телом, деревенский “атлет”, которого так боготворит Руссо, пребывает в “счастливом неведении”, наслаждаясь простой жизнью. Пристрастие к наукам и искусствам, по мнению Руссо, вредит душе и телу. “Учение изнуряет организм, истощает чувства, разрушает силы, расслабляет храбрость, и уже это достаточно доказывает, что учение вредно для нас: так можно стать вялым и малодушным, не способным противостоять трудностям и страстям” (8, с. 93).

Привлекала Руссо только музыка, которая в просветительской иерархии искусств стояла на последнем месте. Эстетика этого века предпочитала искусство ставшее, законченное, “вечное”, свидетельствующее о разумности и порядке. Музыка – искусство, “вечно становящееся”, (Шеллинг) – вносило диссонанс в законченную, герметичную картину мира.

Жан-Жак Руссо широко известен не только как писатель и философ, но и как автор первой французской комической оперы “Деревенский колдун” (Фонтенбло, 1752), созданной по канонам оперы-буффа, и как автор нескольких музыкально-эстетических трудов.

В своих работах по музыкальной эстетике он доказывал, что между интонациями речи и мелодией существует связь и именно речевые интонации придают выразительность и нравственную силу музыке. Участвуя в знаменитой “войне буффонов”, Руссо решительно встал на сторону приверженцев итальянской оперы. (В то время, по свидетельству Д’Аламбера, слово “буффонист” было синонимом республиканца.) Считая итальянский язык идеально приспособленным для музыки, Руссо полностью отказывается в музыкальности французскому языку, что становится основным тезисом всей его критики музыкального искусства Франции. “Я утверждаю, – пишет Жан-Жак, – что для всякого, кто не лишен вкуса и любви к искусству, французская музыка, перемешанная с танцами (балету Руссо вообще отказывает в праве на существование, так как это искусство ничему не подражает. – С.Г.) и чудесами, будет делать французскую оперу самым унылым зрелищем, какое можно представить” (8, с. 248). Это утверждение, однако, ни в коей мере философ не относит к своей опере “Деревенский колдун”. Автор никогда не переставал ей восхищаться: “Совершенная согласованность слов и музыки, тесная связь составляющих оперу элементов, строгое единство, которое делает

“Деревенского колдуна” наиболее цельным из всех известных мне в этом жанре произведений, – привлекают к нему симпатии людей со вкусом (8, с. 276). Для Руссо один из главных критериев художественной ценности – простота и безыскусность; именно эти качества, подчеркивает он, отличают его сочинение от других произведений оперного жанра. “Эта музыка обладает такой простотой, я бы сказал, такой правдивостью, какой нет среди наших современных музыкальных произведений. Она не только не нуждается в трелях, переливах и цветистых украшениях, но вовсе не терпит всего этого” (8, с. 277).

Чтобы уберечь людей от дурных поступков, нужно, говорит Руссо, “занять их пустяками... нужно развлекать, а не поучать” (Выделено мной. – С.Г.) (8, с. 98). Вот почему он против всяких “ухищрений” в искусстве: “... эти двойные мотивы, эти жеманные басы, эти контрафуги – всего лишь бесформенные

чудовища, внушительные памятники дурному вкусу, которые нужно сослать в монастырь, как в последнее прибежище” (8, с. 253).

В полемике с Рамо женеvский философ яростно отстаивает примат мелодии над гармонией: “Когда подумаешь, что из всех народов на земле, которые имеют музыку и пение, европейцы – единственный народ, знающий гармонию и аккорды и находящий это смешение приятным; что мир существует столько веков и ни один из народов, у которых искусства процветали, не знал гармонии; что ни одно животное, ни одна птица, ни одно существо в природе не издает никакого аккорда, кроме унисона, и не знает никакой музыки, кроме мелодии; что ни восточные языки, столь звучные и музыкальные, ни слух греков, столь нежный и чуткий и столь искусно упражняемый, не привели этих чувственных и страстных народов к нашей гармонии; что и без нее музыка их имела столь чудесное воздействие, тогда как наша с ее гармонией – столь слабое, когда, говорю я, обратим внимание, на все это, становится трудно от подозрения отказаться, не есть ли вся наша гармония не что иное, как варварское и готическое изобретение, на которое мы никогда не решились бы, если бы к настоящим красотам искусства и музыки, действительно естественной, мы были бы более чувствительны. Однако г-н Рамо полагает, что гармония является источником истинных музыкальных красот, чему противоречат факты и разум” (5, с. 439).

В 50-е годы спор между Рамо и Руссо волновал всю музыкальную Францию. В салонах звучат клавишинные пьесы Рамо, на сцене ставятся его оперы, во многом предвосхитившие стиль К.В.Глюка. Музыканты изучают теоретические трактаты Рамо, в которых заложены основы современного учения о гармонии: он обосновал терцовое строение и обращение аккордов, ввел понятия гармонического центра, доминантовой и субдоминантовой функций. Но теоретическое утверждение Рамо о первенстве гармонии вызвало резкую отповедь Руссо. В полемическом запале он обрушивается на и творчество крупнейшего композитора XVIII в.: “Сложные глупости, которых не может терпеть слух, остатки варварства и дурного вкуса, продолжающие существовать подобно порталам наших готических церквей на позор тем, у кого хватило терпения их строить” (цит. по: 3, с. 72). Широкое распространение инструментальной музыки, сонатной формы Руссо считал временным недоразумением, которое должно вскоре разрешиться.

После смерти Рамо в спор с женеvским мыслителем вступил композитор и эстетик Мишель Шабанон (1729—1792) – защитник французской музыки, утверждавший приоритет инструментальной музыки над вокальной, разделявший точку зрения аббата Морелле, который считал, что сущность музыкального искусства не в подражании, а в выражении. “Г-н Руссо, – пишет Шабанон, – рекомендует музыкантам-исполнителям изучать грамматическое произношение, ораторское или страстное произношение... и лишь после этого музыкальное исполнение. [...] Если бы музыкальная выразительность была связана с просодической выразительностью языка, для нас не существовало бы музыки на латинские слова, ибо нам неизвестна латинская просодия. Во что бы тогда превратилась выразительность *Stabat*, созданного композитором, который произносил латинские слова иначе, чем мы? А как быть с тем армянином, которого г-н Руссо встретил в Италии и который, не зная языка этой страны, с первого же раза наслаждался музыкой? [...] Если же вам понадобится еще более полно убедиться, сколь ошибочен принцип, оценивающий достоинство пения по его сходству с речью, посмотрите, как путается и даже теряется г-н Руссо, стремящийся этот принцип утвердить. “С помощью мелодии, – заявляет он, – стремятся воспроизвести тон, который призван выразить наши чувства. При этом особенно следует остерегаться подражания театральной декламации, которая сама не что иное, как подражание. Голос же природы должен звучать без всякой аффектации и искусственности. Ну что тут скажешь? Музыкант, стремящийся воплотить в своей музыке лучшие мотивы *Метастазио*, должен, оказывается, подражать не блестящему актеру, а простому голосу обыденной беседы. Но слова-то в этой арии не приспособлены для тона простого и обыденного” (5, с. 514—515).

В трактате “О музыке в собственном смысле слова и в связи с ее отношением к речи, языкам, поэзии и театру” (1785) Шабанон предвосхищает некоторые положения романтической эстетики: “Поверьте, человек – это тот же музыкальный инструмент; фибры его души отвечают струнам музыкальных инструментов, которые звуками задевают его и ждут ответа: каждый звук имеет свои владения... (5, с. 531).

У этого спора, вполне естественного в период становления гомофонного письма, бурного развития аккордовой гармонии, была и другая сторона, затрагивающая более глубокие основы творчества. Для женеvского философа радостный, беззаботный, живущий в гармонии с природой дикарь более совершенен, чем мятущийся, беспокойный цивилизованный человек. Для Руссо – самого экзальтированного философа своего времени – идеальное состояние человека – счастливый покой, поэтому задача музыки – приносить радостное забвение, всегда быть мажорной. Спустя 30 лет после дискуссии, в которой, казалось, Руссо одержал победу, на стороне Рамо выступил Б.Ласепед. В своем трактате “Поэтика музыки” (1785) он говорит о музыке как искусстве, побуждающем к мысли и действию, отстаивает “права” минорной тональности – тональности, по его мнению, более активной, так как печаль заставляет человека размышлять. Меланхолическое раздумье, пишет Ласепед, более “человечно”, чем сладкое забытье. Беспокойство – обязательное условие творчества. Даже создавая бравурные аккорды, композитор находится в состоянии напряженного труда и поиска. И загадка музыки в том, что глубокую радость человеку приносит нежная

печаль мелодии. Сложная минорная музыка может и раздражать в первые минуты, но зато она достигает более возвышенной цели – пробуждает душу. Только беспокойная душа может услышать голос Бога (3, с. 73).

“Если Руссо, — пишет А.Б.Каплан, — считал основной задачей возвращение музыки к первоначальному природному, ибо гармония природы выше музыкального искусства, то Ласепед отмечал, что ритмические радостные аккорды добрых дикарей не пробуждают душу для нравственного труда” (3, с. 73). Рамо был верным последователем блаженного Августина, для которого музыка – средство приближения к Богу. Это постоянное приближение к Всевышнему переосмысливается у Рамо как постоянное обновление искусства, постоянная адаптация слуха к новой музыке (3).

По мнению Каплана, “спор Рамо и Руссо – это неосознанная борьба между представителем индивидуального творчества, которое требует сложного труда для эстетического познания, и выразителем потребностей массовых слушателей музыки”(3, с. 73). Руссо считал, что искусства и науки не должны нарушать радостного покоя “естественного человека”.

Выступая против элитарного искусства, Руссо вновь и вновь обращается к примеру Спарты: “Я привожу лакедемонские празднества в качестве образца, по которому я хотел бы устраивать наши. Я нахожу в них достойными подражания не только выбор поводов, но и их простоту: вместе с очарованием патриотизма, придающим им интерес, лишённые пышности, роскоши, блеска, они дышат известным воинственным духом, присущим свободным людям [...] В Спарте всегда было три танца и столько же групп танцующих в соответствии с различием в возрасте... Первой начинала группа старцев пением следующего куплета: “Были некогда и мы / Юны, смелы и сильны.” Следом за ними выступала группа мужчин, которые в свою очередь пели, потрясая оружием в такт: “Мы сейчас готовы в бой, / Нам не страшен враг любой”. Наконец, вступали дети, которые в ответ пели, как можно громче: “Мы, как только подрастем, / Всех отвагой превзойдем.” (8, с. 214—215). Именно такие развлечения, убежден философ, нужны республикам. Примерно по такому сценарию и проходил праздник, устроенный на Марсовом поле в годовщину взятия Бастилии вокруг гигантского алтаря Отечества, да и многие другие торжества времен якобинской диктатуры.

По Руссо, цель человека – не возвыситься над массой, а братски раствориться в ней. Самый авторитетный идеолог равенства, призывающий вернуться в “пастушеский рай”, в своей пасторальной утопии “Новая Элоиза” создает мир, который современный французский исследователь А.Филоненко афористично назвал “фискальным раем”. В утопии Жан-Жак воплотил идею, сформулированную им однажды так: людей “можно сделать счастливыми, только принудив к этому, и нужно заставить их испытать счастье” (8, с. 26). Эту идею в романе реализуют героини тонкие, возвышенные, глубоко чувствующие. Руссо более всего ценит в человеке чувствительное сердце. Вскоре “эпидемия чувствительности” захватила все французское общество, заставив и писателей, и читателей превозносить всякого, кто способен растрогаться, всякого, кто любит проливать слезы, всякого, кто страдает и сострадает. Чувствительность стала считаться неотъемлемым свойством добродетельного и порядочного человека.

Однако культ чувствительности не помешал фанатичным адептам женева мыслителя создавать тоталитарные доктрины, провозглашающие унылую уравнивательность в материальном и ужасающую уравнивательность в духовном.

5 ноября 1793 г. Мари-Жозеф Шенье произнес в Конвенте речь, в которой призывал заменить католичество “религией Отечества” – религией универсальной, у которой нет тайн, единственный догмат которой – равенство. 10 ноября 1793 г. в Соборе Парижской Богоматери происходил антихристианский праздник Свободы: на “алтаре Разума” горел “факел Истины”, собор был переименован в “Храм Свободы”.

Вскоре атеизм признали чересчур аристократичным и был принят декрет, в котором говорилось, что французский народ признает существование Верховного существа и бессмертие души. Таким образом, была создана новая государственная религия, отменившая провозглашенную ранее свободу вероисповеданий. В день культа Верховного существа Робеспьер, избранный президентом Конвента и ставший как бы первосвященником новой религии, сам поджег аллегорическую статую атеизма.

Понятно, почему в конце 1793 г. Шиллер писал: “Век достаточно просвещен, то есть знания найдены и провозглашены ко всеобщему сведению, в количестве, достаточном для того, чтобы исправить по крайней мере наши практические основоположения. Дух свободного исследования рассеял пустые призраки, которые долгое время заслоняли доступ к истине, и основа, за которой фанатизм и обман воздвигли себе трон, подорвана. Разум очистился от обманов чувств и от лживой софистики, и сама философия, которая сначала заставила нас отпасть от природы, теперь громко и настойчиво призывает нас в ее лоно, – отчего же мы все еще варвары?” (15, с. 309).

На этот вопрос ответил А.С.Пушкин: после смерти Людовика XIV, “умы, пренебрегая цветы словесности и благородные игры воображения, готовились к роковому поединку XVIII века... Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя. Она была направлена против господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов, а любимым орудием ее была ирония холодная и осторожная и насмешка бешеная и беспощадная” (6, с. 312). Просветители “убивали воображение” (А.В.Шлегель), рубили корни древа искусства.

Романтики уйдут из мира “моральной геометрии” в мир мечты, фантазии, грез, в котором музыка воспринимается как “откровение бесконечности” (Жорж Санд).

Список литературы

1. Гусейнов А.А., Иррилиц Г. Краткая история этики. – М., 1987. — 592 с.
2. Дидро Д. О красоте // Дидро Д. Собр. соч. – М., 1946. – Т. 6. —С. 593—594.
3. Каплан А.Б. Философия беспокойства и крах пасторальной утопии Руссо // История социалистических идей и стереотипы массового сознания. – М., 1990. – С. 71—111.
4. Мерсье Л.-С. Год две тысячи четыреста сороковой. – Л., 1977. — 240 с.
5. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. – М., 1971. – 688 с.
6. Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. — М., 1964. – Т.7: Критика и публицистика. – 765 с.
7. Русский и западноевропейский классицизм. – М., 1982. – 391 с.
8. Руссо Ж-Ж. Об искусстве. – М., 1959. – 295 с.
9. Руссо Ж-Ж. Рассуждение на тему: способствовало ли развитие наук и искусств очищению нравов // Руссо Ж-Ж. Об искусстве. – М., 1959. — С. 65—86.
10. Руссо Ж-Ж. Трактаты. – М., 1969. – 703 с.
11. Свирида И.И. Идеальная личность эпохи Просвещения в парке ‘а l’ anglaise // Человек в контексте культуры. Славянский мир. — М., 1995. – С. 99—107.
12. Свирида И.И. Садово-парковое искусство в системе культуры Просвещения // О Просвещении и Романтизме. – М., 1989. – С. 30—51.
13. Софронова Л.А. Польская культура эпохи Просвещения. – М., 1985. — 272 с.
14. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730-1740. – М., 1995. – 752 с.
15. Шиллер И.Х.Ф. Собрание сочинений: В 8 т. — М.; Л., 1950. – Т. 6: Статьи по эстетике. – 762 с.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ВСЕЛЕННАЯ РОМАНТИКОВ

В эпоху романтизма место искусства в общественном сознании качественно меняется. Из сферы “естественных нужд”, отведенной искусству просветительской эстетикой, оно восходит в сферы вечного, бесконечного, абсолютного; оно призвано преобразить существующий мир, утвердить “реальность высшего бытия” (Шеллинг), торжество свободного человеческого духа. На смену классицистической системе с ее нормативностью в эстетике, рационалистической регламентацией в искусстве, отдающей предпочтение “общему”, “детерминированному”, пришла “творческая философия, исходящая из идеи свободы и веры в нее и показывающая, что человеческий дух диктует свои законы всему сущему и что мир есть произведение его искусства” (3, с. 172), провозглашающая постоянное обновление, суверенность и самоценность каждой личности.

