

Российская Академия Наук  
Институт философии

# **НАУКА И ИСКУССТВО**

Москва  
2005

УДК 130  
ББК 15.1  
Н 34

**Ответственный редактор**

доктор филос. наук *А.Н.Павленко*

**Рецензенты**

доктор филос. наук *В.В.Казютинский*  
доктор филос. наук *В.М.Найдыш*

Н 34 **Наука и искусство.** — М., 2005. — 206 с.

Предлагаемый вниманию читателя сборник включает работы, посвященные анализу взаимоотношения науки и искусства в творчестве Николая Орема, Князя Вл.Ф.Одоевского, Велимира Хлебникова, Вернера Гейзенберга, В.С.Библера и Ж.Делеза. Предметом исследования являются такие разделы науки и искусства, как «космология и музыка», «физика и театр», «математика и поэзия» и некоторые другие. Авторы уделяют особенное внимание необходимости «гармонического» видения мира, лишённого односторонности сциентизма и эстетизма.

Сборник рассчитан на специалистов в области философии науки и философии искусства, а также на всех тех, кто живо интересуется вопросами гармонического единства мира, выражаемого средствами науки и искусства.

## Предисловие

Предлагаемый вниманию читателя сборник статей касается темы, которая в современную эпоху редко становится предметом пристального внимания исследователей: темы «науки» и «искусства». Под этими двумя словами, безусловно, скрывается коллизия двух явных способностей человека: способности интеллектуальной и способности эстетической (чувственной).

Ошеломляющие успехи науки, достигнутые ею в последние четыре столетия, сделали ее не только безусловным лидером среди всех прочих *способов связи* человека с миром, но прямо или косвенно принудили все другие способы видеть в ней образец и даже подражать ей. В наше время трудно не встретить то тут, то там «научную философию», «научную религию» или «научное искусство». Между тем и «философия», и «религия», и «искусство» содержательно и исторически давно обосновали свою самостоятельность. Поэтому тенденции «поглощения», «подчинения» или «слияния» на протяжении всего прошедшего столетия обнаруживали свою ограниченность и неосуществимость: будь то кризис в обосновании научного знания позитивизмом, будь то появление новой «научной религии без Бога» — саентологии, будь то появление *научных форм* изображения в искусстве — «конструктивизм», «формализм» и пр.

Главной причиной неосуществимости такого прометеевского замысла без всяких сомнений можно считать — *богатство видимого мира*, богатство его качеств, которое не может быть сведено к конечному числу процедур и операций по его описанию и выражению, сколь бы строгими и точными они ни казались. При осознании этого богатства, с нашей точки зрения, гораздо предпочтительнее оказывается другое направление в объяснении природы соотношения различных способов отношения человека и мира. Направление, которое видит в них не *противников* «своему правому делу», не «недостаточно развитые формы» сознания человеческой природы, но равночастные стороны универсальной *гармонии*, заключенной в мире и человеке.

При таком понимании существа взаимоотношения различных форм связи человека и мира, каждая из них, сохраняя свою самостоятельность и уникальность, не просто дополняет другую, но *уникально выражает* это богатство специфическими только для нее способами.

Искусство благодаря своей эстетической природе закономерно оказалось в «тени славы науки». Такое отношение к искусству в равной мере относится и к «философии искусства», к философской рефлексии над основаниями искусства. Это легко показать, сравнив,

например, количество публикаций по «философии науки» и «философии искусства» во второй половине прошлого столетия, как в отечественной, так и зарубежной библиографии. Тем более крайне редки исследования, ставящие своей целью поиск единства «науки и искусства». Именно поэтому задачей настоящего сборника является «напоминание» об оправданности такой темы.

Неудивительно поэтому, что значительная часть работ сборника касается либо прямо, либо косвенно той линии в европейской науке, философии, искусстве, которая берет начало в пифагореизме и платонизме. Ведь именно в этих научно-философских школах был заложен фундамент такого понимания мира, согласно которому в нем заключена *гармония*. Эта гармония, оставаясь сама собой, равночастно выражается экстатическими (вдохновение, интуиция), эстетическими (чувства, переживания) и рациональными (представления, понятия) средствами.

Так в корпусе самого сборника гармония музыкальная и гармония математическая становятся предметом анализа в работах Зубова В.П. «Николай Орем и музыка» и Баяка Д.А. «Князь Вл.Ф.Одоевский в поисках природной музыкальной гармонии». Работа Бабкова В.В. «Наука и поэзия» посвящена синтезу математических интуиций и поэтического творчества в поэзии Велимира Хлебникова. Анализу видения В. Гейзенбергом гармонии («единого порядка») в науке и искусстве посвящена работа Визгина В.П. «Вернер Гейзенберг о соотношении науки и искусства». Реконструкции философской рефлексии В.С.Библера и Ж.Делеза об основаниях науки и искусства посвящена работа Марковой Л.А. «От диалога к хаосу: в науке и искусстве». Замыкает сборник работа Павленко А.Н. «Теория и театр: трагедия представления», в которой анализируется генетическое родство «теории» и «театра» как двух орудий представления.

Сборник может представлять интерес в первую очередь для специалистов в области философии науки и философии искусства, а также для всех тех, кто живо интересуется вопросами гармонического единства мира, выражаемого средствами науки и искусства.

## Наука и поэзия в творчестве Велимира Хлебникова

*Сестры! Сестры! все мы нагие! все мы едины!  
все мы равны!  
Бросимся в реки, все мы похожи, как капли воды!  
Великого мы девушка-цаца.  
Все смуглоглазые будем купаться.  
Сложим одежды, потом перепутаем,  
Все переменим — все мы равны,  
И после оденем — русалки волны.  
И кто был в воде нем — будет бус без.  
Мы равенство миров, единый знаменатель.  
Мы ведь единство людей и вещей.  
Мы учим узнавать знакомые лица в корзинке овощей,  
Бога лицо.  
Повсюду единство мы — мира кольцо.  
Мыслители нате!  
Этот плевок — миров столица,  
А я — веселый корень из нет-единицы<sup>1</sup>.*

### Наука и Поэзия

#### *Единство мифологии*

Наука (как и поэзия), реально творимая живыми людьми в определенной эпоху, опирается на нечто, вне науки находящееся, — на жизненное отношение к окружающему, свойственное времени и месту. Ибо научное исследование возможно, когда объяснение идет не дальше некоего уровня представлений, принимаемого научным сообществом как данное, — научной идеологии, если угодно — научной мифологии.

Хлебников — с одной стороны, Планк, Минковский, Эйнштейн, Кольцов, Вавилов — с другой, питались одной и той же мифологией, почерпая из нее исходные интуиции.

Не станем здесь выяснять, в какой мере размышления над *поэзией* плодотворны для *правды*. Хлебников утверждал, что:

Провидение сказок походит на посох, на который опирается слепец человечества<sup>2</sup>.

Впрочем, посох по руке лишь богатырю.

Очевидно, что даже беглое знакомство с некоторыми концепциями «нового» естествознания грани веков резко расширит круг ассоциаций, необходимых для более полного, чем при одном лишь филологическом подходе, понимания Хлебникова. Ведь Хлебников обладал глубокими познаниями во множестве разных областей, — причем знал обо всех вещах именно то, что нужно знать, — и последовательно уничтожал указатели на контекст должного истолкования. Делал это, быть может, потому, что его творчество вообще ориентировано на мгновенное постижение-озарение: сразу во всей полноте. — Сказывают, что и Моцарту «чудится, что он слышит всю симфонию от начала до конца сразу, одновременно, в один миг!»<sup>3</sup>.

Хлебниковское понимание пространства и времени резко расходится с классическими представлениями и близко так называемому новому естествознанию. Хлебников подразумевает единство пространства-времени. Об этом идет речь, когда он говорит: «Человек есть местовременная точка»<sup>4</sup>.

Время имеет субъективное значение для мыслящей личности: «Жизнь есть частное числа дел и количества времени»<sup>5</sup>.

В отождествлении времени-длания с жизнью — основа привлекательности Хлебниковского понимания времени: «Заря будущего мирно пасется с тенью прошлого»<sup>6</sup>.

Хлебников считал время-пространство «не бездырным» и строил уравнения на квантах времени. Вспоминаю рассказы Н.В.Тимофеева-Ресовского о встречах с В.И.Вернадским на Неделе русской науки в Берлине в 1927 году: «...А я-то лично думаю, и по моим воспоминаниям от наших разговоров или трепов, Вернадский придерживался близко такой мысли, что если когда-нибудь будут сквантованы пространство и время, то может быть физическим *чем-то* будет состояние взаимодействия квантов пространства и времени, а физическим *ничто* будет отсутствие такого взаимодействия...»<sup>7</sup>.

Эти моменты демонстрируют глубокие разногласия между Хлебниковским пониманием оформленного, оживленного, одухотворенного времени-пространства и Ньютоновским пониманием голого пространства и мертвого времени.

(Речь идет, конечно, не о великом мыслителе, математике, мистике, а о позднейших эпигонах, не способных, в отличие от Ньютона, ни ответить на вызов времени, ни почувствовать такой вызов.)

Младший современник Хлебникова А.Ф.Лосев говорил о том же в более энергичных выражениях: «Механика Ньютона построена на гипотезе однородного и бесконечного пространства. Мир не имеет

границ, т.е. не имеет формы. Для меня это значит, что он — бесформен. Мир — абсолютно однородное пространство. Для меня это значит, что он — абсолютно плоскостен, невыразителен, нерельефен. Прибавьте к этому абсолютную темноту и нечеловеческий холод междупланетных пространств. Что это как не черная дыра, даже не могила и даже не баня с пауками, потому что и то и другое все-таки интереснее и теплее и все-таки говорит о чем-то человеческом»<sup>8</sup>.

Некий журналист, нападая на Пушкинское стихотворение, неловко пошутил насчет «когтей господина сочинителя». Стихотворение и заметка были без подписи. Пушкин отозвался эпиграммой «*Ex ungue leonem*»:

Ни мне, ни площадному шуту  
Не удалось прикрыть своих проказ:  
Он по когтям узнал меня в минуту,  
Я по ушам узнал его как раз.

Хлебников спокойно высказал неприятие Ньютона во фрагменте «Я и Чосер» *Досок Судьбы*. Нужно одновременно держать перед умственным взором и Пушкинскую эпиграмму, и подробности раскола классической и новой физики, и многое другое, — а если и не знать всего этого, то достаточно обратить внимание на редкое по насыщенности страстью написание слов, невозможных для печати, — чтобы понять, с каким сарказмом Хлебников составил эту надпись:

*ex ungue Newtonem.*

Напротив, Хлебников высоко ценил специальную теорию относительности Г.Минковского:

Воин! Ты вырвал у небес кий,  
И бросил шар земли...  
И новый Ян Собесский  
Выбросил: пли!  
Тому, кто  
Уравнение Минковского  
На шлеме сером начертал,  
И песнезovem Маяковского  
На небе черном проблистал<sup>9</sup>.

Минковский показал связь места и времени. Его уравнение:

$$3 \cdot 10^5 \text{ км} = \sqrt{1} \text{ сек},$$

300 000 километров как одна (световая) секунда.

На серый шлем, доставшийся от имперских запасов, красногвардейцы нашивали матерчатую пятиугольную звезду. Пентаграмма — символ Пифагорейского братства — замечательная фигура: с ней свя-

зано золотое сечение; ее пятеричная симметрия, невозможная у правильных кристаллов, характерна для живых структур (морские звезды, пятипалая конечность, генетический код и проч.). Символически пентаграмма эквивалентна изображению св. Георгия, попирающего змия, поэтому звезда Героя Советского Союза имела тот же смысл, что и знак Ордена Подвязки.

Металлическую звездочку с *плугом и молотом*, символом единства пространства и времени, поначалу получили избранные части: политотделы, чека. Хлебников видел эту первую звездочку, когда «Чека за 40 верст меня позвала на допрос...»<sup>10</sup>. По звездной азбуке словосущество «ЧеКа» имеет такой смысл: «*К* – встреча и отсюда остановка многих движущихся точек в одной неподвижной... *Че* – полый объем, пустота которого заполнена чужим телом...»<sup>11</sup>

## СТО

В речи 1908 года Герман Минковский настаивал, что выражаемая формулами группы Лоренца связь между пространственными координатами и временем не случайна, но есть проявление их внутренней связи:

Отныне пространство и время, рассматриваемое отдельно и независимо, обращаются в тени, и только их соединение сохраняет самостоятельность<sup>12</sup>.

В *Трубе Марсиан* Хлебников говорит о том же:

*Люди!*

Мозг людей и донныне скачет на трех ногах (три оси места)!

Мы приклеиваем, возделывая мозг человечества, как пахари, этому щенку четвертую ногу, именно, – *ось времени*.

Хромой щенок! Ты больше не будешь истязать слух нам своим скверным лаем<sup>13</sup>.

Чтобы подчеркнуть это соединение, Минковский вводит общее понятие *мир*: Элемент мира есть *мировая точка* ( $x, y, z, t$ ). – Нельзя здесь не вспомнить «хронотоп» Бахтина и Ухтомского и «местовременную точку» Хлебникова. – Если бы мы могли провести мировые линии всех субстанциональных точек Вселенной (атомов, световых волн), то мы получили бы историю Вселенной в ее прошедшем и будущем.

...Теперь понятие человеческого рода установило третье понятие – понятие *n*-протяженной величины, которое нетрудно было бы назвать дедушкой по отношению к нашим близнецам, двум загадкам бытия. Исходя из него, этого третьего понятия-

дедушки, нетрудно вывести оба понятия, пространство и время, и найти и зачертить их родословную. А ведь это очень большой успех, так как дух человеческий радуется и смеется светлым смехом, как дитя нашедши цветной камешек, когда ему удастся свести два отдельных, разделенных разрывом генетической связи, понятия на одно, некоторое третье<sup>14</sup>.

Вопрос о метрике *мира-дедушки* решает специальная теория относительности в той форме, которую ей придал Минковский. Ее основной принцип, *мировой постулат*, благодаря которому «становится возможно вполне одинаковое рассмотрение четырех координат  $x$ ,  $y$ ,  $z$ ,  $t$ , и через это выигрывают в удобопонимаемости формы, в которых выражаются физические законы». Все законы природы инвариантны относительно преобразований, оставляющих неизменной функцию  $x^2+y^2+z^2-c^2t$ . Введя  $t = ict$  ( $i = \sqrt{-1}$ ), Минковский получает квадратичное дифференциальное выражение, которое оказывается вполне симметричным по отношению к своим переменным, и эта симметрия переносится на каждый закон, не противоречащий мировому постулату.

Поэтому существо этого постулата можно выразить мистической формулой

$$3 \cdot 10^5 \text{ Kmm} = \sqrt{-1} \text{ sec}^{15}.$$

Постоянный персонаж Хлебникова, мнимая единица, позволяет поэту о явлениях времени говорить словами места.

В рассказе *Ka*<sup>2</sup>:

Конечно, даже вы допустите, что может быть человек и еще человек, положительное число людей. Два. Но знаете, что когда кого-нибудь нет, но его ждут, то он не только [не] увеличивает на единицу число вещественных людей, его не только нет, но он и отрицательный человек? И что по воззрениям иных мы переживаем столетия [кусты мигнов] отрицательного пришельца с терновником в руке...

А вы знаете, что природа чисел та, что там, где есть да числа и нет числа (положительные и отрицательные существа), там есть и мнимые ( $\sqrt{-1}$ )?

Вот почему я настойчиво хотел увидеть  $\sqrt{-1}$  из человека и единицу, делимую на человека. И его лицо преследовало меня всюду в шуме улиц.

Впрочем, скоро я понял, что если любимый, ожидаемый, но отсутствующий человек отрицательное существо, то каждое враждебное постороннее собранию (не присутствующее в нем) будет  $\sqrt{-1}$ , существом мнимым<sup>16</sup>.

## Двойники – начало метаморфоза

Взглянем на стихотворение

Крылышкау золотиписьмом  
Тончайших жил  
Кузнечик в кузов пуза уложил  
Прибрежных много трав и вер  
Пинь, пинь, пинь! тарарахнул зинзивер.  
О лебедиво.  
О озари!<sup>17</sup>

Переломное слово здесь: кузнечик. «Золотописьмом тончайших жил» – кузнечик насекомое; дальше речь идет о синице *Parus major* L., она же Большая синица, *Кузнечик*, Обыкновенная и Простая синица, Желтый Слепух, Зинька, *Зиньзивер*: «Всегда веселая и бодрая, она безостановочно скачет и лазает по веткам деревьев, кустов, живых изгородей и заборов... Главную пищу большой синицы составляют насекомые, их яйца и личинки; мясо же, семена и плоды служат ей лакомством. Она по-видимому, ненасытна, так как ест с утра до ночи...»<sup>18</sup>.

«Веры» в другом варианте стихотворения означали верхушки камышей; здесь также: виды (насекомых):

...я пришел к формуле, что виды – дети вер и что веры – младенческие виды. Один и тот же камень разбил на две струи человечество, дав буддизм и Ислам, и непрерывный стержень животного бытия, родив тигра и ладью пустыни...

...виды потому виды, что их звери умели по-разному видеть божество (лик). Волнующие нас веры суть лишь более бледный отпечаток древле действовавших сил, создавших некогда виды<sup>19</sup>.

Далее из Брэма: «Ее голос обыкновенное «цитт» или «зитт», к которому, в минуту опасности, присоединяется «терррр»; в случае испуга этим звукам предшествует еще: «пиик, пиик»; нежные чувства выражаются слогами: «вюди, вюди». Пение простое, но не неприятное».

Так волшебный камень, давший Хлебникову метабиоз, задает способ превращений, метаморфоза. Вот прекрасный отрывок: оленя преследует охотник.

Все ближе конское дыханье,  
И ниже рог твоих висенье,  
И чаще лука трепыханье,  
Оленю нету, нет спасенья.  
Но вдруг у него показалась грива

И острый львиный коготь.  
И беззаботно и игриво  
Он показал искусство трогать<sup>20</sup>.

### *Космогония*

Основателями современной космологии и космогонии считаются Эйнштейн и особенно Фридман. В 1922 году молодой русский физик А.А.Фридман нашел нестационарные решения уравнения Эйнштейна и, таким образом, выдвинул представление о нестационарной Вселенной как основе своей математической космогонии. Эйнштейн развивал релятивистскую космологию и использовал стационарную модель. Неудивительно, что он ответил на публикацию Фридмана уничтожающей критикой. Только после некоторых разъяснений он признал (вполне формально) идею Фридмана. Для позитивистски настроенного научного сообщества новая нестационарная модель оказалась делом отчасти не уместным, во всяком случае, неловким: допуская, что Вселенная подвержена изменениям, мы с необходимостью приходим к выводу, что у нее будет конец и было начало, — то есть к идее Творца.

Впрочем, сейчас, и уже давно, идея пульсаций Вселенной никого не смущает; именно на ней основаны различные варианты представлений о первичном раздувании Вселенной и Большом Взрыве — «каменеющий крик» Хлебникова; более продвинутые модели рассматривают последовательности взрывов, «крик за криком». Сжатие и схлопывание Вселенной начинают «ночь Браммы», когда времени больше не будет. Ночь проходит; перед зарей дня и новым возникновением времени вся вселенная была широко раскрытый клюв ворона<sup>21</sup>.

Во всех космогониях первый символ — Яйцо (или Голова), окруженное Тьмой, — отсюда Ворон. Ной послал Ворона после Потопа, он не вернулся в Ковчег, ибо тогда началось создание Вселенной. Иначе: Ворон это Голова Вселенной, где творятся Боги, Небеса, Земля. Отсюда название Хлебниковской вещи — *Голова Вселенной*.

Мысль о пульсации Вселенной, среди других своих мыслей, Хлебников разъяснял в 1919—1920 гг. в Харькове Андриевскому. Научные монологи Хлебникова перемежались репликами о стихах: Андриевскому особенно понравилось стихотворение «Ты же, чей разум стекл...» из свежего сборника *Пути Творчества*<sup>22</sup>. Записав вариант для Андриевского, Хлебников заметил:

Самая важная в нем строчка — это «шиповники солнц понимать точно пение». В ней в самой краткой форме я утверждаю свою убежденность в пульсации всех отдельностей мироздания и их

сообществ. Пульсируют солнца, пульсируют сообщества звезд, пульсируют атомы, их ядра и электронная оболочка, а также каждый входящий в нее электрон. Но такт пульсации нашей галактики так велик, что нет возможности ее измерить. Никто не может обнаружить начало этого такта и быть свидетелем его конца. А такт пульсации электрона так мал, что никакими ныне существующими приборами не может быть измерен. Когда в итоге остроумного эксперимента этот такт будет обнаружен, кто-нибудь по ошибке припишет электрону волновую природу. Так возникнет теория лучей вещества<sup>23</sup>.

Тогда же Хлебников (по Андриевскому) сказал: «Кеплер писал, что он слушает музыку небесных сфер. Я тоже слушаю эту музыку, и это началось еще в 1905 году. Я ощущаю пение вселенной не только ушами, но и глазами, разумом и всем телом».

Позже Хлебников включил полный вариант этого космогонического стихотворения в поэму *Война в мышеловке*.

Рассмотрим стихотворение, чрезвычайно богатое очевидными отсылками к различным контекстам осмысления, которое дает хороший пример *гипертекста* Хлебникова.

Ты же, чей разум стекал,  
Как седой водопад,  
На пастушеский быт первой древности,  
Кого числам внимал  
И послушно скакал  
Очарованный гад в кольцах ревности,  
И змея плененного пляска и корчи,  
И кольца, и свист, и шипение,  
Кого заставляли все зорче и зорче  
Шиповники солнц понимать точно пение,  
Кто череп, рожденный отцом,  
Буравчиком спокойно пробуравил,  
И в скважину надменно вставил  
Росистую ветку Млечного Пути,  
Чтоб щеголем в гости идти,  
В чьем черепе, точно в стакане,  
Была росистая ветка черных небес,  
И звезды несут вдохновенные дани  
Ему, проницавшему полночи лес<sup>24</sup>.

В *Романе без вранья* А. Мариенгоф вспоминал о встрече с Хлебниковым в Харькове в апреле 1920: о глазах «как у святых на иконах Дионисия Глушицкого», и о церемонии посвящения в «Председатели» с кольцом, символом Земного Шара, на мизинце Хлебникова<sup>25</sup>.

Закончим стихотворение — «гордая, полная вызова и веры в победу» вещь написана «7.XII.1917»<sup>26</sup> :

Я, носящий весь земной шар  
На мизинце правой руки,  
— Мой перстень несслыханных чар —  
Тебе говорю: Ты!  
Ты вспыхнул среди темноты.  
Так я кричу, крик за криком,  
И на моем каменеющем крике  
Ворон священный и дикий  
Совет гнездо и вырастут ворона дети,  
А на руке, протянутой к звездам,  
Проползет улитка столетий!  
Блаженна стрекоза, разбитая грозой,  
Когда она прячется на нижней стороне  
Древесного листа.  
Блажен земной шар, когда он блестит  
На мизинце моей руки!<sup>27</sup> .

Это космогоническое стихотворение дает также очень точное описание, с психофизиологической стороны, пробуждения Кундалини. В нижней части позвоночника расположен четырехлепестный «корневой чакрам» — *Мула чакра*. Здесь обитает творческая змеиная сила *Кундалини* — форма *шакти*, имманентная человеческому телу. Кундалини находится в сонном состоянии у обычных людей. В результате аскетических подвигов или по иным причинам змеиная сила пробуждается и ползет вверх по системе чакрам, стремясь сперва к области «третьего глаза», то есть к 6-му двулепестному чакраму, *Аджна*. Эта стадия соответствует возврату в первозданное состояние, «пастушеский быт первой древности», когда человек вновь обретает чувство вечности, чем достигает потенциального бессмертия. Вплоть до этой стадии сохраняется человеческое состояние. Седьмой чакрам, тысячелепестный *Сахасрара*, соответствует головному мозгу; это местопребывание Атмана, сюда, к нему, как к своему супругу, поднимается Кундалини. Момент встречи восходящего тока сушумны с солнечным лучом — «и в скважину надменно вставил...»<sup>28</sup> — знаменует подлинный переход к высшим состояниям бытия.

«Если я Парсифаль, — писал Хлебников в дневнике, — то искупление было 19 сентября 1914 г. в финской лавке обуви, где синеглазая финка быстро села на колени и быстрым проворным движением завязала мне обувь и чело темное ее просило поцелуя. Точно я Иисус Христос»<sup>29</sup> .

В жизненной ситуации Хлебников увидел отражение символической картины: в храме на вершине Монсальвата, горы Спасения, Парсифаль держит священное копьё с постоянно стекающей кровью и обретенную чашу Грааля; боготворит святые реликвии коленопреклоненная Кундри, освобожденная из замка чародея Клингзора. Символизм поясняется аналогией с человеческим телом: Монсальват — тело человека; храм — мозг, точнее, Сахасрара; копьё — позвоночник, его наконечник и чаша — шишковидная железа и гипофиз; Кундри — это Кундалини.

## *ОТО*

$\sqrt{1}$  у Хлебникова связан со специальной теорией относительности, давшей предельную мировую скорость. Общую теорию относительности символизирует «знамя Лобачевского логов»:

Перед закатом в Кисловодск  
Я помню лик, суровый и угрюмый,  
Запрятан в воротник:  
То Лобачевский — ты,  
Суровый Числоводск.  
Для нас священо это имя.  
«Мир с непоперечными кривыми»  
Во дни «давно» и весел  
Сел в первые ряды кресел  
Думы моей,  
Чей занавес уже поднят<sup>30</sup>.

Из ОТО возьмем тему: Пуанкаре против Эйнштейна. Пуанкаре рассуждал так. Астрономические наблюдения позволят решить вопрос, истинна ли геометрия Лобачевского (или Римана). Но то, что мы называем прямой линией в геометрии, это просто путь светового луча. Тогда, если, скажем, истинна не-Евклидова геометрия, то нам остается выбор между двумя возможностями. 1) мы могли бы отказаться от Евклидовой геометрии. Или же 2) мы могли бы принять другие законы оптики и допустить, что свет не распространяется точно по прямой линии (при измерениях мы должны также добавить новые законы, устанавливающие, что все твердые тела подвергаются некоторым сокращениям и расширениям). Пуанкаре предпочел вторую возможность, а Эйнштейн ее исключил, ради простоты системы физики.