Разожженный сентименталистами “священный огонь чувствительности” (Мерсье) во многом обусловил новое – почти религиозное, глубоко патетическое – восприятие искусства, призванного и способного поднять человека над суетой и пошлостью обыденной жизни, восстановить его единение с вечными элементами мира и дать ему ощущение его высшего предназначения. “Поэзия и музыка имели тогда огромный авторитет: от них ждали по меньшей мере спасения рода человеческого,” – напишет позже Ортега-и-Гассет (9, с. 151).

Эпоха рубежа веков пользовалась понятием “романтический” в очень широком смысле. В духе культурно-типологических обобщений того времени “романтическое” могло означать “романское”, “романическое”, “средневековое”, “современное”, “неклассическое”, “неантичное”. Каждый автор давал свое толкование. Жан-Поль был одним из тех, кто ввел в обиход понятие романтического в его современном значении. Именно Жан-Поль первым употребляет слово “романтик”, прилагая его к “Тику и другим”; ему же принадлежит такая изысканная дефиниция: “Если греки называли музыкой все изящные искусства, то романтизм – это музыка сфер” (2, с. 127).

Романтизм как мироощущение предлагает индивиду взамен эмпирического царства пошлости, внешней реальности и “вообще мирского” (Гегель) мир мечты, фантазий, воображения, прекрасного. “... Кто несчастлив в сегодняшнем мире, – писал Новалис, – кто не находит того, что ищет, пусть уйдет в мир книг и искусства, в мир природы — это вечное единство древности и современности [...] Возлюбленную и друга, отечество и бога обретет он в них” (3, с. 127).

Романтик живет в мире мечты, в мире фантазии. “Фантазия, или образная сила, – пишет Жан-Поль, – есть нечто высшее, она есть мировая душа души и стихийный дух остальных сил [...] ... фантазия — это иероглифический алфавит природы... Фантазия всякую часть превращает в целое – тогда как прочие силы и опыт только рвут страницы из книги природы, – она все обращает в целокупность, даже бесконечное Все, всякую страну света в белый свет; поэтому в царство ее вступают поэтический оптимизм, красота населяющих ее ликов и свобода, благодаря которой существа, словно солнца блуждают по эфиру. Она словно приближает к разуму абсолютное и бесконечное и нагляднее являет их смертному человеку. Поэтому так много требуется ей прошлого и будущего – это две ее вечности, две вечности ее творения, ибо никакое другое время не может стать бесконечным и целым; не из воздуха, заключенного в комнате, но только из целого атмосферного столба, взятого во всю его высь, может быть сотворена эфирная голубизна неба” (2, с. 79).

Жить воображением – не популярный литературный мотив, а одна из доминирующих черт духовной культуры эпохи. “Право на мечту” утверждается в век романтизма как одно из основных человеческих прав, а мечтательность возводится в ранг созидательной силы. Когда человек мечтает, говорил Гельдерлин, он становится Богом. Каждый разбудивший свое воображение живет одновременно как бы в двух мирах: “здесь” – “дол туманный, мрак густой”; “там” – очарованная страна, “волшебный край чудес” (В.А.Жуковский. “Желание”). “Человек, – пишет Геррес, – это межевой знак на границе двух миров, он сообщается с тем — иным миром, он соединяет тот и другой” (15, с. 74). “Другая реальность” для романтиков правдивее и ценнее “первой”, поскольку именно в мечтах раскрывается мир Духа.

В результате вторжения человеческого “я” в универсум искусства художник стал восприниматься как пророк, герой, спаситель, медиум, живущий на грани видимого и невидимого миров, способный в поэтиче-

ском озарении к постижению Истины. “Поэт есть первый судия человечества... читает он букву века в светлой книге всевечной жизни, провидит естественный путь человечества...”(8, с. 23). “Истинный поэт, – пишет Новалис, – всеведущ, он действительно вселенная в малом преломлении”(3, с. 96). “Он строит в звуке новый, высший прекрасный мир, – добавляет Геррес, – и он ткёт, и творит, и разрушает, – настоящий бог в своей эфирной вселенной” (15, с. 84).

Для романтиков художник – высшая эманация человеческого. “Даже во внешних обычаях образ жизни художника должен бы явно отличаться от образа жизни других людей. Они брамины, высшая каста, чтимая не по рождению, а через свободное самопосвящение” (14, с. 363). При этом романтики были глубоко убеждены, что в каждом человеке живет поэт, скрытый в глубинах его души.

Конечно, и до эпохи романтизма были чудачки-мечтатели, “литературные безумцы”, люди не от мира сего, но никогда прежде они не определяли стиля жизни, никогда прежде они не имели такого влияния на современников. В эпоху романтизма артистический способ бытия распространился на все общество, жизнь художника стала эталоном для всей культурной среды, поскольку именно “благодаря художникам человечество становится индивидом” (14, с. 360).

Во всех странах, несмотря на национальную специфику романтизма, пожалуй, наиболее распространенное определение романтика — “мечтатель”. В государствах к Востоку и к Западу от Одера романтик живет одновременно в двух мирах: “тут” и “там”, хотя жаждет жить только “там”. Польский писатель Зыгмунт Красиньский в письмах постоянно подчеркивал парадоксальность своего существования: “Там... живу духом. Напрасно – несмотря на всю видимость действительности, меня нет тут, где я нахожусь, я реально только там, где меня не видно... Тут быть, а там любить и кроме там, нигде ничего не любить на земле (цит. по: 20, с. 315). “Быть здесь и там, сегодня, но и после”, – пишет поэт Циприан Норвид (разрядка Ц.Норвида).

Мечты становятся новой, предельно обостренной формой переживания жизни. “Фантастичность есть правда, как у Гофмана”, – говорил Красиньский (цит. по: 20, с. 313). Романтик не только верит в подлинность созданного им образа, но этот образ сверхчувственен и сверхреален. Красиньский пишет своей “Беатриче” – Дельфине Поточкой: “Вечером, когда все уже спят, ты прочитаешь мое письмо, в голове закружатся мысли, ты станешь думать, как ответить на мое письмо, выглянешь в окно, посмотришь на Марс [...] и поднимешься в небеса, а когда вернешься на землю, ты принесешь с собой звуки, сорванные с других планет, и подойдешь к фортепиано, и в музыке передашь сумятицу, возникшую из духа моего, твоего, из лучей звезд. А когда я вернусь, ты сыграешь мне, передашь в звуках все эти мысли по такому кругу – то на земле, то на небе, то во мне, то в тебе, то на листе бумаги, то под пальцами твоими на клавишах; звуки бегут, поднимаясь, падая, изменяясь, принимая форму и сразу разбивая ее, но это всегда одни и те же звуки, переходящие от меня к тебе и от тебя ко мне, они образуют то, что нас связывает, соединяет, когда мы не видим друг друга, когда, не видя друг друга, мы вместе” (цит. по: 19, с. 104).

Романтики, опускаясь в мистические глубины женской души, ищут гармоничного отзвука их бесконечно сложному миру чувств. Струны женского сердца настроены “в тон” со звучаниями внешнего мира, поэтому музыка позволяет понимать друг друга, понимать непосредственно, без фальшивой условности слов, которые не способны выразить всю полноту внутренних переживаний. “Она призналась, что для нее вся жизнь – в музыке, и порой ей чудится, будто то заповедное, что замкнуто в тайниках души и не поддается выражению словами, она постигает, когда поет”, – это слова донны Анны из но-веллы Гофмана “Дон Жуан”. Музыкальные мечты стремятся к пантеистическому растворению в другом – в другом и Боге. Красиньский писал Дельфине: “Только музыка могла выразить мое душевное состояние, эту потребность смерти в Тебе!” (цит. по: 20, с. 374).

Выдвинув лозунг орфеизма, синтеза всех искусств /”Эстетика одного искусства есть эстетика другого; только материал различен”, пишет Р. Шуман (14, Т.1, с. 87)/, романтизм провозглашает высшим “безграничайшее из всех искусств” (Шеллинг), имеющее своим предметом “бесконечное” – музыку. Романтическая музыкальная эстетика не была самоосознанием собственно романтической музыки, возникшей примерно двумя десятилетиями позже создания ее теоретической концепции. Музыкальный идеал романтиков формировался в первую очередь под влиянием творчества композиторов венской классической школы. Для романтиков

музыка – “душа” всякого искусства и “предельное проявление духа”: ни одному другому искусству не удастся столь гармонично сплавить в себе и глубину содержания, и чувственную силу, и изумительную значимость (3, с. 80–85). В ней романтики слышат освобожденную стихию жизни и глас сущности мироздания: “Музыка... парит в пространстве, чтобы соткать из прозрачного тела звуков и тонов слышимый универсум” (7, Т.1, с. 120). Автор первой польской полной системы эстетики Ю.Кремер в работе “Письма из Кракова” (1841) писал: “... волны музыки полным течением охватывают душу и приносят тебе весть из иных миров... Музыка – это загадка бытия, пророчество...” (цит. по: 16, с. 31).

В эпоху романтизма музыка воспринимается как откровение природы и бытия, чудо, таинственным образом связанное со всеми явлениями мира, составляющее незримую сущность всех вещей. Она пронизы-

вает все сферы жизни, соединяя воедино материю с духом, землю с небом, единичное с универсальным, наделяя современников обостренным слухом, формируя особое, музыкальное ощущение мира: “Разве мы не слышим иногда гармонии, нисходящей с неба, со скальных вершин, звучащей в волнах рек и ручьев, наполняющей темные леса и глубокие пропасти?” – писал “герольд” польского романтизма Мауриций Мохнацкий (18, с. 13). Для ранних роман-тиков музыка – эхо природы, звуки которого отдаются в глубинах души. В музыке – искусстве идеальном — “просветленная природа мелодически модулирует и фантазия облакает прекрасным изобилием все самое превосходное, что может предложить чувству Природа...” (15, с. 88).

Для романтиков музыка – самое духовное и универсальное искусство: “Природа будто создала непосредственную связь между душою и слухом, – замечает Густав Шиллинг. – Каждое настроение проявляется своими особыми, лишь ему свойственными звучаниями, и именно эти звуки вызывают у слушателя те эмоции, из которых они возникли. Рассудок не может дать объяснение таким воздействиям; впрочем, оно и не требуется. Вот причина, по которой музыка... является фактически самым духовным из всех искусств... и понятна во все времена и всем народам мира как универсальный язык” (7, Т.2, с. 111).

Романтики воскрешают и развивают пифагорейскую концепцию “гармонии сфер”. Музыка, считали романтики, – истинная первооснова Вселенной, в ней можно распознать божественный порядок универсума. “Не напрасно говорят о гармонии сфер, – писал З.Красинский. — Есть что-то музыкальное в астрономическом строении звезд, сияющих на голубом небе. Если бы Бог разрушил материю, если бы все распалось на мельчайшую пыль, на пыль идеальную, разорванную в пространстве силами движения, тогда бы все превратилось в музыку” (17, с. 7).

Как и для пифагорейцев, мир для романтиков – это музыкальный инструмент:

Мир всего лишь заколдован:
В каждой вещи спит струна,
Разбуди волшебным словом —
Будет музыка слышна.

(Й.фон Эйхендорф. “Волшебная лоза”. Пер. А.Герасимовой)

“Есть иная, незримая лира // с тончайшей музыкой струн-ной”, – пишет польский поэт-романтик Циприан Норвид.

Как и для пифагорейцев, для романтиков музыкальная гармония — тончайшая стихия, объединяющая космос, природу и человека. “Когда мы смотрим на звезды, – писала Беттина Brentano, – то наши мысли начинают звучать вместе с ними, потому что мы сами относимся к семейству родственников с ними аккордов” (7, Т.2, с. 63—64). Со звуками музыки романтики уносились в страну грез, в страну мечты, где гармония врачевала их израненные души.

Страстно выступая против догматов и канонов, против дискурсивного вмешательства в “художественный организм”, отстаивая идею универсального, синкретического, интуитивного постижения мира в целостном единстве его противоречий, идею вечного творчества человека и природы, романтики обращаются к тому, что находится в движении, развитии, лишено жестких рамок и застывших очертаний, ко всему творимому. Их больше привлекает искусство не “ставшее”, но “становящееся”, дающее ощущение безбрежности природы и безграничности постигающего ее духа. В живописи появляются пейзажи без горизонта, уходящие в бесконечность. Романтический критик Адам Мюллер писал о пейзажной живописи (1808): “Воздух и земля словно сливаются, они, доверительно, словно меняются местами: в облаках земля словно переходит в сторону неба, в морях и реках небо – в сторону земли, а в самой дальней дали границы сливаются, цвета бледнеют и переходят друг в друга, и уже нельзя больше сказать, что относится к небу, что – к земле” (цит. по: 2, с.21—22).

Герой в литературе романтизма существует в бесконечных временных и пространственных измерениях. В романах любая картина природы — это воплощение бесконечности, которая раскрывается на пути героя-странника при виде любой местности: “Оба они были ошеломлены чудесным видом, который открывался, словно исполненное смятения волшебное море деревьев, рек, садов и гор, над которыми, словно сирены, звучали соловьиные песни” (Эйхендорф. “Предчувствие и действительность”).

В музыке особенно высоко ценится способность к импровизации, к свободному фантазированию, которое рассматривается как наивысший творческий акт, истинное вдохновение, ниспосланное надзвездными сферами. Теоретики романтизма считали, что фантазия стремится к бесконечности и расширяет любое содержание до абсолютной формы. В восприятии слушателей в момент импровизации “... дух музыки, пробуждаемый избранником, выражает себя в мелодии и гармонии только тайными, одному этому избраннику понятными звуками” (1, с. 95).

В эпоху романтизма ломаются старые социальные рамки бытования музыки, и исполнительская деятельность окончательно признается творческой. Появляется новый тип музыканта – гастрологирующий виртуоз, пишущий для своего инструмента и видящий в композиции средство выявления собственной индивидуальности – “поэт и актер в одном лице”. Виртуозы приносят на концертную эстраду новый круг

образов и тем, свежесть и яркость национальной мелодики, разнообразие танцевальных ритмов, обогащают эмоциональный, колористический и ладово-гармонический мир музыки, выявляют ранее неведомые возможности инструментов. Именно в период формирования романтизма как стиля эпохи роль композиторов-виртуозов была особенно велика. Ведь “только в собственных сочинениях можно “рубить с плеча”, а виртуозное “рубить с плеча” – могущественный двигатель”, – писал А.Г.Рубинштейн (10, с. 38).