Возьмем Алису и Гулливера из общеизвестных трактатов по относительности. Алиса все время изменялась в росте, то делаясь больше, то уменьшаясь до таких ничтожных размеров, что почти совсем

исчезала. Гулливер оставался все время одного роста, но в одном путешествии встретил породу людей и вещей ничтожно малой величины, в другом попал в страну, где все было гигантским. В обоих случаях дело идет о том же самом. Но Льюис Кэрролл принял обычную для ума ученого точку зрения: что изменяется наблюдательница. Свифт, напротив, становится на точку зрения обыденного смысла, когда он заставляет Гулливера приписывать собственные изменения изменениям вещей. Но обе точки зрения являются законными.

Какова основа для выбора Евклидовой или не-Евклидовой структуры физического пространства? Удобно избежать поправочных коэффициентов. Определяем единицу длины как длину изменяющегося стержня, независимо от температуры, магнитных и упругих сил, сильной или слабой гравитации. Логических противоречий в этом нет, но этот выбор приводит физика к довольно сложной картине мира: всякий раз, как пламя подносится к стержню, все другие предметы в космосе, включая удаленные галактики, немедленно сжимаются. Для Эйнштейна такая плата была велика и выбор нецелесообразен.

Читателю предлагается решить, на каких математических или физических реалиях основана тема Хлебникова:

Я умер и засмеялся  
просто большое стало малым,  
малое большим  
просто во всех членах уравнения Мира  
знак да заменен  
знаком нет.  
Таинственная нить уводила меня  
в мир бытия и я узнавал  
вселенную внутри моего кровавого шарика<sup>31</sup>.

### *Эволюция*

Наше понимание интегрального текста Хлебникова обогащается при выявлении контекстов, им самим прямо не упомянутых. При этом биология дает не меньше, чем физика, плодотворных контекстов для попыток постижения Хлебникова. Дело здесь не в языке птиц («язык птиц» это тайное название языка ангелов).

Вот тема. Хлебников говорит: «Стихи должны строиться по законам Дарвина»<sup>32</sup>, и тут же: его первое отношение к слову подразумевает «самовитое слово вне быта и жизненных польз»<sup>33</sup>, то есть освобожденное от бремени Дарвинова отбора. В конце 1920-х Николай Кольцов на основе опытов его учеников, в которых гомеотические

мутации восстанавливали изначальное более сложное строение органов, выдвинул представление об одном не-Дарвиновском механизме эволюции. Значительная часть генов животных и человека никак себя не проявляет, по оценке от 95 до 98%. Эти *молчащие* или *спящие* гены дублируются и мультиплицируются и в чреде поколений претерпевают разнообразные изменения, ибо жизнь «вне быта» вывела их из-под действия отбора. Когда такие гены, так сказать, просыпаются, то львиная их доля дает лишь уродства, но зато некоторые (связанные с переключением путей развития признака) доставляют основу новой морфофизиологической адаптации и могут быть подхвачены процессом эволюции. (Позже аналогичные представления выдвинул на основе собственного богатого материала зоолог Сусуму Оно.) Когда Хлебников занимается спящими или молчащими смыслами (то есть для нашего языка), утерянным именем, несказанным, его ум *летит к доразумному устью*.

*Зангези:* Они голубой тихославль,  
Они голубой окопад.  
Они в никогда улетабль,  
Их крылья шумят невпопад.  
Летуры летят в собеса  
Толпою ночей исчезаев.  
Потоком крылатой этоты,  
Потопом небесной нетоты.  
Летели незурные стоны,  
Свое позыбывшие имя,  
Лелеять его не хотели.  
Умчались в пустынные зовели,  
В всегдаве небес иногдава,  
Нетава, земного нетава!  
Летоты, летоты инес!  
Вечернего воздуха дайны,  
Этавель задумчивой тайны,  
По синему небу бегуричи,  
Нетуричей стая незуричей  
Потопом летят в инеса,  
Летуры летят в собеса!  
Летавель могучей виданой,  
Этотой безвестной и странной,  
Крылом белоснежные махари,  
Полета усталого знахари,  
Сияны веянами дахари.

Река голубого летога,  
Усталые крылья мечтога,  
Широкие песни ничтога  
В созвездиях босы,  
Там умерло ты.  
У них небесурные косы,  
У них небесурные рты!  
В потоке востока всегда,  
Они улетят в никогдавель.  
Очами земного нетеж,  
Закона земного нетуры,  
Они в голубое летеж —  
Они в голубое летуры.  
Окутаны вещею грустью,  
Летят к доразумному устью,  
Нетурные крылья, грезурные рты!  
Незурные крылья, нетурные рты!  
У них небесурные лица,  
Они голубого столица,  
По синему небу бегуричи!  
Огнестром лелестра небес.  
Их дико грезурные очи,  
Их дико незурные рты<sup>34</sup>.

Отвечая на круг проблем, ясно обозначенных Тютчевым в *Silentium*, В.Гумбольдт писал:

...человек чувствует и знает, что язык для него — только средство, что вне языка есть невидимый мир, в котором человек стремится освоиться только с его помощью. Для самого повседневного чувства и самой глубокой мысли язык оказывается недостаточным, и люди взирают на этот невидимый мир как на далекую страну, куда ведет их только язык, никогда не доводя до цели. Всякая речь в высоком смысле есть борьба с мыслью<sup>35</sup>.

Хлебников отвечает Гумбольдту и Тютчеву:

Мы указываем, что кроме языка слов, единиц слуха, есть язык — ткань из единиц ума (ткань понятий, управляющая первым)<sup>36</sup>.

О том же он говорит в поэме *Поэт*

И кто-то тайну мира слышит,  
Из мира слов на небо вышел...<sup>37</sup>

Джон Донн бросил мяч:

...Из параллелей и меридианов  
Сеть человек соткал и эту сеть набросил  
На небеса, и ныне они в его владенье<sup>38</sup>.

Через триста лет Хлебников отбил — разоблачив идею Вселенской Сети как подмены поисков несказанного, — но и указав на необходимость суровой задачи: искать законов времени:

Если кто сетку из чисел  
Набросил на мир,  
Разве он ум наш возвысил?  
Нет, стал наш ум еще более сир!  
Раньше улитка и слизни  
Ныне орлиные жизни<sup>39</sup>.

Пифагор атаковал *несказанное* с помощью чисел.

Первообразы и первоначала, говорил он, не поддаются ясному изложению на словах, потому что их трудно уразуметь и трудно высказать, оттого и приходится для ясности обучения прибегать к числам<sup>40</sup>.

Хлебников ориентирован не на число как орудие постижения, но стремится прямо на родину смысла — к *доразумному устью*.

*Зангези:* Мне, бабочке, залетевшей  
В комнату человеческой жизни,  
Оставить почерк моей пыли  
По суровым окнам, подписью узника,  
На строгих стеклах рока.  
Так скучны и серы  
Обои из человеческой жизни!  
Окон прозрачное нет!  
Я уж стер свое синее зарево, точек узоры  
Мою голубую бурю крыла — первую свежесть  
Пыльца снята, крылья увяли и стали прозрачны и жестки,  
Бьюсь я устало в окно человека  
Вечные числа стучатся оттуда  
Призывом на родину, число зовут к числам вернуться<sup>41</sup>.

Несомненно, Пифагорейские числа учтены Хлебниковым. Но должно каждый миг отвоевывать новый кусочек земли молчащих смыслов, а для этого следует изобретать все новые орудия —

Я воин; время — винтарь

— и другие. Хлебников объясняет необходимость все новых подходов:

Когда я замечал, как старые строки вдруг тускнели, когда скрытое в них содержание становилось сегодняшним днем, я понял, что родина творчества — будущее. Оттуда дует ветер богов слова<sup>42</sup>.

Николай Вавилов выдвинул в 1920 году иное не-Дарвиновское представление: о едином круге допустимых превращений разнообразных признаков близких (и далековатых) групп организмов. Можно составить реестр допустимых признаков и искать в природе формы с желаемыми свойствами, чем Вавилов и занимался с выдающимися успехами. Это можно сопоставить с метаморфозом «самовитого слова», с метаморфозом смыслообразов и даже с единым кругом превращений, включающим все напечатанные и рукописные тексты, который составляет интегральный текст Хлебникова<sup>43</sup>.

Надо сделать еще шаг и искать смыслы в единстве поэта и его текста, ибо полный текст Хлебникова включает его поведение и поступки как текст особого рода.

Мысль Вавилова об ограниченной и направленной изменчивости близка по духу мысли Хлебникова о подобных событиях, разделенных определенными интервалами времени.

И.В. Гете предложил понятие *метаморфоз* для рассмотрения растения сразу со всех сторон и одновременно во все моменты его цикла развития. И.И. Канаев посвятил разбору этого круга идей (вдохновившего Р.Штейнера на создание антропософии) ряд превосходных книг, и читатель найдет в них ценный материал для сопоставления с миром Хлебникова<sup>44</sup>.

Хлебников конструирует будущие науки.

Помня, что  $n^0$  — знак точки,  $n^1$  — знак прямой,  $n^2$  и  $n^3$  — знаки площади и объема, искать пространства дробных степеней:  $n^{\frac{1}{2}}$ ,  $n^{\frac{1}{3}}$ ,  $n^{\frac{1}{3}}$ , где они?

Понимая силы как степени пространств, исходя из того, что сила есть причина движения точки, движение точки создает прямую, движение прямой создает площадь, а переход точки в прямую и прямой в площадь создается ростом степени от нуля к единице и от единицы к двум<sup>45</sup>.

Хлебников обитает в разных мирах, — так Китоврас в своем царстве днем управляет людьми, а ночью зверями, — так Гермес владеет языком божественным и человеческим, и толкует людям волю богов. Для Хлебниковских существ, обитающих в пространствах дробных измерений, то есть принадлежащих сразу к точке и прямой, к линии и площади, к поверхности и трехмерному телу, придумано название: *фракталы*. Обозначая проблему новым именем, которое дает скорую привычку без выяснения сути дела, мы часто поддаемся иллюзии решения проблемы или ее отсутствия. Вот почему Хлебников постоянно удаляет слова, растратившие энергию, и ищет *живые* слова.

Новая физика начала века стала теперь классикой, в значительной мере историей. (Было ли в ней много нового, помимо введения в контекст позитивистской науки изрядной дозы древних идеологий?)

Вот чем занималась физика последней четверти века. Элементарными частицами: систематизация, прогнозирование, рассуждение о происхождении, погоня за ускользающим *окончательным неделимым*. В «начале времени», то есть при раздувании Вселенной и в Большом Взрыве существовали, как принято считать, четыре типа частиц, кварки с зарядами, описываемые Хлебниковскими *двойками* и *тройками*:  $+2/3$  и  $-1/3$  (в «зрелое» время протон содержит два кварка с зарядом  $+2/3$  и один кварк с зарядом  $-1/3$ , нейтрон — один  $+2/3$  и два  $-1/3$ ). Теоретическая часть этой работы, связанная с законами сохранения, включая теорию суперструн (*струны* и *брейны*), имеет тенденцию превратиться в *общую теорию симметрии*, гимны величию которой мы находим везде у Хлебникова, в каждом большом произведении. А внимательный читатель увидит указания, как такую теорию строить.

Космология начинает смыкаться с изучением элементарных частиц, например в случае полузамкнутых вселенных, которые демонстрируют квантовое поведение; эти объекты называются *фридмоны*.

Уместно вспомнить задачу Эйнштейна: построить *единую теорию поля*. Некоторые недавние Нобелевские премии были присуждены за попытки связать два из четырех типов полей (различают сильные, слабые, гравитационные и электромагнитные взаимодействия). Чистые законы времени служат моделью теории единого поля: «Атомная бомба — разорвана!» воскликнул Хлебников по случаю вывода изящной формулы, связавшей удар волны света, сутки Сатурна и Юпитера, порог простой реакции человека.

Питомники будущих нобелистов должны ввести обязательный курс чтения Хлебникова ради бесценных интуиций, так щедро им раздаваемых.

### *Метаморфоз*

В естествознании слово «метаморфоз» впервые стало термином при обсуждении превращения бабочек. Отложенная грена зимует, из нее вылезают личинки-гусеницы, они безостановочно едят, временами линяют, затем окукливаются, в коконе зреют невидимые превращения, из куколки вылетает бабочка. Отсюда одна из тем *Досок Судьбы*:

Как гусеница думает о поре, когда она станет крылатой бабочкой и готовится к этому, так и в глубине верований всех народов тайлось учение о грядущем преображении человечества<sup>46</sup>, в связи с чем на том же листе рукописи упоминается

*фрашо-керети* = мир будущего

— персидский двойник калмыцкой Бумбы, где нет зимы, смерти, старости: «Обетованная богатырей страна».

Агентами циклических превращений у Хлебникова (вспомним о его интересе к циклическим числам) часто выступают персонажи со стойкими негативными ассоциациями, такие, как Антихрист, 666, Масих аль Деджал, или просто Чортик.