В музыкальной прессе появилось совершенно невозможное ранее определение искусства выдающихся виртуозов: “ангельски-дьявольское”. Яркие, эмоциональные, страстные импровизации Ф.Листа, властно захватывавшие слушателей и повсеместно вызывавшие бурю восторгов, получили в парижских журналах 30-х — начала 40-х годов такую характеристику: “Иные сравнивали его с Кассандрою, одержимою духом видений; другие с беснующимся; третьи просто с демоном, который выражает свои мучения на фортепиано и убивает свой инструмент в порывах ярости” (цит. по: 11, с. 420).

Искусство виртуозов не оставляло равнодушным никого, даже противников всего нового и “академических педантов”. Приверженец строгих музыкальных канонов, немецкий композитор, руководитель певческой академии в Берлине К.Ф.Цельтер пишет И.В.Гете о величайшем маэстро века: “Паганини с его проклятыми скрипичными концертами приводит тут в неистовство мужчин и женщин [...] он достигает в своей игре невероятного, и при этом следует заметить: эффект его игры приятен всем и совершенно неясен другим виртуозам на его инструменте. [...] Это сама скрипка... Я в первый раз представил его себе Моисеем... (7, Т.1, с. 271—272).

Культ музыки в ту эпоху так велик, что вся романтическая эстетика приобретает музыкальный характер. В категориях музыки рассматривались и литература, и живопись, и скульптура, и садово-парковое искусство и даже риторика. “То, что в музыке мелодия, – пишет Геррес, то в живописи – светотень; что в музыке гармония, то здесь – колорит [...] Монохромная светотень без колорита – все равно что в музыке ударные...” и т.п. и т.п. (15, с. 92, 96). Романтическая эстетика наполнена музыкальными образами: “... ода, дифирамб, элегия, сонет, – пишет Жан-Поль, – только унисон, которому придана особая душа. Точно так же романс, сказка, баллада, легенда и т.д. – каждый раз несколько звуков из фуги эпоса” (2, с. 277).

Контрапунктическая тема романтической эстетики – необходимость сближения музыки и поэзии: “Музыка и поэзия – в детстве они играли вместе и не расставались никогда, лишь впоследствии пути их разошлись, однако им предстоит встретиться в идеальном, когда они достигнут зрелости и совершенства” (15, с. 98).

Поэтов-романтиков больше всего занимает музыка стиха, они стремятся к тому, чтобы поэтические высказывания были подобны мелодии. “Пусть речи жар и смысл изначальный // При свете совести верном // Поставлены будут в ряд музыкальный, // Словами, подобными перлам!” – восклицает Ц.Норвид. “Язык, – пишет Геррес, – перешел в поэзию в сфере чувствования, еще шаг – и поэзия растворится в музыке” (15, с. 85). Теофиль Готье, экспериментируя с музыкальной стороной стиха, пишет “Вариации на тему “Венецианского карнавала” и “Мажорно-белую симфонию”, предвосхищая символическую поэтику соответствий.

Основное настроение той эпохи очень точно выразил Жан-Поль: цель искусства – “не уничтожить и не повторить, но расшифровать действительность, в которой не может не заключаться божественный смысл” (2, с. 395).

Музыкальной эстетике романтизма посвящено много трудов. Из работ последних лет хотелось бы обратить особое внимание на монографию А.Е.Махова “Ранний романтизм в поисках музыки”(6), в которой рассматривается “отраженное бытие музыкального: звуки умолкли, но именно в этот момент и вступает в свои права воображение – музыка символически переосмысленная... приобретает новый трансмузыкальный и в каком-то смысле служебный статус, понимаясь как модель хода мысли, поэтического образа, самоощущения, житейского поступка” (6, с. 5). Исследуя звукомзыкальные символы в духовном быту, автор всесторонне анализирует романтический миф об оловяной арфе.

Олово арфа была одним из символов романтизма. Эта немудреная музыкальная игрушка стала своего рода оселком, на котором оттачивалось романтическое музыкальное воображение, изобретавшее для прямоугольного ящика со слабо натянутыми и настроенными в унисон струнами все новые и новые метафорические применения, – до тех пор, пока связанные с арфой поэтические смыслы не сложились в разветвленный, но довольно устойчивый и цельный миф.

Предметная история оловяной арфы немного длиннее, чем ее история символическая. Поклонники инструмента любили ссылаться на древность: Г.К.Лихтенберг и Г.фон Дальберг упоминали Талмуд, в котором рассказывается об арфе Давида, среди ночи звучащей от дуновений ветра. Вспоминали и средневековую легенду о св. Дунстане, из арфы которого божественные дуновения извлекали звуки гимна “Gaudent in coelis”. Действительно, описания звуков, исторгаемых ветром из различных струнных инструментов, появляются в письменных источниках весьма рано. Но инструмент, специально предназначенный для “игры ветра”, был впервые сконструирован и описан, вероятно, лишь в XVII в. иезуитом Атанасиусом Кирхером, который в своем трактате пишет о “музыкальной самодействующей машине, которая без помощи колес или мехов [...], но при участии одного ветра и воздуха издает некий гармоничный непрерывный звук” (цит. по: 6, с. 72).

Изобретению Кирхера пришлось дожидаться своего времени около столетия. Любопытно, что воскрешение эоловой арфы в предромантическую эпоху произошло не без участия весьма далекого от романтизма поэта-классициста Александра Поупа, обнаружившего в комментариях средневекового филолога Евстатиуса (умер в 1194 г.) к поэмам Гомера упоминание о гармонических звуках, порождаемых ветром в натянутых струнах. Не исключено, что именно Поуп заинтересовал этими сведениями шотландского музыканта Джона Освальда, которого Лихтерберг считает создателем современной эоловой арфы. Во всяком случае Освальд был первым ее распространителем. Переехав в Лондон в 1741 г., он открыл в своем музыкальном магазине торговлю эоловыми арфами. Дж.Григсон считает, что Освальд придумал и само название “эолова арфа”, хотя уже Й.Й.Гофман в своем “Универсальном историко-географическо-хоронологико-поэтико-мифологическом словаре (1677) изобретенный Кирхером инструмент называет “*Aeolium instrumentum*”.

Музыкальная новинка быстро входит в моду, становится неотъемлемым атрибутом быта поэтов. Уильям Мейсон, музыкант, поэт (автор “Оды к эоловой арфе...”) и садовник, сам для себя изготовил эолову арфу; поэт Роберт Блумфильд, сочинивший об эоловой арфе небольшую книгу “Музыка природы” (1805) и стихотворение, подрабатывал изготовлением и продажей этих инструментов и питал к арфам “нежное чувство, не ослабевавшее до конца его жизни” (цит. по: 6, с. 72). Кольридж в 1795 г. поставил арфу в окне своего кабинета. Несколькими годами позже Г.фон Дальберг, ощущая складывающийся вокруг арфы поэтический контекст, ищет для нее нетрадиционный бытовой контекст: особую прелесть приобретает арфа, установленная в саду, одинокой беседке, в глухих зарослях кустарника или в рощах, на холмах или возвышенностях.

Романтикам эолова арфа представлялась барометром состояний природы и души, провозвестником судеб, и они чутко прислушивались к ее звукам.

Арфа входит в поэзию в 1740-е годы. В 1748 г. Джон Томсон пишет “Оду эоловой арфе” и находит многочисленных последователей в Англии; в 1790-е годы образ эоловой арфы, вероятно, при посредничестве Гердера, который перевел в 1795 г. оду Томсона на немецкий, возникает в немецкой литературе, затем – во французской (Ж.Жубер, А.Ламартин). В 1814 г. эолова арфа попадает в заглавие баллады В.А. Жуковского и входит в русский литературный быт: в литературном обществе “Арзамас” прозвище “Эолова арфа” получает друг Жуковского А.И.Тургенев. В России об эоловой арфе знали не понаслышке. В 1804 г. в “Санкт-Петербургских ведомостях” было помещено такое любопытное рекламное объявление: “Эоларфа (так!) в России весьма мало известный инструмент, заслуживает в рассуждении своего превосходства быть известным и общим. Название уже показывает, что ветер только должен приводить струны в движение, чтоб произвести превосходнейший тон. От усиливающегося сквозного ветра происходят восхитительные мелодии, превосходящие всякое описание. Натуральный оный тон есть тон гармоники, однако никогда искусство не в состоянии произвести на гармонике таких свободных фантазий, какие она рождает посредством всех аккордов. Купить оные могут с описанием, как обращаться, на Васильевском острове, д. N 242” (цит. по: 6, с. 73). В России эолова арфа бытовала в усадьбах очень долго. В 1912 г. ее описывал Борис Зайцев: “На крыше мезонина стоял флюгер, в нем эолова арфа. С набежавшим ветерком она издавала нежный, жалобный тон” (“Студент Бенедиктов”).

Уже в оде Томсона намечен основной круг эолийских образов — мифология “воздушных обитателей”, “духов”, которым арфа служит средством-медиатором общения с землей; тема разлуки или неверности, скорбным вздохом о которых звучит инструмент, и мотив потустороннего слияния в любви: “Эфирное племя, обитатели воздуха, вы, что в потаенной роще возносите гимны вашему божеству, вы, незримые существа, навестите мою арфу и извлеките из нее величественные напевы или растайте в любви. Эти нежные звуки, что за мягкие упреки слышны в них! Их тихая скорбь повергает в трепет сердце влюбленного! Воистину, рукой какой-то несчастной девушки, умершей от любви, были исторгнуты эти сладостные жалобы” (цит. по: 6, с. 74).

На начальном этапе литературного освоения эолийской темы арфа воплощает превосходство природы над искусством. Томсон завершает свою оду эффектным отречением от собственного искусства в пользу “дикой фантазии” странствующих духов ветра: “Позвольте мне, странствующие духи ветра! [...] включиться в ваш хор, ибо, пока поете вы, моя муза забывает о пении” (цит. по: 6, с. 74). Тема явленного в эоловой арфе превосходства природы над искусством отозвалась и в приведенной выше рекламе из петербургской газеты.

Следующий виток воображения превращает эолову арфу в инструмент любовного признания, несущий весть от любящего к далекой незримой возлюбленной. В предромантической оде Уильяма Мейсона “К эоловой арфе, посланной мисс Шеферд” (не позднее 1771 г.), звучит мотив потустороннего слияния любящих сердец: однажды, ярким июльским днем, фея положит у изголовья мисс Шеферд арфу, а сильфы и сильфиды – воздушные создания, охраняющие ее “девственные прелести”, – извлекут из арфы звуки, “подобные нежному томлению и томному умиранию”. Фантазия мисс Шеферд, пробудившись в этих звуках, унесет ее в элизейские поля, где в то время будет прогуливаться “избранный ею юноша”, который поведет ее “по сияющим красотами местам, и все обратится в музыку, экстаз и любовь” (цит. по: 6, с. 75).

Мотивы “вздоха разлученных” и потустороннего экстатически-любовного слияния, существовавшие в предромантической литературе независимо друг от друга, позднее, в романтическом воображении, сольются в единый сюжет “мифа об эоловой арфе”.

Для романтиков звучание арфы символизировало единство элементарно-стихийного, “монотонности”, лежащей в основе всех вещей, и жизни во всей непредсказуемости ее проявлений. Над этим размышлял Новалис: “Неизмеримое многообразие звуков ветряной арфы и простота движущей силы. Так и с человеком: человек – арфа, должен быть арфой” (цит. по: 6, с. 76).

Мистическая природа звучания арфы переживалась романтиками как голос отсутствующего (умершего) друга, возлюбленной, а феномен “расщепления простого на сложное” подсказал космическую аналогию “человек-Вселенная-эолова арфа”: и мир, и душа человека, как эоловы арфы, отзывчивы к ветру творения.

“Космическая линия” эолийского мифа нашла наиболее совершенное выражение, пожалуй, в стихотворении Кольриджа “Эолова арфа” (1795), в котором поэт высказывает поистине головокружительное предположение: “И что если все существа живой природы – лишь эоловы арфы различных очертаний, вибрации которых превращаются в мысли, словно бы сквозь них, текучий и безбрежный, проносится разумный ветер, что одновременно – и душа каждого, и бог всех?” (цит. по: 6, с. 76).

Поэтические догадки об “авторстве” эолийских звучаний повлекли за собой рождение целого сюжета о разлуке и посмертном слиянии, который стал основной ветвью романтического эолийского мифа. Уже на раннем этапе развития темы арфа выступает в роли оберега, талисмана, ее скорбный вздох служит и залогом будущего соединения. Вздох разлуки (возможно, роковой, смертной) равноценен клятве верности.

Произведением, соединившим в сознательно мифологизированной форме все элементы эолийского сюжета, стал “аллегорический сон” Фридриха фон Дальберга “Эолова арфа”, изданный в Эрфурте в 1801 г. “Сон” Дальберга представляет собой романтический миф о сотворении этого инструмента. Некогда в небесном просторе парил “облачный остров”, сотканный из утренней росы и цветочных ароматов; на нем обитали “души людей, рано похищенных из жизни, чьи земные желания не были исполнены: невинные дети, несчастные влюбленные, слишком рано разлученные друзья...” Им не было дано общаться со сродными им душами, “и вздохи томления замыкались в глубине их существа, как зародыши нежного цветка в нераскрывшемся бутоне”. Но им на помощь приходит богиня Гармония: она решает соединить родственные души при помощи музыки. Гармония пробудила души из их дремоты, и “завучал на острове гармонический хор. Подобные ударам крыльев молодых лебедей, когда они отрываются от берега и пронизывают эфир, тихими волнами поднялись песнопения сладостной печали. Они проникли к скрытым под облаками долинам, где покинутые друзья на могильных холмах тосковали по ним (умершим), и песни земного томления слились с шепотом далеких духов – тихо и торжественно зазвучали они, как отзвуки далеких колоколов, как ропот вечернего ветра в лесных вершинах”. Эти звуки услышала Полигимния, которая воскликнула, обращаясь к духам: “Покиньте ваш сумрачный остров! Он будет превращен в прекрасную стройную арфу, а вы сами – в гармонические звуки, предназначенные на то, чтобы оживлять небесные струны”. На помощь духам Гармония призывает Эола с ветрами – “легко и стремительно прильнули они к эластичным струнам арфы”, “принялись танцевать и шутить с ее эфирными обитателями; их ласковые объятия превратились в звуки, и раздался восхитительный хор волшебных, никогда прежде не слышанных песен – то громкий и мощный, как ветер на открытой равнине, то тихий, как нежный лепет тростника”. Так “в разнообразных тональностях и модуляциях шепчут струны арфы свои элегические ноты, нежные песни жалоб, которые восхищают от земли души людей и поднимают их высоко к звездам” (цит. по: 6, с. 80—81).

При всей сложности созданного Дальбергом мифа в нем достаточно ясно очерчен центральный для романтической традиции сюжет “разлуки-слияния”: звуки арфы – жалобы умерших, но и экстатическая игра сливающихся в объятиях духов. И хотя у Дальберга в объятиях сливаются не души разлученных смертью влюбленных, а души умерших и “зефиры” – все же трудно удержаться от сопоставления с концовкой баллады Жуковского “Эолова арфа”:

Когда от потоков, холмов и полей
Восходят туманы
И светит, как в дыме, луна без лучей, –
Две видятся тени:
Слиявшись летят
К незнакомой им сени...
И дуб шевелится, и струны звучат.

В эпоху романтизма образ эоловой арфы встречается не только в литературе, но и в письмах, дневниках, записных книжках. В этих текстах обыгрывается прежде всего отзывчивость – заманчивая, притягательная, но и опасная, разрушительная – эоловой арфы к “чужому”: любому внешнему воздействию, любому дуновению ветра, который, пронсясь над нею, может извлечь из арфы чудные гармонии, но может и расстроить ее. “Я стал умнее, но и восприимчивее, – пишет Новалис Каролине Юст в марте 1796 г. – Любой сквозняк брэнчит на моих струнах” (цит. по: 6, с. 81). В интонации этой фразы нельзя не ощутить тревоги: грубая случайность внешнего воздействия не соответствует тонкости “струнного механизма” души,

беззащитно открытого всем ветрам. Та же тревожная интонация – и в письме Иосифа Берглингера, автобиографического героя Вакенродера, сравнивающего себя с эоловой арфой, в “струнах которой веет чужое, незнакомое дуновение и хозяйничают то и дело меняющиеся ветры” (цит. по: 6, с. 81).

Арфа-душа – магический медиатор, способный сблизить “свое” и “чужое”, но в ее бесконечной отзывчивости – и бесконечная беззащитность. “Я был эоловой арфой с натянутыми живыми струнами, любая погода расстраивала меня, и ветер играл на мне, и солнце иссушало и растягивало меня”, – жалуется Брентано в одном из писем (цит. по: 6, с. 82). Ж.Жубер в аналогичной арфической жалобе к мотиву беззащитности неожиданно присовокупляет и тот очевидный для нас недостаток эоловой арфы, который романтикам успешно удавалось не замечать: “Я подобен эоловой арфе, которая издает несколько прекрасных звуков, но не в состоянии исполнить цельной мелодии. Ни один постоянный ветер не дует на меня” (там же).

В романтическом воображении эолийское музицирование идеально соответствовало одному из основных критериев музыкального: музыка — изменчивость, не поддающаяся анализу и структурированию, текучесть, которую невозможно зафиксировать, остановить. Бытийный идеал романтиков, воплощенный в музыке, – постоянно длящееся мгновение перехода; бытие музыки – в переходе, перетекании из одного состояния в другое; самоценно лишь ускользающее – и эолова арфа совершенно отвечала этому требованию, замечает Махов.

Мировой ветер, играющий на струнах души; предвестие трагедии, доносимое скорбным звуком с горных высот; жалоба разлученных; трепет загробной вести; экстатическое потустороннее слияние... Это лишь краткий перечень ситуаций, в центр которых романтическое сознание вполне серьезно помещало музыкальную игрушку с поэтическим названием. Поистине, эолову арфу можно считать символом романтизма, его дерзкого порыва к запредельному.

Романтическим мифом заканчивает первую часть исследования “Музыка как предмет логики” А.Ф.Лосев. Именно мифологическая точка зрения, считает философ, помогает понять, “как из океана алогической музыкальной стихии рождается логос и миф” (5, с. 257). Прибегая к характерному для романтизма приему отчуждения авторского текста и передачи его условному рассказчику – “малоизвестному немецкому писателю”, достаточно глубоко понимающему сущность музыкального искусства, Лосев воссоздает музыкальную Вселенную, музыкальный мир романтиков: “Мир мучительный и сладостный... мир, данный как вечное Стремление и Воля, саморазрушение и истощение и как вечное Творчество и Воскресение; мир, который насквозь есть Божество и его страстная Жизнь и Страсть, в котором растворились и синтетически воссоединились природа и человек, судьба и Божество, история и вселенские судьбы Абсолютного; наконец, мир беспринципный и вечно играющий, беспричинный и бесцельный, мир, где слиты начала и концы, где нет меры и веса, мир – капризные грезы, мир как непостоянное море снов и неустанная бездна откровений. Это – музыка и музыкальный восторг” (5, с. 268).

Список литературы

1. Гофман Э.Т.А. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. — М., 1972. — 667 с.
2. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. — М., 1981. — 448 с.
3. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — М., 1980. — 638 с.
4. Литературная теория немецкого романтизма: Документы. — Л., 1934. — 335 с.
5. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. — М., 1990. — С. 195-390.
6. Махов А.Е. Ранний романтизм в поисках музыки.- М., 1993. — 127 с.
7. Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2-х т. — М., 1981-1983. — Т. 1. — 414 с.; Т. 2. — 432 с.
8. Одоевский В.Ф. Русские ночи. — Л., 1975. — 319 с.
9. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX в. — М., 1980. — Вып. 2. — С. 11-158.
10. Рубинштейн А.Г. Музыка и ее представители. — М., 1921. — 68 с.
11. Стасов В.В. Избранные сочинения. — М., 1952. — Т. 3. — 888 с.
12. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. — М., 1966. — 496 с.
13. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т. — М., 1983. — Т. 1. — 479 с.
14. Шуман Р. О музыке и музыкантах. — Т.1. — М., 1975. — 407 с.
15. Эстетика немецких романтиков. — М., 1987. — 736 с.
16. Jachimecki Zd. Muzykologia i piśmiennictwo muzyczne w Polsce. — Kraków, 1948. — 62 s.
17. Krasieński Z. Listy do Delfiny Potockiej. — Poznań, 1930. — 582 s.
18. Mochacki M. Pisma. — Lwów, 1910. — 328 s.
19. Piwińska M. Miłość romantyczna. — Kraków, 1984. — 722 s.

20. Style zachowań romantycznych. – W-wa, 1986. – 438 s.

НЕКОТОРЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОНЦЕПЦИИ XX ВЕКА

На переломе XIX—XX вв. система ценностей, определявшая художественную жизнь, утратила свою очевидность и императивность. Эсхатологическое беспокойство о будущем, вообще свойственное европейской культуре, достигло в этот период необычайной остроты. Одно за другим рождаются произведения, проникнутые апокалиптическими предчувствиями: “Тибель богов”, “Закат Европы”, “Смерть и просветление”, “Крик”... Не было единого “большого” стиля искусства. “Прошло то время, — отмечал И.Ф.Стравинский, — когда Бах и Вивальди говорили одним и тем же языком, который их ученики повторяли после них, бессознательно трансформируя его соответственно своей индивидуальности. Прошло время, когда Гайдн, Моцарт и Чимароза перекликались между собой в произведениях, служивших образцами для их последователей...”⁹

“Новое переживание жизни” (В.М.Жирмунский), которое принесла с собой новая эпоха, привело к рождению многочисленных и противоречивых течений, манифестов, теорий. Экспрессионизм, импрессионизм, футуризм, абстракционизм, дадаизм, сюрреализм, символизм... Художники пытаются утвердить свою систему ценностей, свое отношение к действительности. Ницше призывает отказаться от мнимых ценностей и иллюзий, лишаящих человека воли и воображения. Абсолютное принятие сущего под знаком героического пессимизма должно, по Ницше, привести к замене критических ценностей творческими. В художественной практике получают свое преломление концепции А.Шопенгауэра, Э.Гуссерля, З.Фрейда, А.Бергсона... Искусство охватило лихорадочное стремление запечатлеть мир в его динамике, в его бесконечно изменчивых ликах.

Музыкальная Европа загипнотизирована багряной медью вагнеровского оркестра. “Трудно сейчас себе представить, — писал А.Иваньский, — размеры вагнеровского культа, который охватил на переломе столетий музыкальные сферы Европы. Мы слушали “Тетралогию”, “Тристана”, “Мейстерзингеров” почти на коленях, знали наизусть каждый их мотив, мы были готовы мерить вагнеровскими элементами все другие современные композиции”¹⁰.

В это же время звучат драматические, философские симфонии Г.Малера, которые несли в себе “бремя всей истории музыки” (Л.Ноно) и ставили самые важные и вечные вопросы бытия. Композиторы-импрессионисты постепенно переосмысливают идейно-художественное содержание позднего романтизма. Новая венская школа утверждает эмансипацию диссонанса, атонализм, додекафонию и сериальность.

Рихард Штраус, не порывая с классическими и романтическими традициями, создает новые инструментальные и театральные формы, новые средства выражения, новую музыкальную лексику, усиливая красочность и экспрессивность тембров, используя полиритмию, политональность, асимметричные построения... Макс Регер обращается к достижениям великих мастеров полифонии. Придерживаясь строгих рамок классической формы, он стремится продолжать баховскую традицию на основе современного музыкального языка.

Трагедийно-героическому пафосу вагнеровской музыки французские импрессионисты противопоставляют “отблески упоительных бесплотных видений” (В.Г.Каратыгин). В их тончайшей звуковой палитре мерцает “Лунный свет”, переливается всеми цветами радуги “Игра воды”, возникают “Галлюцинации в восточном стиле” и тают “Следы на снегу”. Но вскоре здесь же, в Париже, “Шестерка” выступает против “чрезмерной изысканности” импрессионизма. “Приятностям дебюссизма” молодые композиторы противопоставляют интонации “уличной музыки” — музыку современного большого города. Идейный вдохновитель “Шестерки” Ж.Кокто в манифесте “Петух и Арлекин” (1918) ниспровергает музыкальную эстетику импрессионизма и зовет к созданию искусства, свободного от всяких иллюзий. Место очаровательной “Девушки с волосами цвета льна”, призрачных “Туманов” и полуреальных “Облаков” занимают “Сельскохозяйственные машины” (Мийо).

На формирование “интонационного словаря” эпохи большое влияние оказывает и эмоциональная экзатичность скрябинской поэтики, и “языческий” неофольклоризм и неоклассицизм И.Ф.Стравинского, и

⁹ Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. — М., 1973. — С. 42.

¹⁰ Iwański A. Wspomnienia: 1881-1939. — W-wa, 1968. — S. 293.

музыкальные открытия Б.Бартока... Трудно перечислить все направления, в которых вели поиски художники начала столетия. Казалось, XX в. создавал новый культ — культ новаций.

Творчество композиторов XX в. находится в центре внимания исследователей, но нам представляется гораздо более логичным дать слово самим художникам.

**АНТОН ВЕБЕРН:
КОМПОЗИЦИИ НА ОСНОВЕ ДВЕНАДЦАТИ ТОНОВ РОДИЛИСЬ ИЗ “ИСКУССТВА ФУГИ”
И.С.БАХА**

Какой смысл любителям заниматься элементами музыки, “загадками ее правил”? Смысл в том, чтобы за банальностями научиться видеть бездны. Тот, кто хочет приблизиться к произведениям большого искусства, кто хочет разглядывать и созерцать их, тот должен, будь он верующим или неверующим, подходить к ним так, как следует подходить к творениям природы, т.е. с должным благоговением перед лежащей в их основе тайной, перед тем неведомым, что в них заключено. В искусстве господствует закономерность, и мы должны относиться к этим законам так же, как и к законам, которые мы приписываем природе, музыка есть воспринимаемая слухом закономерность природы.

Каждому звуку сопутствуют обертоны, фактически простирающиеся в бесконечность. В своих лекциях¹¹ я хотел бы проследить, как человек использовал это явление для создания музыкального образа, как он поставил себе на службу эту тайну природы. Говоря более конкретно: откуда взялась эта звуковая система, которой люди пользуются с тех пор, как существуют музыкальные произведения? Западноевропейская музыка, ведущая свое начало от греческой, в своем развитии до наших дней знала определенные звукоряды, принимавшие конкретные формы. Из более ранних эпох нам известны греческие и церковные лады. Как возникли эти звукоряды?

Они — следствие освоения обертонов. Как известно, сперва идет октава, затем квинта, затем терция через октаву и далее септима. Что здесь выясняется? Что квинта является ближайшим тоном, отличным от основного, т.е. состоит с ним в наиболее близком родстве. Отсюда можно сделать вывод: сам тон находится в таком же отношении к тону, лежащему на квинту ниже. Таким образом, мы имеем своего рода параллелограмм сил, “равновесие” восстановлено: силы, тянущие вверх, и силы, тянущие вниз, — равны. И вот что любопытно: тона европейской музыки происходят от первых тонов этого параллелограмма сил: с (g, e) — g (d, h) — f (c, a). В обертонах трех наиболее тесно соседствующих и родственных тонов содержатся все семь тонов гаммы. Наш семиступенный звукоряд следует объяснять именно так, и, надо полагать, именно так он и возник. Этот путь задан самой природой звуков. Диатонический ряд не был изобретен, он был обретен.

Церковные лады строились на каждой ступени звукоряда, но постепенно из них выделились два, имеющие структуру современного мажора и минора. Примечательно, что выделение этих двух церковных ладов было обусловлено потребностью в убедительном заключении композиции, потребностью в вводном тоне, отсутствовавшем в других ладах. “Таким образом, альтерации нанесли миру церковных ладов последний удар, и ему на смену пришел двупольный мир нашего мажора и минора” (с.38).

В эпоху И.С.Баха мажорно-минорная система окончательно вытеснила остальные и появилось столько новых элементов, что можно было использовать все 12 звуков хроматической гаммы. У Баха мы находим все: образование циклических форм, расширение звуковых ресурсов, притом феноменальное полифоническое мышление как по горизонтали, так и по вертикали! Последнее произведение Баха — “Искусство фуги” — сочинение, ведущее в совершенную абстракцию, музыка, в которой отсутствует все, что обычно обозначается в нотах: не сказано, для пения ли оно или для инструментов, нет никаких указаний исполнителю, вообще ничего. “Это действительно почти абстракция или, я бы сказал: высшая реальность! Все эти фуги построены на одной-единственной теме, которая непрерывно видоизменяется: целая книга музыкальных мыслей, все содержание которой исходит из одной-единственной идеи!” (с.48). Хотя тональность здесь еще сохраняется, это сочинение содержит элементы, подготавливающие главное в композиции на основе двенадцати тонов — замену тональности.

Наша двенадцатитоновая музыка основана на постоянном возвращении определенной последовательности двенадцати звуков — принципе повторения. Цель композиции на основе двенадцати соотношенных друг с другом тонов — создавать все более тесную взаимосвязь. И в “Искусстве фуги” Бах стремится к максимальному единству. Все выводится из одного — из темы фуги. Все “тематично”. Постепенно стремление брать из темы распространилось и на “сопровождение”; началось изменение, развитие первоначально “примитивных форм”. “Таким образом... тот способ мышления, которого мы придерживаемся, был идеалом композиторов всех времен” (с.48).

¹¹ Лекции “Путь к композиции на основе двенадцати тонов” и “Путь к новой музыке” были прочитаны А.Веберном в 1931—33 гг. перед небольшой аудиторией, которая состояла в основном из любителей музыки. Впервые они были опубликованы в 1960 г. в Вене, через 15 лет после смерти композитора.

Наше стремление к взаимосвязи, к взаимодействию само собой ведет к форме, которая широко применялась классиками и которая у Бетховена стала практически преобладающей, — к форме вариаций. Дана тема. Она варьируется. В этом смысле форма вариаций — предшественница композиций на основе двенадцати тонов. Мотивом мы называем наименьшую часть музыкальной мысли, обладающую самостоятельностью. А как выявляется самостоятельность? Через повторение. Нечто подобное мы уже находим в григорианском хорале: все строится на повторении.