Но у Хлебникова нет намерения эпатировать публику. *Последний День* (Фрашо-Кэрэти = Чудо-делание) несовершенного мира и эры Смещения (добра и зла) возвестит *Спаситель* (Астват-Эрети), тогда мир авестийских последователей Зороастра перейдет в эру Разделения (отделения от зла), где восстановлен исходный совершенный мир.

На том же листе, в столбце «365 гуру» читаем:

Люди выйдут из каменных гробов  
Когда пророк принесет им фрашокерети  
Или то древнее учение, известное под  
именем Зенд Авесты.

Бабочка, символ души (у Хлебникова также — книги, метаморфоза и проч.), имеет счастливую судьбу в поэзии. А.С.Пушкин в стихотворении *Художнику* (1836) говорит о некоем ваятеле, он видит в его мастерской:

Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль...

знаменитых бабочек *Parnassius apollo* и *Arginnis niobe*.

Вопрос: кто ваятель? и что его мастерская?

Но посмотрим на бабочек Хлебникова<sup>47</sup>.

Где запахом поют небесные вонилья,

В вонесах диких трав

Нетурная негура,

Лилица синих птиц,

В плену узорных зорь,

Где кровь и синь и кровь и снег.

*Вонилья* крылья бабочки, но не всякой: у большой перламутровки *Argynnis paphia* есть 4 полоски пахучих чешуек на крыльях, они летают над собачьей фиалкой. *Vanessa* — род бабочек. У самцов перламутровки адиппы *A. adippe* 2 полоски, летают над фиалками. Ароматы бабочек и цветов перемежаются и смешиваются<sup>48</sup>.

Божественная ляпа  
Царапает крылом  
Утес широкий неба.  
*Ка* ветра, *Эль* зари,  
*Вэ* синих глаз, виель крыла,  
В лиелях белого цветога  
И зорианно умирает,  
А негистель нежурно смотрит  
На парус солнцеока голубого.

Здесь уже идет звездная азбука и заумный язык.

Заумный язык исходит из двух предпосылок:

1. Первая согласная простого слова управляет всем словом — приказывает остальным.

2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка<sup>49</sup>.

Все священные алфавиты были прочитаны на небе: неподвижные звезды (для них характерно положение в пространстве) дали согласные, а планеты, с их временами обращений, гласные. Хлебников связал с каждой согласной тот или иной образ движения в пространстве.

*Вэ* значит вращение одной точки около другой (круговое движение).

*Эль* — остановка падения, или вообще движения, плоскостью поперечной падающей точке (лодка, летать).

...*К* — встреча и отсюда остановка многих движущихся точек в одной неподвижной. Отсюда конечное значение *ка* = покой; законанность<sup>50</sup>.

*Ка ветра* — крыло как преграда ветру. *Эль зари* крыло, зарей окрашенная плоскость. *Вэ синих глаз* (одно из значений) круговые движения синих глаз Хлебникова; *виель крыла* = «глазок»: взгляд падает на крыло, очерчивая круг.

Ляпун с виелью синеглазой  
На небо удаляется,  
Лизунья синих медов,  
Ляпунья ляпает божественным крылом,  
Слепой красавицы глазами,  
И близоруко-голубая  
В узоре синих точек  
Божественными солнцами сверкает в небе.  
И ветер волит, ловит приколоть  
Ее к груди как радость точек,

Как шелковый листочек.  
А ты щекочешь усиком траву  
И зорианно умираешь  
В лиелях белого летога.  
О, дочь летес!

Слепой красавицы глазами смотрит на Хлебникова глазок на крыле бабочки; рисунок пропадает, когда она ближе к глазам, близоруко-голубая, проступает голубой фон; на крыльях улетающей в синие меды неба бабочки между полосок синих пятнышек видны крупные пятна-солнца, а между взмахами крыльев ожоги Солнца<sup>51</sup>.

В связи с использованным в этом стихотворении звездным языком сошлюсь на трактат А. Фабра д'Оливе *La langue hébraïque restituée...* (Paris, 1815). Трактат включает «Словарь...» с характеристиками звуков азбуки как метафизических начал. Еврейская азбука не соответствует русской, однако было бы интересно сопоставить *lamed* и *vaу* по Фабру с *эль* и *вэ* по Хлебникову.

*Ламед*, пишет Фабр, «знак расширительного движения; он прилагается ко всем идеям протяжения, возвышения, занятия места, завладения...» Буква *vaу* имеет два различных гласных значения, а третье согласное. «По первому из этих гласных значений, она представляет человеческий глаз и становится символом света; по второму она представляет ухо и становится символом воздушного ветра, звука; в качестве согласной она есть эмблема воды и представляет вкус и вожделеющее желание».

Устремления Фабра и Хлебникова весьма различны, хотя одно разительное совпадение заключается в том, что буквы трактуются как существа. Отмеченные частичные аналогии *vaу* и *вэ* не могут дать основы для полномасштабного сопоставления двух словарей. Напротив, чрезвычайно занятно иное сопоставление: *вэ* звездного языка имеет смысл *вихря* и *точку в круге* в качестве эмблемы — что дает четкое указание на первую сефиру *Кетер*, одно из наименований которой «Точка внутри Круга», чья сфера в материальном мире Асия называется «Первичные Вихри».

Хлебников на редкость спонтанен, и поиск предшественников для звездного языка (ранние варианты около 1910 г., окончательный — 1919 г.) вряд ли может быть продуктивным, скорее заведет на ложную тропу. Напротив, кое-что можно понять о Хлебникове, взглядываясь в единомышленников. Можно вспомнить о первой встрече и четырехчасовой беседе Хлебникова с П.А.Флоренским в 1916 году. Флоренский всю жизнь собирал материалы и готовил книгу *Имена*<sup>52</sup>, посвященную «Метафизике имени в историческом освещении» (так

звучит пункт III.10 проспекта труда *Водоразделы Мысли*). Трактаты о личных именах Флоренского и о простых именах языка Хлебникова посвящены, казалось бы, разным предметам. Однако их вдохновил один и тот же гений, и тексты настолько дополняют друг друга, что даже могли бы быть напечатаны под одним переплетом.

### *Сдвиг взгляда*

Смена точек зрения это начало метаморфоза. Так Хлебников смотрит на Москву.

Москва, ты кто?  
Чаруешь или зачарована?  
Куешь свободу,  
Иль закована?  
Чело какую думой морщится,  
Ты мировая заговорщица.  
Ты может светлое окошко  
В другие времена,  
А может опытная кошка;  
Велят науки распинать  
Под острыми бритвами умных ученых,  
Застывших над старою книгою?  
На письменном столе  
Среди учеников.  
Огонь других столетий  
О, с порохом боченок  
Твоих разрыв оков<sup>53</sup>.

Во фрагменте из *Горе и Смех*

*Смех*: В горах разума пустяк,  
Скачет легко, точно серна.  
Я веселый могучий толстяк,  
И в этом мое верую<sup>54</sup>

в 1-й и 2-й строках Смех — «он», в 3—4-й Смех — «я».

Во фрагменте из *Ладомира*

И в дерзко брошенной овчине  
Проходишь ты, буен и смел,  
Чтобы зажечь костер почина  
Земного быта перемен.  
Дорогу путника любя,  
Он взял ряд чисел, точно палку,

И, корень взяв из нет себя,  
Заметил зорко в нем русалку.  
Того, что ничего нема,  
Он находил двуличный корень,  
Чтоб увидеть в стране ума  
Русалку у кокорин<sup>55</sup>

«ты», Хлебников-Разин, меняется на «он», Хлебников-Числобог; «он», посредством волшебной палочки метабиоза, мнимой единицы  $\sqrt{-1} = \pm i$ , то есть двуличный корень), получает мнимость из мира существ, русалку, сидящую у затопленных корней.

В.В.Набоков, последователь Хлебникова, озаглавил первый вариант мемуаров термином судебного разбирательства: *Conclusive Evidence* – решающее показание, или что-то в роде. Переведя воспоминания на русский язык и ментальность, он сдвигает точку зрения, и получается плавно текущее заглавие, словно воспоминание о русском романе XIX века: *Другие Берега*. Мимикрия под детективный роман не выдерживает сравнения; теперь приходится перевести текст с русского, но не на американский, а на континентально-европейский вариант английского, с отголоском французского: *Speak, Memory*.

Принцип метабиоза – исток оппозиций: добро – зло, время – пространство, день – ночь.

Там, где небо чистоганом  
Светит доброму и злему  
Я одна с моим усталом  
Делю время и солону  
День голубой а ночь темна  
Две суток половины  
И я у ног твоих раба  
Мы оба мы невинны<sup>56</sup>.

И еще день и ночь:

Кто утром спит,  
Тот ночью бесится.  
Волшебен стук копыт  
При свете месяца<sup>57</sup>.

Видеть предмет сразу со всех сторон и в любой момент времени – это Хлебниковский способ стать вровень с предметом. Вот поэтому так част у Хлебникова метаморфоз и его моменты: сдвиги угла зрения, почти повторы, развилки динамических траекторий. Хлебников читает записанное при раннем переживании.

Она жила с случайным мужем,  
Ее избрал добычей грех,  
Она дарила тело стужам  
Сквозь щели рубища прорех.

Вычеркивает и заменяет другим взглядом.

Она легка; шаги легки.  
Она и светоч и заря.  
Кругом ночные мотыльки,  
В ее сиянии горя<sup>58</sup>.

Хлебников легко переговаривается сквозь века со своими собеседниками.

Я слышал голос ржаной как колос:  
«Ты не куй меня мати  
К каменной палате,  
Прикуй меня мати  
К девичьей кровати»<sup>59</sup>

рифмуется с

«Не рыдай Мене, Мати, зряще во гробе».

В 1716 году Алексей Зубов на удивительной по трактовке пространства гравюре<sup>60</sup> — через два века кубисты и футуристы будут искать такой вот «новой меры»<sup>61</sup> — вырезал надпись:

Санкть Питеръ Бурхъ.

Отсюда выражение «столица на «бурх»», понятное еще в начале XX века. В сборнике 1913 года Хлебников отзывается на надпись Зубова полетом *Внучки Малуши* на медведе:

Она ему: «Куда мы едем?»  
Он отвернулся и в ветер бурк:  
«Мы едем в Петербург»<sup>62</sup>.

Поэтический ответ мы часто встречаем у Пушкина. Вот эпитафия ко II-й главе *Евгения Онегина*:

О rus!  
Нор.  
О Русь!

Здесь игра на омонимах и отсылка к анекдоту о состязании в краткости. Некто, вызвавший Вольтера, прислал латинское письмо: «*Eo rus*» — еду в деревню; тот ответил: «*I*» — езжай<sup>63</sup>.

Хлебниковское

Слово — пяльцы; Слово — лен; Слово — ткань<sup>64</sup>  
извлекает из памяти слова св. Кунигунды (XIII в.):

Боль — истинное слово,  
Боль — доброе слово,  
Боль — милосердное слово.

Когда одно и другое одновременно стоит перед мысленным взором,  
то сама вышептывается формула, замыкающая лотос-треугольник:

Лен добра +  
Пяльцы истины =  
Ткань милосердия.

\*\*\*

Син, сын сини,  
Сей сонные сени и силы  
На села и сад.  
Чураясь дня, чаруй  
Чарой голубого вина меня,  
Землежителя, точно волна  
Падающего одной ногой  
Вслед другой. Мои шаги,  
Шаги смертного — ряд волн.  
Я купаю смертные волосы  
Мои в голубой влаге твоего  
Тихого водопада и вдруг восклицаю,  
Разрушаю чары: площадь,  
Описанная прямой, соединяющей  
Солнце и землю, в 317 дней,  
Равна площади прямоугольника,  
Одна сторона которого поперечник  
Земли, а другая путь, проходимый  
Светом в год. И вот в моем  
Разуме восходишь ты, священное  
Число 317, среди облаков  
Неверящих в него. Струна «Ля»  
Делает 435 колебаний в секунду.  
Удар сердца 70 раз в минуту,  
В 317 раз крупнее.  
Петрарка написал 317 сонетов  
В честь возлюбленной.  
По Германскому закону 1912 года  
В флоте должно быть 317 судов.  
Поход Рождественского (Цусима)

Был через 317 лет после  
Морского похода Медины-  
Сидонии в 1588 году,  
Англичане в 1588 году и  
Японцы в 1905 году.  
Германская Империя в  
1871 году основана через  
317.6 после Римской Империи  
В 31 году до Р. Христова.  
Женитьба Пушкина была  
Через 317 дней после  
Обручения<sup>65</sup>.

## Земля и Небо

### *Мнимости в геометрии*

В индийской поэтике имелось развитое учение «дхвани» Анандавардханы (X в. до Р.Х.) о двойном, тайном смысле поэтической речи. По этому учению не может быть названа поэтической речь, слова которой употреблены только и исключительно в прямом, обычном смысле. Что бы ни изображала такая речь, она будет прозаической. Лишь тогда, когда она, через ряд ассоциаций, вызывает и другие картины, образы, чувства, когда «поэтические мысли сквозят, как бы просвечивают через слова поэта, а не высказываются им прямо», мы имеем истинную поэзию<sup>66</sup>.

В 1910-е годы Павел Флоренский предложил новое геометрическое истолкование мнимостей, которое доставляет богатый круг ассоциаций смысло-образам Хлебникова<sup>67</sup>.