Мы не можем писать по старым образцам, ибо мы прошли через эволюцию гармонического начала. Классике было свойственно концентрировать мысль в одной линии, все время дополняя ее в сопровождении. Постепенно сопровождение тоже претерпело изменения. Композиторы стремились сделать комплекс, развертывающийся параллельно с главной мыслью, носителем еще и некоего значения, придать ему большую самостоятельность. И тут решающий шаг был сделан Густавом Малером. В его сочинениях формы сопровождения превратились в ряд противоположностей к главной теме, а это уже полифоническое мышление.

Мы живем в век полифонического метода, и наша композиционная техника имеет много общего с методами нидерландцев XVI в., но, разумеется, с учетом всего того, что было завоевано в процессе освоения гармонических ресурсов. Стремление к возможно более тесной взаимосвязи, а именно это отличает искусство нидерландцев, постепенно вновь утверждается в музыке, развивается новая полифония. Стиль, к которому стремится Шенберг и его школа, предполагает новое насыщение музыкального материала, как по горизонтали, так и по вертикали.

Мы пишем в классических формах. Все созданные классиками развитые формы есть в нашей музыке. Речь идет не о воскрешении нидерландцев, не о возврате к их стилю, а о новом наполнении их форм на основе достижений классиков, о соединении этих двух вещей.

Подобно тому, как исчезли церковные лады, уступив место мажору и минору, исчезли и эти два лада, уступив место одному-единственному звукоряду — хроматической гамме. Опора на основной тон — тональность — была утрачена. Но это отразилось и на другой стороне дела: выражении мыслей. Опора на основной тон давала сочинениям основательный фундамент. Она была средством формообразования, в известном смысле — средством связи, и составляла существо тональности. Однако в результате развития музыки эта опора сперва стала менее необходимой, а потом и вовсе отпала. Многозначность некоторых аккордов сделала ее излишней. Поскольку звук есть закономерность, воспринимаемая слухом, а в музыке появились вещи, которых в предшествующие века не было, и поскольку некоторые связи отпали без ущерба для слуха, то очевидно, должны были проявиться иные закономерности. Возникли гармонические комплексы такого рода, что опора на основной тон стала беспредметной. Это произошло в период между Р.Вагнером и А.Шенбергом, первые произведения которого еще были тональными. Но в созданной им гармонии опора на основной тон стала ненужной и... рухнуло то, что от предшественников Баха до наших дней составляло основу музыкального мышления: мажор и минор исчезли. Шенберг образно выразил это так: из двуполости возник сверхпол!

Таким образом, появилась музыка, которая, говоря популярно, использовала в До мажоре не только белые, но и черные клавиши. Постепенно система двенадцати тонов начала открывать свои тайные законы. Например, выяснилось, что слух получал удовлетворение при движении мелодии от полутона к полутону, т.е. по интервалам, связанным с хроматическими последовательностями, иными словами, при движении мелодии на основе хроматизма, а не того звукоряда, который складывался из семи ступеней. Хроматическая гамма становилась все более доминирующей — двенадцать тонов вместо семи.

Господство хроматической гаммы, хроматический характер музыкального движения поставили перед композиторами одну очень сложную проблему. Поскольку основной тон перестал быть необходимым, возникла задача не допустить преобладания какого-то тона, не допустить, чтобы путем повторения один из тонов мог “позволить себе слишком многое” (с.56). Выявились любопытные особенности, которые диктовались не теорией, а требованиями слуха. Оказалось, например, нежелательным повторение какого-либо звука в теме. Следовательно, новый стиль появился не только как следствие утраты тональности, но и как ответ на объективную потребность более органичной взаимосвязи.

Разумеется, без повторения звуков композиция невозможна, иначе сочинение кончится, как только прозвучат все 12 тонов. Но ведь одновременно может звучать сто таких последовательностей! Там, где один звук начал, должны следовать остальные звуки ряда, причем ни один из них не должен повторяться. Может прозвучать и двенадцатиголосный аккорд (такие аккорды уже известны), после этого можно начинать ряд сначала.

В этом, собственно, и состоит закон: “последовательность двенадцати тонов” — и ничего больше. У мастеров нидерландской школы мелодия строилась из семи тонов, но она всегда была увязана с исходным рядом. То же самое происходит в изобретенной Шенбергом системе композиции с двенадцатью соотношенными друг с другом тонами. “Но почему нам было необходимо, чтобы все время пелось “одно и тоже?” Потому что нам была нужна взаимосвязь, соотношенность элементов, а наиболее тесная взаимосвязь все же достигалась именно тем, что все пели одно и то же” (с.57).

Теперь все выводится из тщательно подобранной последовательности двенадцати тонов, и на ее основе разворачивается, как прежде, тематический материал. Но большое преимущество нашего метода в том, что можно обращаться с тематическим материалом гораздо более свободно, так как связь полностью обеспечена взятым за основу сочинения рядом. Мы всегда имеем дело с одним и тем же, и лишь формы проявления все время разные. Наша концепция близка взглядам Гете на закономерности и смысл, проследимые в природе, — растение едино: корень, стебель, цветок.

Меня спрашивают, как я создал тот или иной ряд? Отнюдь не произвольно, а по определенным тайным законам. (Узы здесь жесткие, и все нужно продумать очень тщательно и очень серьезно, как при вступлении в брак.) Многие думают, что ряд создается чисто конструктивным путем, скажем так, чтобы было по возможности много интервалов. Нет, в большинстве случаев я находил ряд благодаря тому, что люди творческие называют озарением. Ряд — это и есть закон, который мы устанавливаем. Раньше, если композитор писал в До мажоре, он чувствовал себя “привязанным” к этой тональности, иначе все шло насмарку; он был обязан вернуться к основному тону, он был связан характером звукоряда. Мы же сочиняем на основе ряда, состоящего не из семи, а из двенадцати тонов, идущих в определенной последовательности. И не нужно бояться, что нашей музыке будет недоставать разнообразия, поскольку, мол, последовательность тонов ряда всегда является заданной. От основного построения, т.е. от последовательности двенадцати тонов, могут быть образованы разновидности. Мы применяем эти двенадцать тонов и в обратном порядке (т.е. противодвижении), и в обращении (как бы в зеркальном отражении), и, наконец, в противодвижении обращения. Это четыре формы. Что еще можно с ними сделать? Мы можем построить их на всех ступенях. Итак, $12 \times 4 = 48$ форм. Как раньше писали в тональности До мажор, так и мы пишем в этих 48 формах. Выбор достаточный.

Из кн.: Веберн А. Лекции о музыке. Письма. — М., 1975. — 143 с.

ФЕРУЧЧО БУЗОНИ: МУЗЫКА ДОЛЖНА ОБРЕСТИ СВОБОДУ!

Свободным родилось музыкальное искусство, и удел его — стать свободным. Несвязанное и бесплотное, оно делается совершеннейшим из всех отражений природы. Даже само поэтическое слово уступает музыке в бестелесности; музыка может сжаться в комок и расплыться в разные стороны, быть недвижимшим покоем и сильнейшим бушеванием; она имеет высочайшие вершины, видимые людям, — какое другое искусство обладает этим? — и музыкальное чувство проникает в человеческую грудь с той интенсивностью, которая независима от “понятий”.

Музыка передает темперамент, не описывая его, — передает со всеми движениями души, со всей жизнью следующих один за другим моментов; передает там, где живописец или скульптор может изобразить только одну сторону, один миг, одну “ситуацию”, и где поэт посредством слов с трудом описывает темперамент и его эволюции.

А потому изображение и описание несвойственны музыкальному искусству; этими словами мы отрицаем программную музыку, приходя теперь к вопросу о целях нашего искусства.

Абсолютная музыка! То, что законодатели под этим разумеют, быть может, есть нечто наиболее отдаленное от абсолюта в музыке. Абсолютная музыка есть игра форм без поэтической программы, в этой игре форма должна быть главным делом. Но именно форма-то и противоположна абсолютной музыке, которая получила ведь божественное преимущество, способность парить и быть свободной от условий материи. На картине изображение солнечного заката оканчивается рамой: безграничное явление природы получает четырехугольное ограничение; однажды избранный рисунок облаков остается зафиксированным навсегда. Музыка же может проясняться, затемняться, сдвигаться и, наконец, испустить последнее дыхание, как само небесное явление; инстинкт побуждает творящего музыканта употреблять те именно тона, которые в душе человека нажимают на ту же клавишу и вызывают тот же отзвук, что и явления природы.

Напротив того, абсолютная музыка есть нечто совершенно прозаичное, нечто, вызывающее представление о правильно расставленных нотных пультах, о соотношении тоники и доминанты, о проведениях и кодах.[...] Эту музыку следовало бы скорей назвать “архитектонической”, или “симметричной”, или “распределенной”; она порождена тем обстоятельством, что отдельные композиторы свой дух и свое чувство вливали в форму, наиболее отвечавшую им самим или их времени. Законодатели же отождествили дух, чувство, индивидуальность тех композиторов и их время с симметричной музыкой и, наконец, не будучи в состоянии возродить ни духа, ни чувства, ни времени, удержали себе форму как некий символ, придав ей высокое значение оплота, возведя ее в религию. Композиторы искали и нашли себе данную форму, как наиболее удобное средство передать свои мысли; творцы улетели на небо, а законодатели подбирают и сохраняют оставшиеся на земле одежды Эвфориона.

* *
*

Мне представляется, что каждый мотив, подобно семени, содержит в себе свой отпрыск. Из различных семян произрастают различные виды растений, отличающиеся друг от друга формой, листьями, цветением, плодами, ростом и красками.

Даже каждый экземпляр одного и того же рода растений развивается самостоятельно в отношении своей величины, своей внешности и силы. Так и в каждом мотиве уже предопределена его вполне зрелая форма; каждый в отдельности должен расцвести по-своему, хотя каждый при этом следует неизбежному закону вечной гармонии. Эта форма — не сокрушима, но никогда не одинакова.

* *
*

Те же импульсы, те же императивы носит в себе и мотив программно-музыкального произведения; однако уже в первой фазе развития он должен формироваться — вернее сказать, искривляться — не по своему собственному закону, а в зависимости от “программы”. Таким образом, он, уже в самом начале формации, снятый с пути естественного закона, достигает в конце концов совершенно неожиданной вершины; туда умышленно привела его не собственная организация, а программа, действие, философская идея.

И каким примитивным должно оставаться это искусство! Конечно, имеются звукописные выражения, не вызывающие недоразумений, — они-то и послужили поводом для всего принципа, — но по малому количеству своих маленьких средств они осуждены действовать лишь в весьма ограниченной области музыкального искусства. Самый ясный и понятный для всех прием — низведение звуков высшего порядка (Klang) до звуков порядка низшего (Schall), при подражании шумам природы: раскатам грома, шелесту листьев деревьев, голосу животных; уже менее ясно, символически воспринимается подражание зрительным явлениям: сверкание молний, прыжки, полет птиц; только передаточной рефлексией мозга можно понять: трубный сигнал как символ воинственности, свирель как вывеску сельской идиллии, ритм марша в смысле шествия, хорал как выразителя религиозного чувства. Если к перечисленному прибавить еще национально-характерное, — национальные инструменты, национальные песни, — то получится исчерпывающий каталог всего арсенала программной музыки. Движение и покой, минор и мажор, “высоко” и “низко” — вот общепринятые понятия, дополняющие инвентарь. Все это хорошо применять в качестве побочно-вспомогательных средств при больших рамках здания, но сами по себе эти средства так же мало могут быть названы музыкой, как восковые фигуры — скульптурными памятниками.

* *
*

Правда, в музыке живыми звуками трепещут душевные состояния людей: боязнь (Лепорелло), подъем и упадок сил (последние Бетховенские квартеты), решимость (Вотан) и медлительность, уныние и бодрость, жестокость и мягкость, возбуждение и успокоение... Однако [...] тщетны попытки переложить в звуки нравственные качества, тщеславие, благоразумие, или выражать музыкой такие отвлеченные понятия, как истина и справедливость. Подумайте только, какими средствами можно было бы представить в музыке человека бедного, но довольного? Духовная часть — довольство — может стать музыкой; но что делать с бедностью, с этой этической проблемой, которая здесь так важна: хотя, мол, беден, но все же доволен? Неразрешимость задачи получается потому, что “бедный” есть форма земного и общественного состояния, которой не отыскать в вечной гармонии. Музыка же как часть вселенной реет в беспредельном пространстве.

* *
*

Музыкальное произведение искусства... пребывает во времени и вместе с тем вне времени, и только его существо может дать нам осязаемое представление об идеальности времени, дать нам ощутить понятие, без него непостижимое.

* *
*

Зададимся же целью вернуть музыку к ее первоначальной сущности; освободим ее от архитектурных, акустических и эстетических догм; предоставим ей быть чистым творчеством и чувством — в гармониях, в формах и звуковых красках (ибо творчество и чувство не являются привилегией одной только мелодии); предоставим ей следовать за линией радуги и преломлять солнечные лучи, состязаясь с облаками.

Она должна быть не чем иным, как самой природой, отраженной в душе человека и вновь из нее светящейся. В самом человеке она также универсальна и совершенна, как и в мировом пространстве.

Из кн.: Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Репринтное воспроизведение издания 1912 г. — Казань, 1996. — 55 с.

И.Ф.СТРАВИНСКИЙ: ПРИНЦИП ПОДОБИЯ — КОНТРАСТА И НОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛОГИКА

В основе музыкального творчества лежит предварительный поиск, воля, обращенная первоначально к абстрактному, с тем, чтобы придать форму конкретной материи. Это исследование в первую очередь имеет дело с элементами звука и времени. [...]

Музыка, связанная с онтологическим временем, подчиняется обычно принципу подобия. Другая же охотно использует контрасты. Этим двум принципам, преобладающим в творческом процессе, соответствуют основные понятия разнообразия и единообразия.

Все искусства обращаются к этому принципу. Методы полихромии и монохромии в пластических искусствах соответствуют разнообразию и единообразию. ... Я всегда считал, что полезнее пользоваться сходством, чем контрастом. Музыка утверждается в той мере, в какой она избегает соблазна разнообразия. Те спорные богатства, которые она при этом теряет, она возмещает подлинной прочностью.

Контраст дает непосредственный эффект. Подобие же удовлетворяет нас с течением времени. Подобие рождается из стремления к единству. Потребность в варьировании вполне законна, но не следует забывать, что единое предшествует множественному. Их сосуществование, однако, необходимо, и все проблемы искусства, как, впрочем, и любые другие, включая проблему познания и Бытия, головокружительно вертятся вокруг этого вопроса, начиная от Парменида, отрицающего возможность множественного, и кончая Гераклитом, отрицающим существование единого. Только здравый смысл и высшая мудрость заставляют нас признать и то и другое. Впрочем, наилучшей позицией композитора в данном вопросе будет осознание иерархии ценностей и необходимости сделать выбор. Разнообразие имеет ценность только как продолжение подобия. Оно окружает меня всюду. Я не боюсь, что мне его не хватит, ибо я его встречаю везде. Контраст везде. Достаточно его только увидеть. Подобие же скрыто, нужно его открыть, а это удастся сделать только крайним напряжением сил. Если разнообразие меня соблазняет и я обеспокоен открываемыми мне возможностями, то подобие требует от меня более сложных решений и результаты его более значительны и более для меня ценны...

...Консонанс, сказано в словаре, есть слияние нескольких звуков в гармоническое единство. Диссонанс получается от нарушения этой гармонии в результате прибавления чуждых ей звуков. Нужно признать, что все это не очень ясно. Как только в нашем лексиконе появляется слово диссонанс, оно словно несет в себе легкий оттенок греха. [...]

Но так же как глаз дополняет в рисунке штрихи, сознательно опущенные художником, слух также может быть призван дополнить аккорд нереализованным разрешением. В этом случае диссонанс играет роль намека.

Все это представляет собой стиль, в котором употребление диссонанса предполагает необходимость его разрешения. Но ведь ничто не заставляет нас постоянно искать удовлетворения в отдыхе.

За последнее столетие музыка умножила примеры стилей, где диссонанс эмансипировался. Он больше не связан со своей прежней функцией. Став вещью в себе, он часто ничего не подготавливает и ни о чем не оповещает. Следовательно, диссонанс уже не является фактором порядка, а консонанс — гарантом безопасности. Музыка вчерашнего и нынешнего дня без опаски соединяет параллельные диссонансирующие аккорды, теряющие уже свое функциональное значение, а наш слух воспринимает естественно эти сопоставления.

Бесспорно, что просвещение и воспитание публики не идут в ногу с развитием техники; такое употребление диссонанса приводит плохо подготовленное ухо к амортизации его реакций, вызывая состояние атонии, при котором диссонанс ничем не отличается от консонанса.

Таким образом, мы не находимся более в рамках классической тональности в школьном смысле этого слова. Не мы создали это положение вещей, и не наша вина в том, что мы оказались перед лицом новой музыкальной логики, которая была бы немислимой для композиторов прошлого. Эта логика открывает нам глаза на богатства, о существовании которых мы даже не подозревали.

В этой стадии не менее важно подчиниться не столько новым идолам, сколько вечной необходимости укреплять музыкальную ось и признавать наличие определенных полюсов притяжения. Тональность — лишь способ ориентации музыки к этим полюсам. Тональная функция полностью подчинена силе притяже-

ния звукового полюса. Любая музыка — лишь ряд порывов, сходящихся к определенной точке покоя. Это верно как для григорианского хора, так и для фуги Баха, как для Брамса, так и для Дебюсси.

Этому общему закону притяжения тональная система доставляет лишь временное удовлетворение, ибо она не имеет абсолютной ценности.[...] Так как наши полюсы притяжения не находятся более в центре замкнутой системы, каковой была тональная система, то мы можем их достичь и без подчинения церемониалу тональности. Ибо мы не веруем более в абсолютную ценность мажоро-минорной системы, основанной на том, что музыковеды называют шкалой С.

Из кн.: Стравинский И.Ф. О музыкальном феномене // Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. — М., 1973. — С. 23-33.

ВИТОЛЬД ЛЮТОСЛАВСКИЙ: ЭКСПРЕССИВНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ОГРАНИЧЕННОЙ АЛЕАТОРИКИ

Меня не привлекает музыка, полностью подчиненная элементу случайности. Я не избегаю ответственности за свое сочинение. Напротив, я стремлюсь к тому, чтобы оно всецело зависело от меня и выражало то, что я хочу поведать другим. Предмет моих композиционных опытов — алеаторика, которую можно назвать “ограниченной”, “контролируемой” или “алеаторизмом фактуры”. Поясню, что алеаторическими мы называем события, процесс развертывания которых в общем виде предопределен, но в деталях зависит от случайности. Композиции, сочиненные в соответствии с данной концепцией, не выходят за рамки традиций европейской музыки.

Такой алеаторизм не меняет сущности музыкального произведения как “предмета во времени”, и все же именно он кардинально влияет на ритмическую организацию и экспрессивный образ сочинения.

Одна из типичных форм ограниченной алеаторики — игра или пение *ad libitum* одновременно несколькими исполнителями. Для подобного исполнения характерно отсутствие общего для всех участников временного деления музыки. Я использую прием *ad libitum* только внутри отдельных секций формы. При восприятии целого линии, разделяющие форму на продолжительные секции, — общие для всех исполнителей. Следовательно, форма произведения полностью предопределена композитором. Разделение общего метра на ряд отдельных, независимых друг от друга временных отрезков, происходит только внутри самих секций. Однако этого совершенно достаточно, чтобы принципиально повлиять на ритмический облик музыки.

Ритмическая структура, возникающая в коллективном *ad libitum*, — сумма всех ритмических структур отдельных партий. Эта сумма явление более сложное, чем любая полиритмическая структура в традиционной музыке.

У меня сначала всегда возникает конкретный звуковой образ, самые значимые черты которого остаются неизменными, несмотря на коллективное *ad libitum*. Звуковой образ должен быть таким, чтобы нарушение порядка в следовании нот и даже групп не могло трансформировать его сути. Воплощая звуковой образ, я в принципе должен предвидеть все возможные варианты, которые предполагает нотный текст, и этот текст нужно скомпоновать так, чтобы любые варианты не противоречили моему замыслу. Это несложно. Нужно сочинить только один вариант данного фрагмента формы — “наименее желательный”. Представив эту наиболее отдаленную от моего замысла ситуацию, я могу внести поправки, чтобы быть уверенным, что все другие варианты будут ему соответствовать. Конечно, требования к исходному звуковому образу нельзя абсолютно точно определить во всех параметрах. Сочиняя в технике ограниченной алеаторики, я никогда не использовал такие ритмические фигуры, в которых незначительное перемещение одной ноты ощутимо изменило бы первоначальный образ. Безусловно, “острый” ритмический рисунок встречается в отдельных партиях, но, поскольку нет общей ритмической пульсации, эта “острота” частично нивелируется. Возникает фактура, главная черта которой — “нестабильность”.

Отсутствие общего метра вызывает движение во времени, укорачивает или удлиняет отдельные элементы композиции. Преодоление общего метра дает исполнителям возможность открыть в ансамблевой музыке все те преимущества, которые традиция предназначила исключительно солистам. Например, в коллективном *ad libitum* возможны все виды *rubato*, так как характерная черта данного типа фактуры — наложение независимых друг от друга инструментальных партий, исполняемых *rubato*.

Музыка — не только серия звуковых событий, но и действие. Богатство, скрытое в индивидуальной психике каждого музыканта, стало элементом, который я включаю к комплекс своих композиционных средств. Этот элемент до недавнего времени игнорировался, хотя он содержит неизвестные ранее возможности. Однако я не полагаюсь на творческие способности исполнителей. Именно поэтому в моих сочинениях нет даже коротких импровизированных партий. Я сторонник четкого разделения ролей между композитором и исполнителем.

Из статьи: Lutoslawski W. O roli elementu przypadku w technice komponowania // Lutoslawski W. Materiały do monografii zebrał Stefan Jarociński. — Kraków, 1967. — S. 29—36.

ОЛИВЬЕ МЕССИАН: МУЗЫКА ДОЛЖНА ПОДНИМАТЬСЯ К ЗВЕЗДАМ

Я всегда был музыкантом-мелодистом. Я совершенно не согласен с мнением, что в музыке не должно быть линий, рисунка. Мелодия должна главенствовать в музыке. Как бы ни были сложны ритм и гармония, они никогда не заслонят собой мелодию и останутся ее верными слугами. Что касается гармонии, то здесь я за красочность. Когда я слышу музыку “внутренним слухом” или в концерте, я вижу цвета. Мне кажется, что она окрашена в яркие тона — синий, красный, оранжевый, зеленый. В этом нет ничего особенного. Я вижу внутренним зрением цвета, которые у меня в сознании движутся вместе со звуками. Цветовая гамма изменяется в зависимости от мелодических и ритмических тем, комбинаций звуков и тембров. В своей музыке я всегда пытаюсь передать данное ощущение слушателям. В “Хронохромии” для того, чтобы слушатель понял ход и развитие перестановок, я окрасил мои длительности тремя способами: орнаментом, тембрами и группами аккордов. Одна длительность связана со звучаниями красного цвета, оттененными синими бликами, другая — с молочнo-белым звуковым комплексом, украшенным оранжевым и окаймленным золотом, еще одна — с параллельными зелеными, оранжевыми, фиолетовыми полосами, другие — с бледно-серыми оттенками и зелеными и фиолетовыми отражениями, наконец, с ярким красным или фиолетовым колоритом.

Я также уделяю большое внимание ритму и написал о нем исследование. Для меня ритмическая музыка — это музыка, в которой отсутствуют повторения, равные деления, в которой все проистекает от движений свободных и неравных величин, поэтому меня привлекают, например, индийские ритмические модели — тала, которые я использовал в своей симфонии любви — “Турангалиле”. В этом сочинении я хотел воплотить идею непреодолимой любви, которая вырастает до космических масштабов. Большая любовь — это отражение, бледное отражение, но все же отражение единственно истинной любви — любви божественной. Лила означает буквально игра, но игра в смысле божественного воздействия на космос, игра творения, игра разрушения и восстановления, игра жизни и смерти; лила означает также любовь. Туранга — это бегущее время, текучее время, текучее, как песчинки в песочных часах; туранга — это движение и ритм. Турангалила означает одновременно: песнь любви, гимн радости, времени, движению, ритму, жизни и смерти.

В большинстве моих сочинений существует некий конфликт между строгостью и свободой. Как и все мои современники, я занимался поисками и был первым, кто применил суперсерии длительностей, интенсивностей, способов звукоизвлечения, темпов. Но я остался свободным и не принадлежу ни к одной школе. Меня привлекает идея коммуникабельного музыкального языка. На эту мысль меня натолкнули египетские иероглифы, точнее способ их расшифровки с помощью специального ключа. За основу я взял латинский алфавит, в котором первые восемь букв обозначают обще-принятые названия нот. За каждой буквой латинского алфавита я закрепил определенный звук, регистр и длительность, обозначил падежные окончания, выписал мелодическими фразами прилагательные и глаголы “быть” и “иметь”, чтобы музыка “читалась”, как книга. Для перевода на новый язык я выбрал изречения Фомы Аквинского о явлении Святой Троицы и написал композицию для органа в девяти частях “Медитации на Мистерию Святой Троицы”. Средства коммуникабельного языка я использовал и в симфонии “Из ущелий к звездам...”, в III ее части, посвященной “Тому, что начертано в небесах”, написав в звуковом пространстве: “СОЧТЕНО, ВЗВЕШЕНО, ИЗМЕРЕНО”.

В наше время невозможно писать оперы моцартовского типа с ариями и речитативами, невозможно создать, как Бетховен, первую часть симфонии с темой, которая входит, говоря: “Я — тема!”, а после развития возвращается, восклицая: “Это опять я! Я — тема, вы меня узнали?” Но я не представляю, как можно отказаться от вечного принципа развития и от принципа варьирования, тоже вечного. В своих сочинениях я использовал формы, которые нельзя считать классическими в духе XVIII в., они связаны с более далеким прошлым, например такие, как греческая триада: строфа, антистрофа, эпод.

Искренне говоря, я не верю в тональность, не верю в модальность, не верю в серию... Для меня главное в музыке — естественный резонанс. Поэтому я верю в краски, ведь краска, как и музыка, — это естественная вибрация. Все остальное придумали люди, которые пытаются из этого сделать словари, иллюстрированные многочисленными таблицами. Для меня единственная, истинная музыка всегда существовала в шумах природы: в гармонии шумящих деревьев, в ритме морских волн, в звуках дождевых капель, ломающихся веток.

Настоящий художник, по моему мнению, должен быть искусным ремесленником и истинным христианином. Высшая цель моего творчества — единение веры и искусства. Музыка должна восходить из

ущелий к звездам и еще выше... прославлять Бога во всем сущем: в красоте земли, красоте неба материального и неба духовного. Моя музыка — это комментарий к теологии. Основная, самая важная идея, которую я хотел выразить, — существование истин католической веры. Воплощение истин христианства в музыке — наиболее возвышенный, наиболее серьезный, наиболее естественный, пожалуй, единственный аспект моего творчества, о котором я не буду сожалеть даже в час моей смерти. Для композиции “Цвета Града небесного” я выбрал слова из “Откровения Иоанна Богослова” о сиянии радуги и драгоценных камней, украшающих стены небесного Града. Для меня радуга — это символ мира, мудрости и вся светящаяся и звуковая вибрация. Форма этого произведения подобна розе готического собора с ее пылающими и меняющимися оттенками. Это сочинение — итог всех моих устремлений. Прежде всего устремлений религиозных, поскольку в основе произведения лежат пять цитат из Апокалипсиса. К этому добавляется идея цвета, которая преподносится уже в самом названии.

Рождение Христа и пение птиц — два подлинных явления. Первое неслышимое, но столь близкое нам. Второе — близкое, но тоже неслышимое в своем символическом стремлении к свободе, к все очищающей радости. Птицы — это жажда света, звезд, радуги и юбилейных вокализов. И я верю, что пример птиц помог мне не потерять свободу. Я имею в виду конструктивную свободу, дающую мне во власти над собой уважение других, помогающую воплотить в творчестве восхищение перед мирозданием.

В часы тяжелых раздумий, когда все музыкальные средства выражения — классические, экзотические, античные, современные, ультрасовременные — кажутся мне беспомощными, я вспоминаю музыку, забытую в лесах, полях, горах, на берегу моря — пение птиц. Для меня — это настоящая музыка — музыка естественная, безмян-ная, создаваемая для удовольствия, чтобы приветствовать восход солнца, пленить возлюбленную, воспеть любовь и радость жизни. В артистической иерархии птицы, наверное, самые великие музыканты на нашей планете.

Если я выбрал учителями птиц, то лишь потому, что жизнь коротка, а музыканту намного легче записать пение птиц, чем передать гармонию ветра и ритм морского прибоя.

У себя на родине я могу без колебаний определить на слух пение 50 пород пернатых. Примерно 550 других пород, живущих во Франции и Европе, я могу определить, немного подумав, иногда заглянув в справочник, рассмотрев их в бинокль, выяснив, где они живут и как себя ведут. Мне хорошо известны некоторые птицы Северной Америки, несколько хуже — Южной Америки (там даже есть еще птицы, не внесенные в каталог). Я хорошо знаю птиц Японии, представляю себе пение некоторых птиц по пластинкам, например птиц Новой Зеландии и Австралии. Но все это ничтожно по сравнению с общим количеством птиц в мире.

Каждая порода имеет свое специфическое пение. Есть птицы, которые с рождения обладают определенным стилем, определенной эстетикой; слушая их, сразу говорят: “Это черный дрозд”, “Это певчий дрозд”, “Это соловей”, точно так же, как, слушая классическую музыку, говорят: “Это Моцарт”, “Это Дебюсси”, “Это Берлиоз”! Другие птицы учатся петь у своих родителей. Так, молодые зяблики обычно с большим трудом добиваются победоносной рулады.

Пение птиц зависит от породы и индивидуального дарования. Например, черный дрозд выдумывает каждую весну определенное число тем, которые он запоминает и добавляет к предыдущим; чем он старше, тем обширнее мелодический репертуар, причем эти мелодии присущи лишь данному индивидууму.

Соловей — невероятный виртуоз, у него очень сильный голос, но он больше актер, чем певец. У соловьев стереотипные формулы.