В геометрии изучается пространство, значит, единицей меры следует брать часть самого пространства — часть плоскости, в плоской геометрии. Тогда мнимая единица ( $\pm \sqrt{-1}$ ) предстает как сторона квадрата площадью  $-1$ .

Каким же образом заменяется знак площади на отрицательный? Формально площадь фигуры, скажем треугольника, меняет свой знак при изменении обхода вершин. Однако площадь как таковая обходом ее периметра не характеризуется. Направление обхода можно задать абсолютно (если с самой фигурой связать некоторое циклическое движение: по контуру фигуры пропустить ток; поместить на фигуру часы с прозрачным циферблатом и т.п.). Причину этой

двойственности Флоренский ищет в некотором *движении*. Можно воспользоваться *третьим измерением* пространства: перевернуть треугольник *над* плоскостью и снова положить его плашмя на плоскость — теперь уже обратной стороной, получив зеркальное отражение исходного. Площадь его изменила свой знак, потому что изменилось на обратное направление обхода.

Третьим измерением пространства можно воспользоваться по-иному: вместо изменения положения фигуры мы можем заставить самого наблюдателя перемещаться относительно фигуры и рассматривать ее с разных сторон. Таким образом, всякий вырезок плоскости с одной стороны положителен, а с другой отрицателен. «Новая интерпретация мнимостей заключается в открытии обратной стороны плоскости и приурочении этой стороне — области мнимых чисел».

### *Прозрачное — призрачно*

Флоренский дает намеки на возможный смысл изложенной им теории мнимостей применительно к искусству. «Если смотришь на пространство через не слишком широкое отверстие, сам будучи в стороне от него, особенно при не слишком ярком освещении стены с отверстием, то в поле зрения попадает и плоскость стены; но глаз не может аккомодироваться одновременно и на видимом сквозь стену пространстве, и на плоскости отверстия. Поэтому, сосредоточиваясь вниманием на освещенном пространстве, в отношении самого отверстия — глаз вместе и видит его, и не видит. Он его видел, когда проникал через него вглубь пространства, а когда уже проникнул, то перестал видеть, но воспоминание о виденном не может оставить сознание: смутное, почти осязаемого порядка, впечатление от этой стены беспрестанно будоражит в сознании то, что было ранее видено. Сознание необходимо раздвояется между образом непосредственно зрительным и образом косвенно, посредственно-зрительным, даваемым чем-то вроде осязания. При этих условиях восприятия в сознании наличны *два* слоя элементов, — однородных по своему *содержанию*, но существенно разнородных по своему *положению* в сознании, и в этом смысле не координируемых и взаимно исключающих друг друга.

Вид через оконное стекло еще убедительнее приводит к тому же раздвоению: наряду с самим пейзажем в сознании налично и стекло, ранее пейзажа нами увиденное, но далее уже невидимое, хотя и воспринимаемое осязательным зрением или даже просто осязанием, например, когда мы касаемся его лбом».

Слово особенно звучит, когда через него просвечивает иной, «второй смысл», когда оно стекло для смутной и закрываемой им тайны, тогда через слюду и блеск обыденного смысла светится второй, смотрит темной избой в окно слов...<sup>68</sup>

«Описанию надлежит быть двойственным», вторит Хлебникову Флоренский.

Дважды разумная, двоякоумная—двуумная речь — везде у Хлебникова. Ведь если есть понятие отечества, то есть понятие и сынечества, будем хранить их обоих<sup>69</sup>.

Как кажется, в *Письме двум японцам* дело идет о мировых союзах юношей и войне между возрастами. Но не упустим и другой слой истолкования. Если «отечество» включает у Хлебникова Ветхий и Новый Завет, то «сынечество» указывает на чаемый Третий Завет — Завет Святого Духа.

Хлебников ведет речь не о приходе Параклета — Утешителя, как о том говорил Иисус Христос, прощаясь с учениками перед казнью («...Дух истины, Который от Отца исходит, Он будет свидетельствовать о Мне...»<sup>70</sup>). Отступая от буквы учения, Хлебников воскрешает живой дух его<sup>71</sup>, когда он провозглашает приход *Единой Книги*. Ради нее принесут себя в жертву священные книги, ныне разделяющие человечество:

Я видел, что черные Веды  
Коран и Евангелие  
И в шелковых досках  
Книги монголов,  
Сами из праха степей,  
Из кизяка благовонного,  
Как это делают  
Калмычки каждой зарей, —  
Сложили костер  
И сами легли на него.  
Белые вдовы в облаке дыма скрывались,  
Чтобы ускорить приход  
Книги единой,  
Чьи страницы больше моря,  
Что трепещут крылами бабочки синей,  
А шелковинка — закладка,  
Где остановился взором читатель.

Какого свойства единая книга?

Род человеческий — книги читатель!  
И на обложке — надпись творца,  
Имя мое, письма голубые.

В эту Церковь-Братство войдет и книга *Доски Судьбы*, и законы времени, связавшие удар сердца человека, обращения небесных светил, движения людских масс, сдвиги материков:

Эту единую книгу  
Скоро ты, скоро прочтешь!<sup>72</sup>

\*\*\*

Хлебниковский образ «И листья, певцы того, что нет» находит прямое истолкование у Флоренского: «Сквозящая зелень весенних рощ будит в сердце тревогу вовсе не только потому, что появляется «раннею весною», но и просто по оптической причине — своей прозрачности: давая стереоскопическую глубину пространства, своими точечными листочками, хотя бы и вовсе не «клеякими», эта зелень намечает глубинные точки пространства и, будучи густо распределенною, делает это с достаточной психологической принудительностью. От этого все пространство, овеществляясь, получает зрительно характер стекловидной толщи... Прозрачное — призрачно».

М.В. Матюшин рассказал в очерке 1920 года *Опыт нового ощущения пространства* об устремлениях художников начала века, вполне сходных с устремлениями Флоренского: «Современные ученые начала столетия Минковский, Эйнштейн, Планк смело бросают мысли, сбивающие спокойную уверенность человека в совершенстве его познания и воспринимающих пространство органов и чувств. Все они дают сильный удар нашей инертности чувств и восприятий.

Вопрос об измерениях в начале века остро волновал всех, особенно художников. О четвертом измерении создалась целая литература. Все новое в искусстве, науке принималось выходящим из самих недр четвертой меры. Сюда примешался в сильной степени оккультизм, к счастью, в настоящее время переживавший в Германии. Все непонятное казалось выходило из четвертой меры и оккультизма. Для меня это был просто конец плоскостному наблюдению и уход от периферического изображения природы.

Надо учиться широко *охватывать* видимое глазами, как руками и как бы забегать глазами за объем. Лишь тогда явится сознание объемного и его границ, а не линий и черт.

Чтобы нарушить инертность смотрения и подойти к расширенному зрению, я предлагаю в начале следующее весьма полезное гимнастическое упражнение глаза.

В любой момент вы можете увидеть живой и понятный сдвиг. Поставьте вашу руку на высоте глаз и глядите через нее вдаль: аккомодация осей глаза позволит вам не двигая сдвинуть руку, сделав ее прозрачной и вы увидите даль сквозь руку и наоборот, если вы ментально переведете глаза от дали на вашу руку, вы испытаете чувство сильного мускульного сдвига в глазных осях и ваша рука как бы вырастает и почти закрывает даль.

Это упражнение быстрого схождения и расхождения глазных дальевых осей полезно для развития чувства объемности в пространстве.

Это нарушает единство плоскостного представления»<sup>73</sup>.

\*\*\*

Наиболее интересная часть мемуара Флоренского посвящена истолкованию мнимостей в связи с общим и со специальным принципами относительности, предпринятому ради нового взгляда на Аристотелево—Птолемеёво—Дантово миропредставление, данное в *Божественной комедии*.

Прослеживая путь Данта с Вергилием (они спускаются по кручам воронкообразного Ада, внезапно переворачиваются ногами к поверхности Земли на уровне поясницы Люцифера, наконец Дант возвращается, ногами к месту спуска), Флоренский определяет характер поверхности, по которой двигался Дант: односторонняя Римановская. То есть Дантово пространство построено по типу эллиптической геометрии. Но с точки зрения общего принципа относительности, аргументирует Флоренский, мировое пространство должно быть мыслимо именно как пространство эллиптическое и признаваться конечным, равно как и время — конечное, замкнутое в себе.

Флоренский разбирает смысл предельности мировых скоростей (специальный принцип относительности): предельность значит «во все не невозможность скоростей, равных и больших  $c$ , а лишь появление вместе с ними вполне новых, пока нами наглядно непредставимых, если угодно — трансцендентных нашему земному, кантовскому опыту, условий жизни».

Флоренский определяет внутреннюю область мира, которая ограничивает собой все земное бытие ( $R$  равен 27,5 средних расстояний Солнца от Земли). Это область земных движений и земных явлений. На этом предельном расстоянии и за ним начинается область небесных движений и небесных явлений — попросту Небо. «Этот демаркационный экватор, раздел Неба и Земли, не особенно далек от нас, и мир земного — достаточно уютен»: граница мира между орбитами Урана и Нептуна.

Преобразования группы Лоренца Флоренский трактует так, что при скоростях меньше  $c$  все характеристики остаются имманентными земному опыту. При  $v = c$ , на границе Земли и Неба, длина всякого тела делается равной нулю, масса бесконечной, а время его, со стороны наблюдаемое, бесконечным. «Иначе говоря, тело утрачивает свою протяженность, переходит в вечность и приобретает абсолютную устойчивость. Разве это не есть пересказ в физических терминах — признаков идей, по Платону — бестелесных, непротяженных, неизменяемых, вечных сущностей? Разве это не аристотелевские чистые формы? или, наконец, разве это не воинство небесное — созерцаемое с Земли как звезды, но земным свойствам чуждое?»

Мир имеет определенную границу, но выйти за эту границу нельзя, — рассуждает А.Ф.Лосев<sup>74</sup>. — Само пространство около границы мира таково, что оно не дает возможности выйти за пределы мира; пространство это, изгибаясь [«Лобачевского логи» — В.Б.] около границы мира, заставляет всякий предмет, появившийся здесь, двигаться по этим изгибам, например, вращаться по периферии мира. А если этот предмет действительно хочет выйти за пределы мира, он должен так измениться физически, чтобы тело его уже не занимало пространства и чтобы тем самым ничто не мешало ему покинуть мир. Наличие конечного мира допускает и даже требует изменения объема и массы тела в зависимости от места в мире, то есть от движения по миру. На периферии мира пространство должно быть таково, чтобы обеспечивало превращение объема тела в нуль. Однако ничто не мешает думать, чтобы объем тела превратился в мнимую величину. Это будет способом пребывания за пределами мира.

За пределом, при  $v > c$ , время протекает в обратном смысле, так что следствие предшествует причине: за границею предельных скоростей простирается царство целей.

Область мнимостей реальна, постижима, а на языке Данта называется Эмпиреем.

Переход от действительной к мнимой поверхности «возможен только через *разлом* пространства и *выворачивание* тела через самого себя», заключает Флоренский.

### *Беловодье*

О способах достижения Неба помимо сверхсветовых скоростей размышляли и другие. Во время империалистической войны Е.Н.Трубецкой «образу звериному» противопоставил «жизненную правду древнерусского религиозного искусства», выраженного особенно не иконописью, а древнерусским храмом в его целом: самая Вселенная должна стать храмом Божиим. Он рассуждал о Земле и Небе:

Византийский купол над храмом изображает собою свод небесный, покрывший землю. Напротив, готический шпиг выражает собою неудержимое стремление ввысь, подъемлющее от земли к небу каменные громады. И, наконец, наша отечественная «луковица» воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным потустороннему богатству. Это завершение русского храма — как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заостряющийся. При взгляде на наш московский Иван—Великий кажется, что мы имеем перед собою как бы гигантскую свечу, горящую к небу над Москвою... А когда эти огни мерцают издали среди необозримых снежных полей, они манят к себе как дальнее потустороннее видение града Божьего<sup>75</sup>.

Как Святая Русь Неба дает основание и смысл земной России, так («родина творчества — будущее. Оттуда дует ветер богов слова») Гамма Будетлянина, *Доски Судьбы* и другие деяния Хлебникова делают возможным его небесный двойник, принадлежащий духовному острову Асцу — Беловодью<sup>76</sup>.

Темы «Земля и Небо» Хлебников коснулся в § 1 основной теоретической работы *Наша Основа*:

Можно подумать, что наука роковым образом идет по тому пути, по которому уже шел язык.

Мировой закон Лоренца говорит, что тело сплющивается в направлении, поперечном давлению. Но этот закон и есть содержание «простого имени» Л; значит ли Л — имя, ляжку, лопасть, лист дерева, лыжу, лодку, лапу, лужу ливня, луг, лежанку — везде силовой луч движения разливается по широкой поперечной лучу поверхности — до равновесия силового луча с противосилами. Расширившись в поперечной площади, весовой луч делается легким и не падает, — будет ли этот силовой луч весом моряка, лыжебежца, тяжестью судна на груди бурлака или путем капли ливня, переходящей в плоскость лужи. Знал ли язык про поперечное колебание луча? (луч = вихрь)? Знал ли что

$$R \text{ делается } R \sqrt{1 - \frac{v^2}{c^2}}$$

где  $v$  — скорость тела,  $c$  — скорость света.

По-видимому язык так же мудр, как и природа, и мы только с ростом науки учимся читать его. Иногда он может служить для решения отвлеченных задач. Так попытаемся с помощью языка измерить длину волн добра и зла. Мудростью языка давно уже вскрыта световая природа мира. Его «я» совпадает с жизнью све-

та. Сквозь нравы сквозит огонь. Человек живет на «белом свете» с его предельной скоростью 300000 километров и мечтает о «том свете» со скоростью большей скорости света? — Мудрость языка шла впереди мудрости наук. Вот два столбца, где языком рассказана световая природа нравов, а человек понят как световое явление, здесь человек — часть световой области.

«Тот свет»	«Начало относительности»
Тело, туша	Тень
Тухнуть в смысле разложения тела	Тухнуть в смысле исчезания огня
Воскресать	Кресало и огниво
Дело, душа	День
Молодость, молодец	Молния
Грозный	Гроза
Солодка, сладость	Солнце (солния)
Сой, семья, сын, семя	Сиять, солнце
Темя, тыл, тело	Тиять
Черти	Черный цвет
Мерзость	Мерзнуть
Стыд	Стужа
Холостой	Холод
Жить	Жечь
Пекло — место грешников	Печь
Пылкий	Пламя
Горе	Гореть
Грех	Гореть, греть
Ясный ум	Яски (заезды)
Искренний	Искра
Святой, «светик»	Свет
Злой	Зола

Если свет есть один из видов молнии, то этими двумя столбцами рассказана молнийно-световая природа человека, а следовательно, нравственного мира. Еще немного, и мы построим уравнение отвлеченных задач нравственности, исходя из того, что начало «греха» лежит на черном и горячем конце света, а начало добра — на светлом и холодном. Черные черти — боги пекла, где души грешников, не есть ли они волны невидимого теплого света? И так в этом примере языкознание идет впереди естественных наук и пытается измерить нравственный мир, сделав его главой учения о луче<sup>77</sup>.

Поиски Града Божьего Хлебниковым приняли форму устройства Государства времени. Эту цель Хлебников называл также «ладомиром духа», обществом «317», «сверхгосударством АСЦУ».

Люди боролись до тех пор телами, туловищами и только мы нашли, что туловища — это скучные и второстепенные рычаги, а веселые — в коробке черепа. Поэтому мы сделали пахарями мозгов. Мозгопашцами. ...Государство времени озаряет люд-лучами дорогу человечества<sup>78</sup>.

В воспоминаниях Дм.Петровского описан эпизод из истории общества Председателей Земного Шара.

Собрались мы как-то к о. Павлу Флоренскому.

Здесь надо оговориться. Виктор Владимирович заложил начало обществу «317» — это одно из его магических чисел...

317 было числом председателей Земного Шара. Я вступил в их число одним из первых и вышел только в 1917 году, когда Хлебников обратил его в кунсткамеру, записывая в Председатели то Вильсона и Керенского, то Али-Серара и Джути только потому, что это первые арабы или абиссинцы, каких он встретил, то христианских братцев из Америки: м-ра Девиса и Вильямса.

...Это объяснялось стремлением Хлебникова к идее интернационала, а также говорило о широте его плана, когда он вводил туда такое разнообразие индивидуальностей, профессий, наций, дарований. Он знал, конечно, что это далеко от «настоящего», от истинных Председателей, и занимался скорее этим как игрой. Это было важно для него, как знак в будущее, как пророчество — и все средства и фигуры в игре были хороши.

Однако возвращусь к первому дню существования «317»...

В то свежее время Хлебников еще верил в реальное значение своего общества, он надеялся путем печати и корреспонденции привлечь в общество лучших людей своего времени и, установив связь по всему земному шару, диктовать правительствам Пространства...

Итак, Хлебников решил предложить вступление в «317» некоторым, по его мнению, близким «идею Государства Времени» лицам, в том числе Вячеславу Иванову и о. Павлу Флоренскому...

Вячеслав Иванов любил и ценил Хлебникова, только жалел, что тот уходит от поэзии и увлекается своими «законами», хотя самому ему идея Хлебникова — свести все явления к числу и ритму и найти общую формулу для величайших и мельчайших и, таким образом, возвысить мир до патетического — была близка.

Вскоре собрались и к Флоренскому — Хлебников, я и Кухтин...

...Отправились к о. Павлу. Немного подтянулись. Вошли, как школьники в келью отшельников. О. Павел не удивился, хотя не знал никого даже по имени. Разговор велся вокруг «законов времени». Красноречивый Кухтин немного мешал хорошему молчанию. О. Павел говорил нам о своем «законе Золотого Сечения», о том музыкальном законе, по которому известная лирическая тема (настроение) у разных поэтов одинаково дает преобладание тех или иных шумов, строится на определенной шумовой формуле. После Хлебников подверг такому опыту пушкинский «Пир во время чумы», кажется, это отпечатано в первом «Временнике», издания «Лирень».

О «Председателях» Хлебников почему-то умолчал<sup>79</sup>.

Интересное наблюдение. Действительно, Хлебникову свойственно эстетическое переосмысление действительности и, как следствие, стремление к игре, карнавалу. Важно и другое: «О «Председателях» Хлебников почему-то умолчал». Хлебников наконец-то столкнулся с «настоящим» — карнавал окончен. Хлебников и Флоренский говорили тогда, в первую встречу, четыре часа. Вскоре после разговора вышла книжка Хлебникова *Труба Марсиан* — неразрезанная и не сшитая, она разворачивалась в листовку (вещь датирована «110-м днем Кальпы», то есть 13.IV.1916 н.ст.) — на 4-й странице обложки ее было объявление о 1–2-й книжках нового журнала *Слововед*: в разделе «статьи» значились имена В.В.Хлебникова (Семь Крылатых. Разговор) и Проф. П.А.Флоренского.

В *Ka*<sup>2</sup> Хлебников вспоминает посещение Флоренского:

— Люди, идем в море чисел — воскликнул кто-то, долго куривший. Я вспомнил посад, красные, тяжелые башни, золотую луковицу собора и полки с книгами ученого, не нуждавшегося в пылинке пространства.

Да. Первое на земле государство времени уже жило, оно уже есть<sup>80</sup>.

\*\*\*

Это был великий числяр.

Каждый зверь был для него особое число.

У людей было свое личное число.

Он узнавал личное число по поступи, по запаху, подобно собакам.

Он кончил самоубийством в тоске:

«Вселенная уже перечислена.

Мне нечего делать: увы, я пришел поздно.



«освобождайся вдвоем,  
владей, замыкай втроем».  
власть замкнутая площадь  
возможна 3 точкам  
Два брата Гармодий и Аристокитон  
освобождали  
3 цезаря владели.

Берем наугад тетрадь ноября 1920-го.

Коран уже раз написан словами.  
Его надо написать числом.  
Вера в сверхмеру – бога  
сменится мерой как сверхверой<sup>84</sup>.

На следующем листе предлагается «ввести борьбу с роком, а не людьми». Далее появляется «мельница уравнений времени»:

Число, бывшее<sup>2</sup>под степенью, стало показателем, в венце уравнения, а число, бывшее на крыше, показателем, стало подступенным, станом уравнения.

$$2^2 = 4^3 = 64 \quad \text{и} \quad 3^4 = 81 = (2+1)2^2$$

Эти 64 и 81 суть как бы деревья действия возведения в степень, на которых числа 3 и 4 обменялись местами, точно живые существа. Назовем эти верхние числа «живыми числами». Особенно сильно это в отношении суток Сатурна и Земли<sup>85</sup>.

«64» это число Земли, на нем построен генетический код; это основа двоичных компьютеров.

Счастье тирана, как мы узнаем из *Государства* Платона, это тень тени истинного счастья, что численно выражается отношением 9:81:729. Царственное счастье превосходит удовольствие тирана в 729 раз.

Любитель циклических чисел будет увлеченно разбирать таблички степеней двоек и троек, приведенные в конце I листа:  $2^{12}$  дней это примерно 11 лет, цикл солнечной активности, зависящий от смены полярности пятен;  $2^{13} = 22$  года, полный солнечный цикл;  $2^{16} = 179$  лет, цикл парада планет;  $2^{17} = 359$  лет, китайский лунно-солнечный календарный цикл, и так далее.

О солнечном цикле упоминает текст конца 1918 года:

Удивительно, что Вольга и Василий Буслаев имели каждый в своей дружине по 30 дружинников. Не есть ли это число дней месяца. Если каждый из 12 богатырей Владимира имел столько же дружинников, то всего их было, у князя – Красное Солнышко, 360 человек, почти число дней в году. Другими словами весь круг

былин есть словесное покрывало, за которым скрыто годовое вращение земли кругом солнца. С другой стороны, если вспомнить, что Владимир был первым туземным князем, сменившим варягов и искавшим согласования власти с народным мнением, то в названии Красное Солнышко можно видеть своего рода договор с ним и указание, что высшим носителем власти славяне считали Солнце. Связь урожаев и мировых цен на хлеб в Лондоне с грозowymi бурями на солнце подчеркивает как глубок этот взгляд<sup>86</sup>.

А последователь Пифагора обратит внимание на совершенные числа 6, 28, 496, 8128 ( $2^3 - 2^1 = 6$ ;  $2^5 - 2^2 = 28$ ;  $2^9 - 2^4 = 496$ ;  $2^{13} - 2^6 = 8128$ ), и на их сумму  $8658 = 13.666$ .

«Найти живое число (звериное) наша прекрасная цель»<sup>87</sup>, ссылается Хлебников на мистическое число Апокалипсиса 666. («Здесь мудрость. Кто имеет ум, тот сочти число зверя, ибо это число человеческое; число его шестьсот шестьдесят шесть»<sup>88</sup>.) Различные имена Антихриста, греческими буквами, имеют численный эквивалент 666. Сумма его цифр<sup>89</sup> ( $6 + 6 + 6 = 18$ ;  $1 + 8 = 9$ ) дает число 9. Ему недостает единицы до замечательного числа 10, поэтому 9 — символ человека в невозрожденном состоянии.

В наши дни Дм. Ник. Трифонов нашел формулы для выражения: 1) отношения окружности к диаметру  $\pi$  через число  $A = 666$ ; 2) отношения золотого сечения  $F$  через  $A$ ; 3) числа тонкой структуры  $a$  через  $A$ . Далее, он показал, что число  $A$  равно сумме квадратов первых семи простых чисел, а также равно сумме 1-го, 10-го и 15-го чисел Фибоначчи<sup>90</sup>.

Хлебников же, что характерно, указывает циклический смысл «666»: Число 666 потому владело умами, что оно есть  $\phi$ :  $\phi = \sqrt{M}$ , где  $M$  число дней в жизни Рима<sup>91</sup>.

Но  $666^2$  дней близко к величине, которую Константин Леонтьев в середине прошлого века, до «Заката Европы», назвал сроком жизни великих империй, 12 векам. (Дело идет о семи циклах парадов планет; цикл составляет 179 либо 139 лет, и этот период может быть от 973 до 1253 лет.)

Формула Хлебникова дала основу стихотворению:

Рим, неси на челе, зверь священный  
Родимое пятно [многих] отцов числами узора  
Свое 666.  
Ты извлек из длинной жизни  
Долгого чета дней  
Корень площади

И царственной подал лапой  
[Человечеству]  
Число 666. Зверь непостижимый  
А три да три в степени три да три  
— шесть в степени шесть —  
делит падение царей в России и Франции  
изнеженных царей упадка.  
Так озаренный величием рока  
И веленья своего двукратным заревом  
Рим извлекал корень площади  
Из своего бытия

25 марта 1921 года.

Для Верослава время есть сборник законов<sup>92</sup>.

Мысленный взор возносит Хлебникова на высоты, где нет времени, а прошлое, будущее, настоящее видятся как куски пространства. Эта высота, очевидно, расположена по ту сторону добра и зла: гибель воспринимается не как зло, но как закономерное окончание цикла.

Демонических или Ницшеанских мотивов мы не найдем у Хлебникова, хотя и есть «Антихрист», «666» и прочие несимпатичные персонажи. Напротив, мы знаем у него собственного сочинения молитвы. (Интересно, что и Лермонтов писал свои молитвы, а Пушкин лишь перекладывал готовые.) Вот одна из них:

Заря слепотствует немливо  
Моря яротствуют стыдливо  
Дитя лепотствует стена  
И я яротствую буйливо  
Мы все твоя! мы все твоя  
Один ты наш один ты наш.

Число дает возможность рассматривать Землю как звучащую пластину, тогда столицы будут пылью, собравшейся в узлах *стоячих волн*.

Слышу я просьбу великих столиц:  
Боги великие звука,  
Пластину волнуя земли,  
Собрали пыль человечества,  
Пыль рода людей,  
Покорную каждым устоям,  
В большие столицы,  
В озера стоячей волны,  
Курганы из тысячных толп<sup>93</sup>.