Во Франции две гениально одаренные птицы — певчий дрозд и полевой жаворонок. Полевой жаворонок — это типичная французская птица (настолько типичная, что галлы взяли ее как эмблему), поет высоко в небе, на лету, и его песня постоянно как бы упирается в высокую ноту, ее быстрые переходы всегда обращены к этой высокой ноте, а в короткие мгновения планирующего полета песня на долгих звуках спускается к низкой ноте. Песня жаворонка развивается между этими крайними звуками, а все остальное — гирлянды, арабески. Вся песня в быстром темпе — предельно ликующая аллилуйя. Лишь музыкант может ее постичь и записать, большинство орнитологов не могут ее зафиксировать и только говорят: пение необыкновенное, записать невозможно!

Певчий дрозд — одна из самых гениальных птиц. И хотя у каждого индивидуума свои собственные изобретения, пение его легко узнать: оно носит характер заклипания, в нем обычно повторяются три строфы. Однако эти строфы не бывают одинаковыми. Певчий дрозд выдумывает одну строфу и повторяет ее три раза. На следующий день он изобретает еще десяток и каждую повторяет трижды, но после трехкратного повтора — конец, дрозд изобретает новую строфу и снова трижды повторяет ее, варьируя ритм и тембры. Каждая строфа построена на необычных ритмах, гораздо более богатых, чем наши греческие и индийские ритмы. Кроме того, между повторами звучат изумительные виртуозные приемы, например глиссандо, подобное каплям воды (как будто перебирают жемчужное ожерелье или по капле льют воду в водоем). Все это исключительно разнообразно и сложно.

Переходя от стадии исследования к композиции, я пытаюсь или создать наиболее близкий музыкальный портрет или использую птичье пение как материал. Пример первого рода — “Каталог птиц”, в котором я стремился точно передать пение птицы, типичной для данного района, в окружении ее соседей, в различное время дня и ночи на фоне характерного пейзажа. Я горжусь точностью моей работы. Конечно, я невольно вносил что-то свое. Бывает, слышишь птицу-солиста и, кроме нее, в особенности на восходе, множество других птиц, ее соседей. Все вместе составляют контрапункт — от 30 до 40 голосов одновременно. В моей “Хронохромии” для большого оркестра в части под названием “Эпод” есть контрапункт из 18 голосов. Например, я записываю дрозда, вместе с которым поют зяблик, серая славка и соловей. Пометив это в своих записях, я на следующий день возвращаюсь на то же место, чтобы записать только зяблика и серую славку, через день записываю только соловья. А потом я комбинирую эти 5, 10, 20 песен. Я никогда не пользуюсь магнитофоном. Я всегда ношу с собой нотную бумагу, множество карандашей, бинокль и карманный справочник.

Воспроизводить тембр птичьих голосов чрезвычайно трудно, но это один из источников красочности моей оркестровки: чтобы воспроизводить эти тембры, совершенно необходимы гармонические “призвуки”. Когда я воспроизвожу птичье пение в оркестре или на рояле, каждая нота сопровождается комплексом звуков, которые образуют специфический тембр. Для одной птичьей песни, содержащей тысячу или две тысячи нот, нужно сочинить столько же аккордов. Это огромное напряжение для фантазии.

В IV картину оперы “Святой Франциск Ассизский”, которая называется “Проповедь перед птицами”, я хотел включить пение всех птиц, которых я когда-либо слышал или записывал. В этой картине звучат не только голоса птиц Италии, в частности Умбрии, но и других стран Европы, а также Японии и Новой Каледонии. Чтобы в беседе Святого Франциска с птицами были и пернатые с далеких островов, я предпринял далекое путешествие (28 часов самолетом) на остров Куме, где услышал пение трех великолепных птиц, живущих только там и, вероятно, никому не известных. Это чудесное место. Деревья с белыми стволами, красными листьями и зелеными ветвями; море переливается разными красками — фиолетовыми, голубыми, зелеными. Морские рыбы фосфоресцируют всеми цветами радуги. Там так прекрасно, что кажется, будто находишься в земном раю.

Я не первый заинтересовался природой, до меня были Берлиоз и Вагнер, любившие горы, Дебюсси, любивший ветер, воду, облака, туманы и все самые прекрасные и поэтичные явления природы; о птицах же явно забыли. Ничего не поделаешь. Я первый записал пение птиц действительно научно и, надеюсь, действительно точно.

Мои ученики, знающие о моей орнитологической деятельности, относятся к ней с вежливым изумлением. Более прозорливые из них считают, что я нашел себе учителей, средство работать и двигаться вперед, но они не понимают всей красоты пения птиц, всей его поэзии.

Католическая вера, ритмическая техника и вдохновение, обретенное в пении птиц, — вот моя история.

Список литературы

1. Екимовский В.А. Оливье Мессиаан: Жизнь и творчество. — М., 1987. — 303 с.
2. Мелик-Пашаева К.Л. Творчество О. Мессиаана. — М., 1987. — 208 с.
3. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессиааном // Сов. музыка. — М., 1982. — N 2. — С. 104—109.
4. Kacziński T. Messiaen o swojej operze // Ruch muzyczny. — W-wa, 1984. — R. 28, N 3. — S. 13—15.
5. Johnson R.Sh. Messiaen. — L., 1975. — 325 p.

ЭДИСОН ДЕНИСОВ: САМОЕ ВАЖНОЕ В МУЗЫКЕ — СВЕТ

В юности меня особенно увлекали так называемые абстрактные аспекты математики — топология, теория множеств, т.е. те пограничные области, где торжествует самый высокий дух мысли, где математика уже не всегда наука, а скорее и во многом больше искусство. Когда я впервые начал изучать топологию, это воображаемое пространство, которое обычное человеческое воображение даже и представить себе не может, мне казалось, что я погружаюсь туда, где исчезает мир обычных вещей. Мы попадаем в тайну, трогаем ее границы, за которыми нет человека, человеческого мышления, человеческого существования, и дальше начинается мир, в который наша мысль просто не может проникнуть и только по одной причине — дальше идет область Бога. И вот здесь-то для меня и начинается музыка в самых высших своих проявлениях — музыка духовная, истинная музыка. И я думаю, что большинство моих сочинений — это в полном смысле слова сочинения духовные, затрагивающие практически те же тайны, те же сферы челове-

ского мышления и существования человека, те же тайны человеческой веры, которые затрагивает и высшая математика. Практически и музыка, и математика вместе уходят в эту область Духа, где для меня нет разницы между тем и другим.

Ведь музыка — самый абстрактный вид искусства в хорошем смысле слова, как и математика в науке. У Анри Пуанкаре есть замечательная книга о математическом мышлении. Но фактически — это книга, написанная о композиторе, о том, как композитор пишет музыку; математическое творчество не отличается принципиально от творчества композитора, художника, архитектора и т.д.

Творческая интуиция при сочинении музыки всегда находится рядом с творческим разумом: если вы возводите музыкальное здание, то его архитектура должна быть обязательно совершенной, ведь каждая ошибка здесь обязательно приведет к преждевременной смерти этого здания...

Конечно, никакой расчет сам по себе не даст духовной глубины — это никакая не гарантия, тем более если творец не ищет новых путей. Но не зная старого и, в том числе старых школ “подсчетов”, “вычислений”, без которых не обходился, как известно, ни один настоящий мастер, и, тем более, не зная всего того, что накопилось нового в этой технике вычислений за последние десятилетия, и, тем более, тех художественных удач, в которые они вылились, я думаю найти такие пути невозможно. Снобизм по отношению к тому, что было до тебя в музыке, мне глубоко антипатичен. Для меня традиция — это та великая душа человеческая, которая столетиями живет под различными одеждами. В каком-то отношении традиция для меня восходит к самому Иисусу Христу.

Всякое новое — эмоциональное новое, художественное новое все равно приведет любого художника к необходимости работать с новыми кистями, так сказать, с новыми красками, с новыми комбинациями красок, а следовательно, и к необходимости подумать: подумать над тем, как их, например, приладить друг к другу, т.е. опять же к необходимости и по-новому вычислять все это, связывать все эти вычисления со своей эмоциональностью, подчинить их своей эмоциональности.

Меня интересовали разные типы техники. Я начал с двенадцатитоновой, спустя некоторое время заинтересовался сериальной техникой, и тут меня стал постоянно мучить вопрос: а нужно ли регламентировать сочинение таким вот жестким образом. И тогда я начал изучать технику, которая дает максимум определенной свободы — алеаторическое письмо, в частности технику групп, которая к тому времени была уже давно распространена и серьезно разработана у Штокхаузена, у Пуссера и некоторых других композиторов. Мне хотелось понять: возникли эти “ограничивающие” и “освобождающие” техники сами по себе, как нечто неожиданное, упавшее, так сказать, с неба, или у них есть какие-то первоисточники в предшествующих эпохах. Стал искать, сопоставлять одно с другим и обнаружил, что таких источников немало. Ведь то же *basso continuo* — это, безусловно, был известный всем алеаторический элемент сочинения, или же импровизационные каденции солистов в концертах; потом возьмите все эти выписанные мелкими нотами *tubato* у того же Шопена — ведь по существу все они — расшифрованная мелизматика, которая фактически играет *ad libitum*.

Техника — это для меня сейчас вопрос элементарный, и в принципе она меня сегодня не интересует. Индивидуальность никогда не зависела и не будет зависеть ни от какой техники — только от таланта композитора. Меня всегда тянуло к мелодизму. Мне всегда казалось, что так называемый музыкальный авангард во многом недооценил важность мелодической интонации как микроэлемента, который несет в себе огромную информационную нагрузку. Я всегда стремился восстановить в музыке достоинство мелодической интонации.

Самые лучшие моменты творчества, когда забываешь, что пишешь музыку, когда возникает ощущение, что только стенографируешь, записываешь то, что происходит внутри тебя, как бы помимо твоей воли. Самый радостный момент творчества — это, вероятно, то, что Скрябин когда-то назвал “экстазом”.

Мне кажется, что самое важное в музыке — Свет. И художник просто обязан в каждом своем творении нести этот Свет людям.

Из кн.: Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова: По материалам бесед. — М., 1999. — 438 с.

ЯННИС КСЕНАКИС: ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕЙТЕЛЬНОСТЬ — ЭТО МНОГОЭТАЖНАЯ ПИРАМИДА

Математическая теория вероятностей составляет фундамент моей композиторской работы. Хотя я закончил политехнический институт в Афинах, но теорию вероятностей изучал совершенно самостоятельно, поскольку в то время эту теорию не преподавали, пожалуй, ни в одном учебном заведении Европы. Начал я с работ по статистике в области агрономии, поскольку теорию вероятностей нельзя полностью понять и практически применить без одновременного контакта с живой действительностью, которая управляет ее

законом. От агрономии я постепенно поднимался по ступеням математической абстракции, дойдя до теории множеств.

Приехав в Париж, я начал работать в мастерской Ле Корбюзье. Я хотел делать расчеты, применяя теорию вероятностей. Наблюдая за работой Ле Корбюзье и других архитекторов, я заметил, что у архитектуры и музыки много общих черт. Конструкция, пропорция, пространство — элементы, которыми оперируют оба этих искусства с той лишь разницей, что в архитектуре они статичны (хотя такие формы, как купол или пирамида способны к своеобразному перемещению). И в музыке, и в архитектуре, и во всех других видах искусства существует проблема — пожалуй, самая главная — перехода из одного состояния в другое: постепенное продолжительное изменение и его противоположность — резкое изменение. Именно проблема постепенного перехода от одной краски к другой вызвала у меня как композитора больше всего затруднений. В мастерской Ле Корбюзье я стал смотреть на музыкальное произведение, как на творение, помещенное в пространство. Именно там я понял, что работа архитектора требует соединения двух противоположных способов мышления: от детали, от материала и его функции — к целому, с одной стороны, а с другой — к его форме, мельчайшим реалиям, вплоть до материала. А затем одновременно от детали к общему, а от общего к детали.

Для меня это было открытием, ведь меня учили, что все в музыке начинается с детали. От мотива или темы, которая, развиваясь по каким-то правилам, создает целое. Типичный пример такого мышления — fuga, где темы и контрапункты, повторенные, трансформированные и противопоставленные по определенным правилам гармонии и контрапункта, образуют основу формы, возникающей почти автоматически. В серийной музыке то же самое: идут от готовой структуры, каковой является серия, и по пути ее повторений и пермутаций возникает целое произведение. Меня же всегда интересовало обратное движение — от общего к детали.

Идти от “общего” в музыке — значит идти от формы, мыслить формой в себе. Это нелегко, ведь когда нет составных элементов, нельзя строить целое. Если не хочешь использовать мотивы, темы, мелодии, их надо чем-то заменить. Таким элементом-“заменителем” у меня выступает “звуковая масса”. Она выполняет основную роль в построении формы и ее перемещении во временное пространство.

В основе всех моих теоретических рассуждений лежат чувственные переживания. Мое восприятие природы близко восприятию Дебюсси и Мессиана. Когда я слышу какой-нибудь красивый звук, то не думаю ни о теории, ни об абстракции. Это приходит позднее, когда начинаешь анализировать структуру данного звука. А потом все происходит в таком порядке: выход из чувственного впечатления, его “теоретизация”, потом возвращение к чувству, его преобразование и претворение в музыкальном произведении. Композитор поступает так, как инженер, строящий мост, — чтобы мост не завалился, он должен вначале произвести расчеты, но разве кто-нибудь думает об этих расчетах, когда осматривает мост? Так же и при создании музыки: самое главное — то, что не слышно. Звук, который кажется совершенно банальным, с акустической точки зрения — явление необыкновенно сложное.

Такие области науки, как логика и математика, с одной стороны, а искусство — с другой, скорее всего просто условные названия, не раскрывающие сути понятий. Над сущностью произведения искусства доминирует то, что находится на его поверхности. В искусствах визуальных — скульптуре или живописи — это формы и краски, которые лишь часть произведения, и часть не столь важная. Настоящая действительность — эстетическая и пластическая — гораздо богаче. Это многоэтажная пирамида, которая заканчивается очень высоко, на территории ядерной физики. То же самое можно сказать о точных науках, о физике или логике. По-моему, они раскрывают только самый общий контур действительности.

Зададим себе два вопроса: можно ли исследовать искусство, используя, например, логику или физику? И, наоборот, можно ли на логику или физику смотреть “эстетически”? На оба вопроса я отвечаю утвердительно. Я считаю, что эти области не находятся в противоречии, а взаимно дополняют друг друга. С такой позицией многие не согласны, так как она не соответствует привычным взглядам, сложившимся в XIX в. Я убежден, что в недалеком будущем докажут соответствие действительности именно данной точки зрения. Будет создана теория универсальной формы, опирающаяся на исследование форм, существующих в природе. Впрочем, такие исследования уже ведутся. Пионером в этой области был Эйнштейн. Он обратил внимание на то, что меандры реки, рассматриваемые из окна самолета, представляют собой произведение искусства. Но их эстетическая ценность зависит от астрономических и геологических явлений.

Такая закономерность характерна и для музыки. Возможно, скоро многие структуры, используемые в музыке, будут признаны ошибочными. Наука определит, что, как и в природе, существует всего несколько типов и в то же время бесконечное множество вариантов, которые являются источником всякого рода отличий, всего эстетического богатства отдельных произведений искусства.