Тема стоячих волн разобрана в первой напечатанной книге Хлебникова *Учитель и Ученик* 1912 года:

...я нашел, что города возникают по закону определенного расстояния друг от друга, сочетаясь в простейшие чертежи, так что лишь одновременное существование нескольких чертежей создает кажущуюся путаницу и неясность. Возьми Киев. Это столица древнего русского государства. На этом пути от Киева кругом него расположены: 1) Византия, 2) София, 3) Вена, 4) Петербург, 5) Царицын. Если соединить чертой эти города, то окажется, что Киев расположен в середине паутины с одинаковыми лучами к четырем столицам. Это замечательное расстояние города-середины до городов дуги равно земному полупоперечнику, деленному на  $2\pi$ . Вена на этом расстоянии от Парижа, а Париж от Мадрида.

Также с этим расстоянием (шагом столиц) славянские столицы образуют два четвероугольника. Так, столицы некогда или сейчас Киев – С.-Петербург – Варшава – София – Киев образуют одну равностороннюю ячейку, а города София – Варшава – Христиания – Прага – София – другую славянскую ячейку. Чертежи этих двух великих клеток замкнутые.

Таким образом, болгары, чехи, норвежцы, поляки жили и возникали, следуя разумному чертежу двух равносторонних косоугольных клеток с одной общей стороной. И в основе их существования, их жизни, их государств, лежит все же стройный чертеж. Не дикая быль, а силы земли построили эти города, воздвигли дворцы. Не следует ли искать новые законы их постижения?

Таким образом столицы и города возникнут кругом старого, по дуге круга с лучем  $\frac{R}{2\pi}$ , где  $R$  – земной полупоперечник.

Людскому порядку не присуща эта точность, достойная глаз Лобачевского. Верховные силы вызвали к жизни эти города, расходясь многоугольником сил<sup>94</sup>.

Одна из главных задач Хлебникова определена так:

Джиу джитсу с государством<sup>95</sup>.

Поэтому числу поддались, в руках Хлебникова, нашествия и войны и сдвиги в строении общества:

Я растоптал басму Маркса  
Богды хан Маркс свергнут в книги.  
Вот мои уравнения  
Равные по красоте Млечному Пути,

а рядом заголовок: «будущее уходит от лени»<sup>96</sup>.

Хлебников рассказывает, что он делал, собирая *Доски Судьбы*:

Конечно, многие из вас дружат с игровой колодой, некоторые даже бредят во сне всеми этими семерками, червонными девами, тузами. Но случалось ли вам играть не с предметным лицом, каким-нибудь Иваном Ивановичем, а с собирательным — хотя бы мировой волей? А я играл, и игра эта мне знакома. Я считаю ее более увлекательной той, знаки достоинства которой — свечи, мелок, зеленое сукно, полночь. Я должен сказать, что в выборе ходов вы ничем не ограничены. Если бы игра требовала и это было в ваших силах, вы бы могли, пожалуй, стереть мокрой губкой с черного неба все его созвездия, как с училищной доски задачу. Но каждый игрок должен своим ходом свести на-нет положение противника.

Несмотря на свою мировую природу, ваш противник ощущается вами как равный, игра происходит на началах взаимного уважения, и не в этом ли ее прелесть? Вам кажется, что это знакомый и вы более увлечены игрой, чем если бы с вами играл гробовой призрак. Ка был наперсником в этой забаве<sup>97</sup>.

В другом месте Хлебников рассказывает, как он играл с Богом в железку:

Насыпал горкою деньгу рок  
А я червоною девою как нож в бок.  
Он сделал серыми синие глаза  
Нехороший поступок, резкий  
А я вынул туза  
В серебряном блеске<sup>98</sup>.

Хлебников напряженно относился к войне. В мистерии *Скуфья Скифа* Хлебников побеждает своего личного врага: на берегу пустынного моря учреждены сражения шахматных компьютеров.

Я стал думать про власть чисел земного шара. Еще уравнение вздохов, потом уравнение смерти. И все.

На этом государстве не будет алой крови, а только голубая кровь неба. ...Я расскажу, чем заменили мы войну. Железные рабы на шахматной доске во много верст, друг друга разрушают по правилам игры, и победитель в состязании уносит право победителя его пославшему народу..

Каменные рабы, стоя на шахматном чертеже, охватывавшем часть моря и суши, разрушали друг друга, руководимые беспроволокой, оснащенные башнями вращающихся пушек, огненной го-

речью, подземными и надземными жалами. Это были большие сложные рабы, требовавшие и количественного и качественного творчества, выше колоколен, крайне дорогие, с сложными цветками голов. Невидимые удары на проволоке воли полководцев руководили действиями, наконец железного от почек до мозга, воина. Их было 32, которые не имели права встать на чужую клетку, не разрушив всеми силами стоявшего на ней противника. Их было 32 выше колоколен каменных рабов. Надев на локоть щит земного шара, можно было спастись от ударов<sup>99</sup>.

В преддверье чеченской войны Кирсан Илюмжинов (1962, дробь Хлебникова: рождение через 77 лет) не дал согласия военному министру Павлу Грачеву на строительство военной авиабазы: «Калмыкии нужен национальный парк, а не авиабаза». Он позже построил в устье Волги шахматный городок для международных соревнований.

Хлебников обсуждает отдельные числа.

Загадочное число 233 и  $3^5 - 3^2 - 1 = 3^n - 3^{n-3} - 1$ .

Урицкий убит 29 авг. через 233 дня после роспуска Учред. Собр. 20 янв. 1918 комиссаром которого он был<sup>100</sup>.

Реалии мира Хлебникова полезно знать при чтении его поэм.

А воздух сладкий, как одиннадцать,  
Стал ядовитым, как двадцать семь.  
Под простынею смерти  
Заснуло село<sup>101</sup>.

Одиннадцать примиряет вражду:  $11 = 3^2 + 2$ ;  $11 = 2^3 = 3$ .

Двадцать семь это смерть в степени смерть:  $27 = 3^3$ .

Символическое число 52, седьмая часть солнечного года (число недель в году), играет определенную роль в иудео-христианской традиции. Известно о 52 трактатах Братьев Чистоты. 52 является суммой всех смыслов, заключенных в Ведах. Число этих смыслов соответствует числу различных произношений священного слога *Ом* или *Аум*. Быть может, Евангелие Зангези («Выум – Гаум – Лаум – Чеум») должно занимать 52 строки?

Величественно число 72, пятая часть круга в  $360^\circ$ . Изменение долготы звезды на небе составляет  $1^\infty$  за 72 года.  $72 = 12.6$ ; но у Хлебникова встречается  $72 = 18.4$ , то есть 72 как завершенная полнота, мировая целокупность. Крушение Вавилонской башни разделило единый язык на 72 различных языка. 72 ангела и 72 имени Божиих упомянуты в *Книге Еноха*. Греческий перевод *Ветхого Завета*, «перевод 70 толковников», выполнен 72 мудрецами за 72 дня. У Иисуса Христа было 72 вторых ученика, после 12 первых.

Замечательное циклическое число 108 и связанное с ним 432. «108» — число Вишну (одно из чисел). Четки шиваитов имеют 108 зерен. Это числовое значение некоторых ключевых слов, например, *Хак*, хождение за истиной — отсюда: *хакер*.  $432 \cdot 10^7$  лет — сутки Браммы. По одной каббалистической рукописи, *Тоху-ва-Боху*, то есть *тьма над бездною* («Земля была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою»<sup>102</sup>), представляется численными значениями букв; последовательно перемножая эти числа и отбрасывая нули, получаем ряд, который завершается числами 108 и 432.

Хлебников отмечал, что гласный звук у делает 432 удара в секунду, и придавал ему значение 108 (лист VII). Это у входит в Хлебниковскую формулу  $ac+u+y$ . Попробуем подойти к ней с позиций Пифагорейской теории музыки:

гамма ( $\alpha\rho\mu\omicron\nu\alpha$ ) небесна: она имеет божественную, величавую, чудесную природу<sup>103</sup>.

«На резонансном ящике, снабженным точным обозначением частот его меры по длине, натягивают струну через две неподвижные подставки, ограничивающие размеренную длину, а между ними помещают третью подставку, подвижную, на которой струна также лежит плотно; это будет *монохорд*»<sup>104</sup>.

Здесь  $u$  может обозначать тон *до* (или  $c$ ). Пусть на монохорде  $c = 1$ , а октава  $c' = 1/2$ . Тогда *ля бемоль*, или  $as$  — Пифагорова малая секста;  $as = 81/128$ . (Субъективно Пифагорова малая и большая секста —  $as = 81/128$  и  $a = 16/27$  — воспринимаются как печаль и радость или скорбь и светлая печаль, — так их трактует музыковед Наталья Саканян.)

Пифагорейский монохорд соединяет землю, орбиты светил, элементы, дух и материю, и так на основе музыкальных соотношений строится вселенная. Но как включить в формулу звук  $y$ ?

В ведической традиции тон *ля* (санскритское  $da$ ) и близкое  $as$  соответствует духовному разуму, высшему Манасу; тон *до*,  $c$  или  $sa$  — это Кама Рупа, вместилище животной энергии. Добавляя к этим свету и страсти — хаос, символизируемый звуком  $y$  (его 432 герца дают тон близкий к *ля*), получаем систему трех гун, а именно: *Саттва* + *Раджас* + *Тамас*. Три гуны сами не образуют вещей, однако в совместном действии они обуславливают возможность образования и определяют качества вещей, эмоциональный тон воплощения<sup>105</sup>.

Интересно взглянуть на «особую единицу в  $1/4$  секунды», которую Хлебников ввел во 2-й половине листа VII ради того, чтобы вместо чисел колебаний в секунду гласных звуков рассматривать четверти этих чисел (108 вместо 432 для  $y$ ). То есть он перенес основной тон на две октавы ниже: взял четверти тона. Выбор четвертей тона в качестве опор-

ных величин не был уникально Хлебниковским (М. Матюшин, например, выпустил книжку о четвертях тона), но это выбор естественный и принципиальный для Хлебникова. Из четвертей тона, понимаемых как кодовая характеристика, выводится система критических углов.

...среди чисел, находящихся между шестью и двенадцатью, есть два числа: первое из них образовано прибавлением половины числа шесть, второе – прибавлением трети того же числа. Значение этих чисел, занимающих среднее место между двумя крайними членами, научило людей согласованности и соразмерности ради ритмических игр и гармонии и даровало это блаженному хороводу Муз<sup>106</sup>.

Средние члены – 9 и 8 – дают арифметическую и гармоническую средние между 12 и 6. Гармонические интервалы для кварты  $12:9=8:6$ , для квинты  $12:8=9:6$ . Из сравнения квинты и кварты получается отношение целого тона  $9:8$ . Отношение целого тона  $9:8$  учитывалось древними египтянами в качестве решения задачи квадратуры круга: «Способ вычисления площади круга состоял в возвышении в квадрат  $\frac{8}{9}$  его диаметра или, что то же самое, в вычислении площади квадрата, сторона которого равнялась  $\frac{8}{9}$  диаметра данного круга»<sup>107</sup>.

На отношении целого тона строится система критических углов.

1) Если  $\alpha_1$  соответствует тону, то  $\operatorname{tg} \alpha_1 = \frac{9}{8}$ . Берем арктангенс, получаем  $\alpha_1 = 49^\circ$  – угол, который связывает зодиак с основанием натуральных логарифмов:  $49^\circ = \frac{360^\circ}{e^2}$ .

2) Половина отношения целого тона  $\operatorname{tg} \alpha_2 = \frac{9}{16}$  соответствует углу созвездия зодиака:  $\alpha_2 = 30^\circ$ .

3) В случае  $\operatorname{tg} \alpha_3 = \frac{9}{4}$ ,  $\alpha_3 = 67^\circ$ , или угол между осью Земли и плоскостью эклиптики. Дополнение  $\alpha_3$  до прямого угла дает  $23^\circ$  – угол между экватором и эклиптической, или небесным экватором и зодиакальными созвездиями (Распятие в пространстве).

4) Хлебниковская четверть тона,  $\frac{9}{32}$ , это значение величины  $\frac{1}{2\sqrt{\pi}}$ . Угол  $\alpha_4 = 15,7^\circ$ .

Итак, Хлебников сделал выбор в пользу четверти секунды и четверти тона или  $\frac{9}{32}$  как кода ритмических процессов. В *Досках* он подчеркивал: *j секунды это как бы «единица времени для звезд азбуки»*. Как эта несомненно существующая во вселенной величина времени связана с другими величинами? Назовем это время годом азбуки.

Но что значит  $\frac{9}{32}$ ? Значение «9» – формальная гармония со скрытым антагонизмом; внутренний кризис; подготовка скачка. Значение «32» – взаимодействие с кармой тонкого мира; магия; заклинания; перемещение тонкого кармического узла.

Посмотрим, каковы последствия  $\frac{9}{32}$  как ритмического кода. Возьмем от  $360^\circ$  зодиака  $\frac{9}{32}$ , получим 101,25, то есть 102-й градус. Это первая точка, 12-й градус Рака. Та же процедура дает 2-ю, 3-ю, 4-ю точки<sup>108</sup>. Основные кодовые характеристики этих четырех градусов таковы.  $12^\circ$  Рака: «откровение».  $29^\circ$  Овна «музыка сфер».  $9^\circ$  Овна: «человек, смотрящий на кристалл».  $3^\circ$  Овна: «профиль человека, напоминающий изображение его страны». Все они дают вместе характеристику именно Хлебникова.