По статье: Jannis Xenakis o swojej genealogii i ideologii twórczej // Ruch muzyczny. — W-wa, 1981. — R. 25, N 19. — S. 3-4;9.

**АЛЬФРЕД ШНИТКЕ:
ПОЛИСТИЛИСТИКА — ЭТО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ВОПЛОЩЕНИЕ СВЯЗИ ВРЕМЕН**

Коллажная волна современной музыкальной моды представляет собой лишь внешнее выражение нового плюралистического музыкального сознания, в своей борьбе с условностями консервативного и авангардного академизма перешагивающего через самую устойчивую условность — понятие стиля как стерильно чистого явления.

Огромное количество разнообразных приемов полистилистики в современной музыке еще не поддается классификации, примеры сознательного использования элементов “чужого” стиля бесчисленны. Единственное, что представляется возможным на сегодняшний день, это наметить два полярных принципа использования “чужого” стиля: принцип цитирования и принцип аллюзии.

Принцип цитирования давно известен и проявляется в целой шкале приемов — от воспроизведения стереотипных микроэлементов стиля иной эпохи или иной национальной традиции (мелодические интонации, гармонические последовательности, кадансовые формулы) до точных переработанных цитат или псевдоцитат.

Сюда же можно отнести и технику адаптации — пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком (аналогично современным адаптациям античных сюжетов в литературе) или же свободное развитие чужого материала в своей манере.

И, наконец, сюда же относится цитирование не фрагментов, но техники чужого стиля, например, воспроизведение форм, ритмики, фактуры музыки XVII—XVIII и более ранних веков у неоклассиков (Стравинский, Шостакович, Орф, Пендерецкий и многие другие) или приемов хоровой полифонии XIV—XVI вв. в сериальной и постсериальной музыке. Примеры: весь А.Веберн, начиная с ор. 21, К.Штокхаузен (“Группы”, “Моменты”), Х.Хенце (“Антифоны”), С.Слонимский (“Антифоны”), Э.Денисов (“Солнце инков”, “Итальянские песни”), Б.Тищенко (Соната N 3), А.Волконский (“Сюита зеркал”).

Так возникают полистилистические гибриды 3-х — 4-х и более стилей. Например, “Аполлон Мусaget” Стравинского, античный неоклассицизм которого конкретно ассоциируется (как признает сам автор) с Люлли и Глюком, Делибом и Штраусом, Чайковским и Дебюсси.

Иногда взаимопроникновение элементов индивидуального и чужого стилей столь органично (как в “Аполлоне Мусагете” Стравинского), что стирается граница, отделяющая цитату от аллюзии.

Принцип аллюзии проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты — не переступая ее. Классификация здесь невозможна, возможны лишь примеры: неоклассицизм как 30-х годов, так и современный — вспомним Стравинского или Гурецкого, у которых почти весь нецитатный текст окрашен стилистикой прошлого (неуловимая парадоксальность Стравинского, например, вся построена на игре ассоциаций и намеренном смешении музыкальных времен и пространств). Следует также указать на широкое применение стилистических намеков и аллюзий в инструментальном театре (Кейдж, Кагель) или тончайшие флюиды полистилистики в музыке столь противоположных композиторов, как Булез и Лигети, или — в нашей стране — Денисов, Сильвестров, Губайдулина.

Но допустимо ли слово “полистилистика” по отношению к неуловимой игре временных и пространственных ассоциаций, неизбежно навешиваемых музыкой? Ведь в скрытом виде полистилистическая тенденция существует и существовала в любой музыке, ибо музыка стилистически стерильная была бы мертвой. Так стоит ли об этом говорить?

Говорить необходимо, потому что в последнее десятилетие полистилистика оформилась в сознательный прием — даже не цитируя, композитор заранее планирует полистилистический эффект, будь то эффект шока от коллажного столкновения музыкальных времен, скольжение по фазам музыкальной истории или тончайшие, как бы случайные аллюзии.

Для широкого проникновения сознательно-полистилистической манеры в музыку последнего десятилетия есть предпосылки как технологические (кризис неоакадемизма 50-х годов с пуристскими тенденциями сериализма, алеаторики, сонористики), так и психологические (усиление интернациональных контактов и взаимовлияний, изменение представлений о времени и пространстве, “полифонизация” сознания в связи с возрастающим потоком информации и “плюрализация” искусства — вспомним хотя бы термины “стереофония”, “полиэкранный”, “мультимедиа” и т.д.).

Элементы полистилистики существовали в европейской музыке издавна — не только открыто в парадиях и пастиччо, фантазиях и вариациях, но и в недрах моностилистических жанров (хотя бы образные контрасты музыкального театра или концепционно-драматического симфонизма. Но степень сознательности применения полистилистики не выходила за рамки “вариаций” на тему такого-то или “подражания такому-то”. Прорыв к полистилистике обусловлен свойственной развитию европейской музыки тенденцией к расширению музыкального пространства (одноголосие — многоголосие — полифония — гармония — гомофония — смешанные типы фактур — мажоромии-

норный лад — модуляция в другие тональности — многотемные формы — хроматизация мажороминора — атонализм — политонализм — “алеаторика” — “сонористика” и т.д. и т.п.

Диалектически дополняющая тенденция — к возрастанию органического единства формы — выявляет законы освоения этого нового музыкального пространства. Особенность сегодняшней ситуации в том, что найдено еще одно измерение музыки, но неизвестны его законы. Неизвестны законы стилистической полифонии и пределы ее восприятия слухом, а так же законы стилистической модуляции. Неизвестно, где границы между эклектикой и полистилистикой, между полистилистикой и плагиатом. Есть и иные сложности. Может быть, полистилистика снимает абсолютную, внеассоциативную ценность произведения, порождая опасность музыкальной литературщины. Повышаются требования и к общей культуре слушателя — ведь игра стилей должна быть им осознана как намеренная. Но при всех сложностях и возможных опасностях полистилистики очевидны и ее достоинства: расширение круга выразительных средств, интеграция “низкого” и “высокого” стилей, “банального” и “изысканного”, т.е. более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля. Субъективная страстность авторского высказывания подкрепляется документальной объективностью музыкальной реальности, представленной не только индивидуально-отраженно, но и цитатно.

Возникают новые возможности для музыкально-драматического воплощения “вечных” проблем — “войны и мира”, “жизни и смерти” и т.д. Так, в опере Б.А.Циммермана “Солдаты” полистилистика подчеркивает актуальность основной идеи произведения для всех времен — это протест не только против конкретной немецкой военной машины XVIII в., но и против милитаризма вообще и всегда. Именно полистилистика музыки (где индивидуальный стиль автора переплетается с григорианским и протестантским хоралами, приемами полифонии XIV—XV вв., джазом, конкретной музыкой и т.д.) делает сюжетные ситуации типичными не только для сюжетного времени.

Вряд ли можно найти столь же убедительное музыкальное средство художественного выражения “связи времен”, как полистилистика.

По статье: Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В.Н., Чигарева Е.И. Альфред Шнитке. — М., 1990. — С. 327—331.

СОФИЯ ГУБАЙДУЛИНА, ЛУИДЖИ НОНО: ФИЛОСОФИЯ ЗВУКА

Во все времена композиторы стремились проникнуть в тайну музыкального звука. Александру Скрябину, Алоису Хабе, Джачинто Шелси свойственно философско-мистериальное восприятие звука. Таких композиторов, как Николай Рославец, Артур Лурье, Николай Обухов, Эдгар Варез и Луиджи Ноно объединяет идея магического “созидания” звука. Серьезно изучали временные, пространственные и психофизические характеристики звука Яннис Ксенакис, Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен...

Представляем концепцию звука русского композитора Софии Губайдулиной и итальянского маэстро Луиджи Ноно.

СОФИЯ ГУБАЙДУЛИНА:

По-моему, самое сильное из желаний нашего века — проникнуть в глубину, во внутреннее пространство звука. Одновременно это проникновение в глубину человеческой души, в неизвестность ее существа. Поиск микротоновых звучаний приближает нас к сути звука: ведь один-единственный звук содержит в себе весь существующий звуковой мир — количество обертонов в звуке бесконечно. В высочайшем регистре они образуют все возможные микротоны. И, конечно, жизнь внутри этой бесконечности может иметь магический смысл.

Внутренняя согласованность в соотношении обертонов звука изначальна. Между тем, живя внутри этого звучания, можно найти пути перехода из одного состояния в другое с помощью артикуляции и добиться тем самым преобразования акустического звучания в символ, иначе говоря, в сгусток смыслов. В этом отношении меня особенно привлекла идея перехода обычного, тривиального звука в звук-флажок: густо и экспрессивно окрашенный основной тон превращается в обертон с помощью другого типа прикосновения.

Метафора этого перехода очень прозрачна и привлекательна: звук может быть по земному экспрессивным, “слишком человеческим”. Но стоит только по-другому прикоснуться к тому же самому месту струны, чуть-чуть изменить ракурс, и мы переносимся с земли на небо. Обыденное, тривиальное становится небесным, может быть, даже сакральным.

Внутренне согласованный, экспрессивный звук... освоен в обыденной музыкальной практике. К нему как бы привыкло сознание. Это усвоенное звучание становится со временем тривиальным — нашей

человеческой обыденностью. И только связи, соотношения звуков дают нам новый, неожиданный смысл. Жить смыслом, возникающим из звуковых отношений, или жить звуком, его свойствами и процессами внутри него — две разные вещи. Говоря о переходе от экспрессивного тона к флажолетному, я подразумевала именно один звук, который, однако, обладает свойством, способностью взмывать вверх по вертикали — к небу, к духу (2, с.37—38).

ЛУИДЖИ НОНО:

Звук рождается сам по себе, из наполненной смыслом тишины, и является свободным во всех отношениях: и от жесткой шкалы температуры, и от регулярного ритма, и даже от человеческой способности воспроизводить и воспринимать неслышимое и неразличимое (электроника позволяет легко оперировать и микроинтер-валами, и звучностями вплоть до семи piano, которые можно встретить и в партитурах композиторов прошлого, но которые при обычном оркестровом исполнении практически невоспроизводимы). Звук столь содержателен сам по себе, что нет нужды в многозвучии; при помощи современной техники звучанием одного голоса или инструмента можно заполнить огромный зал. Тишина столь же музыкальна, сколь и звук, и порою между ними нет точной границы — выдающийся исполнитель способен дать звук без атаки, возникающий из таинственного ниоткуда и уходящий в никуда. В результате и артист, и по-настоящему чуткий слушатель должен в идеале ощутить себя как бы внутри звука, стать частью музыкального пространства. Электроника при этом не вытесняет и не подавляет человека, а, напротив, расширяет его творческие и перцептивные возможности, позволяя увидеть невидимое (мельчайшие градации плотности звука на экране соноскопа) и услышать неслышимое (так, при студийных экспериментах обнаружилось, что микрофон фиксирует не только предельно тихое звучание флейты Фаббричани, но и биение сердца музыканта) (1, с. 50).

Список литературы

1. XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. — М., 1995. — Вып. 2. — 126 с.
2. Холопова В.Н., Рестаньо Э. София Губайдулина. — М., 1996. — 331 с.

КАРЛХАЙНЦ ШТОКХАУЗЕН: МУЗЫКАЛЬНОСТЬ — НАИВЫСШАЯ ДОБРОДЕТЕЛЬ

18 июля 1980 г. во “Франкфуртер Альгемайне” была опубликована анкета, на вопросы которой отвечал Карлхайнц Штокхаузен¹⁾. Впоследствии композитор назвал эту публикацию своим автопортретом и включил ее в один из томов своих литературных сочинений. Лапидарные ответы Штокхаузена дают достаточно ясное представление о мировоззренческих установках и эстетических предпочтениях величайшего музыканта XX в.

Что представляется Вам величайшим несчастьем на свете?

Мятеж Люцифера

Где бы вам хотелось жить?

В раю

Как вы представляете себе совершенное земное счастье?

В виде совершенного музыкального произведения

Какие ошибки Вам легче всего простить?

Человеческие (“простительные каждому”)

Ваши любимые литературные герои?

Генрих фон Офтердинген, Йозеф Кнехт

Ваш любимый исторический персонаж?

Аполлоний Тианский

Ваши любимые литературные героини?

Семь принцесс (Низами)

Ваш любимый художник?

Матиас Нитхарт, Амброджо Лоринцетти, Пауль Клее

Ваш любимый композитор?

¹⁾ Печатается по изд.: Чаплыгина М.А. Музыкально-теоретическая система К.Штокхаузена. — М., 1990. — С. 63—64.

Господь Бог

Какие качества вы цените в мужчине?

Доведение дела до конца

Какие качества вы цените в женщине?

Tremolo con glissandi

Какую добродетель Вы считаете наивысшей?

Музыкальность

Ваше любимое занятие?

Композиция

Кем или чем Вам хотелось бы быть?

Большим взрывом

Основная черта вашего характера?

Спиральность

Ваш основной недостаток?

Вечно ношу в себе новые замыслы

Что Вы превыше всего цените в друзьях?

Полифоничность

Что лично Вы считаете счастьем?

Музыкальность всего человечества

Какая должность или профессия лучше всего соответствовала бы Вашему призванию?

Композитор галактики

Ваш любимый цвет?

По понедельникам — серебристо-зеленый, по вторникам — геранево-красный, по средам — светло-желтый, по четвергам — голубой, по пятницам — оранжевый, по субботам — иссиня-черный, по воскресеньям — золотой

Ваш любимый цветок?

Лотос и лилия

Ваша любимая птица?

Гаруда

Ваш любимый автор? Прозаик?

Хазрат Инайятхан, Шри Ауробиндо, Низами

Ваш любимый поэт?

Неизвестный автор “Апокалипсиса Варуха”, “Вознесения Моисея”, “Завета Левиана” и “Песни Песней”

Ваши любимые герои в реальной жизни?

Мои сыновья Маркус и Симон

Ваши любимые исторические героини?

Ева, дева Мария, св. Цецилия

Ваши любимые имена?

Сирусусу, Хума

Что Вы считаете самым отвратительным?

“Мьюзик”

Каких исторических лиц Вы презираете больше всего?

Сатану, Каллигастию

Какие военные подвиги вызывают Ваше наибольшее восхищение?

Победы архангелов Михаила и Гавриила

Какая реформа вызывает у Вас наибольшее восхищение?

Реформа Христа

Каким природным даром вы хотели бы обладать?

Вечным здоровьем

Ваше теперешнее состояние духа?

Как перед премьерой: дух ясен, вся команда на местах, к вознесению готов!

Ваш девиз?

*Утром: Господь, Ты еси всецелостность; галактики — твои члены, солнца — твои клетки, планеты — твои молекулы, а мы — твои — атомы. Наполни же нас своим светом! Днем: без страха — дальше!
Вечером: любить же, право, не грешно*

Чего Вам менее всего хотелось бы?

Быть оставлену Богом

Как Вам хотелось бы умереть?

В сопровождении ангела смерти вернуться к первоначальному бессмертию.

Свобода творений пробуждает надежду,
открывая бессмертному духу мир будущих
музыкальных космических путешествий.

Как беспомощны эскадры наших аккордов,
ищущих путь к Солнцу, Луне и звездам,
к Сириусу, Юпитеру и Нептуну,
к Сатурну и Лунной Еве из Света,
по сравнению с мечтой
о мировой безграничности красок!

К.Штокхаузен. 1988.