Вот «изображение его страны». Елена Саканян прочла:

Сын Выдры думает об Индии на Волге; он говорит: — «Ныне я упираюсь пятками в монгольский мир и рукой осезаю каменные кудри Индии». Сын Выдры слетает с облаков, спасая от Руссов Нушабэ и [ее] страну<sup>109</sup>.

Взглянув на карту, она увидела, что середина профиля Волги (где она близко подходит к Дону) совпадает с профилем Хлебникова. Для ее фильма *Доски Судьбы* («Вторые Хлебниковские игры») художник Катя Мосолова сделала на карте рисунок, где профиль Хлебникова совпадает с руслом Волги, плечо на месте древнего армянского царства, участвуют Монголия и Индия. Профиль Хлебникова на этом рисунке совпал с профилем «Летящего Хлебникова», рисунка Степана Ботиева, автора памятника на месте рождения поэта.

«Кристалл» — это Зангези (об этом см. в главе 7, «Волга — Судьба», очерка «Контексты *Досок Судьбы*», сопровождающего первую публикацию главного произведения Велимира Хлебникова 2001 г.). Об «откровении» и «музыке сфер» сказано выше.

Мировые постоянные  $e$  (основание натуральных логарифмов) и  $\pi$  (отношение длины окружности к диаметру) постоянно находятся в круге внимания Хлебникова. Например, глава «Батый и Пи» в поэме *Царапина по небу. Прорыв в языки*<sup>110</sup>. В дневнике Хлебников записывает: «10 августа 1916. Изобретено  $861 = 317e$ »<sup>111</sup>.

Д.Н. Трифонов искал соотношения между округленными до 3-го и 4-го знаков значениями величин  $e$ ,  $\pi$ ,  $F$  (отношение золотого сечения). Оказалось, что все эти величины могут быть выражены через простые числа 2, 3, 5 и их квадратные корни. (Поскольку  $5 = 2 + 3$ , то все формулы сводятся к Хлебниковским двойкам и тройкам.) Далее Трифонов нашел простые формулы, связывающие округленные значения всех трех величин, и выражающие связь между какими-либо двумя. Вот несколько формул первого типа:

$$(1) \frac{e(\pi - \Phi)}{\pi + 1} \approx 1; \quad (2) \frac{\sqrt{\Phi}}{3(\pi - e)} \approx 1; \quad (3) \frac{e\Phi}{\pi} \approx 1; \quad (4) \sqrt{\pi} - \frac{\sqrt{\Phi}}{\sqrt{e}} \approx 1.$$

«Такие результаты едва ли являются случайным совпадением; хотелось бы видеть в них намек на существование некоей глубинной связи между  $F$ ,  $e$  и  $\pi$ », заключил Д.Н.Трифонов.

Вот страничка под названием «Новое учение о земном шаре» («Мой подарок земному шару»):

$$\begin{array}{lll}
 317\pi = 995,8872 = e & o - e = 151 & \frac{317}{e} = 117 \\
 365\pi = 1146,7 = o & \pi = \frac{1000}{\text{около } 318} = 3,1447 \text{ близко } \Pi & \\
 317e = 861,606 & 413\pi = 1297,5 & \pi = 3,1416 \\
 365e = 992,070 & & e = 2,71828 \\
 365(\pi - e) = 154,7 & 365(e + \pi) = 2138,77 & \\
 317(\pi - e) = 134,2 & 317(e + \pi) = 1857,4 & \\
 e(365 - 317) = 130,4 & e(317 + 365) = 1853,6 & \\
 \pi(365 - 317) = 150,9 & \pi(317 + 365) = 2142,5^{112} & 
 \end{array}$$

Посмотрим на Хлебниковское число 11 (начальник декана; переход к новой десятке сефирот), излюбленное 243 ( $11^2 + 1 + 11^2$ ) и Пифагорейское число 1701. К.К.Сараджев различал 1701 звучание в октаве.

– Это же совсем просто! – пояснил Котик, – 243 звучания в каждой ноте (центральная и в обе стороны от нее по 121 бемоль и 121 диэз), если помножить на 7 нот октавы, – получается 1701. Это же ребенок поймет!<sup>113</sup>

Хлебников строит «Станок столетий», вычисляя подобные точки через 365 и 317 лет:

Суворов 1720 и Помпей 106 365.5

Маркс родился через 317.6 после рождения Брута

Казнивший свободу Октавиан умер за 317.5 до рождения Кромвеля, казнившего короля<sup>114</sup>.

Эту страницу вычислений Хлебников обозначил: «якобы безумные речи».

Любое из первых 10 чисел имеет фантастически богатые контексты истолкований; *Доски Судьбы* касаются 2 и 3 по преимуществу, но каждое из них заслуживает книги, или нескольких, если не целой библиотеки.

Число «6» в значении торжества духовного над чувственным встречается, например, у Сен-Мартена. В записи

Сан Мартин 1743

Розенкрейцер 1378

Хлебников указывает на связь рождений двух мистиков через 365 лет.

Число «8», понимаемое как 8-й день сакрального седмиричного цикла (за 6 дней Бог сотворил мир и человека, в 7-й «почил от всех дел Своих»), символизирует обновление мира и века: «И сказал Сидящий на престоле: се, творю все новое»<sup>115</sup>. Отсюда, например, «осьмерик на четверике» в храмах и осьмиконечные кресты, в том числе русский. Между прочим, у Хлебникова в той же роли выступает «11» и «13».

Хлебников учитывал, среди прочих, числа 16, 18, 19, 20 и так далее.

Пифагорейцы питают отвращение к числу 17. Ибо 17 лежит как раз посередине между числом 16, представляющим полный квадрат, и числом 18, являющимся удвоенным квадратом; оба эти числа являются единственными плоскими числами, для которых периметр равен его площади<sup>116</sup>.

Число Кришны — 18 — выражает противоречие дружественности и враждебности. Число 36, три полных дюжины вавилонского счета, является тройным основанием. *Ламед вау* или 36 есть всегда сохраняемое число мудрецов. 18, как и 36, сводится к девяти — числу посвящения в таинства по вавилонской и египетской символике.

19 лет — цикл Метона, связавший продолжительности лунного месяца и солнечного года в лунно-солнечном календаре; пасхалии основаны на этом 19-летнем цикле. В одной традиции 19 воспринимается как сумма 7 и 12. В другой традиции 19 — священное число Баба («Баб» — врата, через которые идет воля Махди — Мессии или Христа). Поэма из персидской жизни *Труба Гуль-муллы* состоит из 19 глав. Почему это должно быть так, сообщил М.Киктев. 19 — сумма букв слова «один» (Бог) = (6 + 1 + 8 + 4). «Один» + «бытие» = «единосущий» (Бог). Другое толкование: «Бог», по смыслу, это 1; «живой» (жизнь как атрибут мира) = 8 + 10; «Бог живой» = 19. Девятнадцать равно числу учеников (апостолов) плюс Баб. Это также число глав *Откровения* Баба.

«Гуль-мулла» значит «Священник цветов». Можно ли назвать Хлебникова предтечей хиппи — «детей-цветов»?

### *Дерзновенность*

Стремление Хлебникова найти законы времени и рассказать о них — так необычно, что типичной реакцией были попытки уничтожить дерзновение, любым способом: не замечать или высмеивать, ставить вне науки и исключать из литературы, чуть ли не организовать ему билет в один конец до станции под названием «нет возврата». Хлебников осознавал, что масштаб его личности, его дара, его дела стал опасным и крайне нежелательным ориентиром, при наличии которого бледнеют

окружающие: на фоне единицы теряется различие между тысячной и миллионной долями единицы, и чье-то превосходство оказывается фиктивным. Один случай, иллюстрирующий эту ситуацию, описал П.В. Митурич в «Воспоминаниях о Хлебникове»:

...Мы пришли в дом, где по пропуску нас впустили к Абиху, в общежитие Академии. Большая комната, большой стол, тут же кровати. Пьет чай с хлебом и сахаром несколько военных и одна женщина. В их числе и Абих. Нас принимают как старых знакомых, вернее, Велимира, и меня заодно с ним. Усаживают, дают чай. Расспросы о житье-бытье. Велимир молчит. Я рассказываю, что неважно, а тут еще малярия навещает, что весьма ухудшает положение моего друга. ...

Стали говорить об издательских делах, и я говорю, что кое-что намечено к изданию, и даже собираемся издавать законы времени «Доски Судьбы». Тут слушатели оживленно стали возражать и собственно не изданию их, а против самого учения о времени Велимира, объявляя его идеалистическим учением, не совместимым с марксистским миропониманием. Мне было не под силу вести полемику с ними, новоиспеченными марксистами, которые тут же в Академии подковывались на все четыре. Смутно помня кое-что из «Капитала», который я штудировал еще в корпусе, я не мог убедительно на их языке парировать доводы, настаивая лишь на одном, что диалектический материализм, как метод познания природы и времени, получит лишь твердую опору и ни в коем случае не противоречие, даже в случае противоречия данным причинностям. За доказательством своей мысли я не раз с мольбой устремлял свой взор к Велимиру, не будучи даже уверен в своих туманных формулировках. Мне, наконец, стыдно стало, что я взялся защищать такую высокую для моей эрудиции мысль, и готов был отступить признанием своей несостоятельности, как вдруг Велимир, который все время молчал, будто это его не касается, тихим голосом, но скороговоркою, заявил: «Сами вы никакие не материалисты, а всего-навсего окрасившиеся интеллигенты, нанявшиеся не допускать близко всякую мысль независимо от ее содержания, если она не носит красного ярлыка». И замолчал. Я ожидал взрыва негодования от красного офицерства, оскорбленного прямо в лоб, без всякого смягчения удара. Все молчали, огорошены были здорово, но никакого негодования, ни даже недовольства никто не выразил. Один товарищ, не принимавший участия в беседе, лежал на кровати. Он повернулся и, уткнув нос в подушку, засмеялся. Мы встали, распростились и ушли<sup>117</sup>.

А Хлебников шел своей дорогой.

До сих пор Платон был великой священной вершиной, озаренной лучами богомольных глаз. А ты обращаешься с ним как с кружками счетов, щелкаешь, считаешь. Не оскорбительно ли это для его памяти?

— Я открываю страницы новой книги, Платономерия<sup>118</sup>.

### Странник

Известное Хлебникову слово *sankhya* имеет словарные значения: 1) счет, исчисление; 2) рассуждение, обдумывание, борьба, битва в интеллектуальном и физическом смысле. Это русское «любомудрие» и греческая «диалектика». Вот именно этим занимался Хлебников, составляя *Доски Судьбы*; его способ рассказан в поэме *Числа*:

Я всматриваюсь в вас, о числа.

И вы мне видите одетыми в звери, в их шкурах,

Рукой опирающимися на вырванные дубы.

Вы даруете — единство между змееобразным движением

Хребта вселенной и пляской коромысла,

Вы позволяете понимать века как быстрого хохота зубы.

Мои сейчас вещеобразно разверзлись зеницы,

узнать, что будет Я, когда делимое его — единица<sup>119</sup>,

где *хохота зубы* описывают форму уравнений времени, а *корни* вырванных дубов говорят о мнимой единице, волшебной палочке метаморфоза, ту, что из имени бога-покровителя одного из 7-и городов Вавилона, Сина, разворачивает поэму

Син, сын сини,

Сей сонные сени и силы

На села и сад.

Чураясь дня, чаруй

Чарой голубого вина меня...

и которая продолжается Хлебниковской Санкхьей.

Жизнь допускаемых к познанию Санкхьи разбивается на три ступени с назначенным сроком (ученик, семьянин, отшельник). Четвертая стадия — *отрешенный*, или: *странник-шалопай* — не обязательна; вступающий в нее порывает со всеми социальными условностями и ограничениями. Можно ли сказать, что Хлебников шагнул сразу в эту последнюю?

Приведу рассказ Елены Гуро:

Наконец-то поэта, создателя миров, приютили. Конечно, понимавшие его, не презиравшие дыбом волос и диких свирепых голубых глазищ. С утра художники ушли, а вечером застали его бледным. Весь вечер дрожал и супился. Забыл поесть или не нашел целый день, с свирепыми глазами и прической лешего. Случайно узнали и хохотали: — Да, не ел! Забыл поесть, — ну, малый! Дрожит как курица, согнувшись и живот в себя вобравши. Меж палитрами консервы оказались. Колбасы купили с заднего крыльца лавочки.

Был час ночи. Купили и вернулись. После дрыхли наповал. Рассвет шалил. Вода замерзла в чашке. Все выспались. Один поэт озябнул. Потому что одеяла ком на плечах и ком на пятках оказался, а спина довольствовалась воздухом. И Норны провещали ему: — «Не быть тебе угретым, поэт, — хотя бы имел два теплых одеяла, тьму знакомых и семь теток, не быть, не быть тебе ни сытым, ни угретым»<sup>120</sup>.

Однажды некий критик сказал, что Хлебников «откровенно пародирует Уитмана» или что-то вроде. На слова Уитмена: «Я весь не умещаюсь между шляпой и ботинками», — Хлебников ответил резким возражением — и Уитмену, и критику, и Петру:

У меня нет государевой шляпы  
У меня нет государевых бот.  
Небо светло шляпа моя  
Земля сера обувь моя<sup>121</sup>.

После случайного ареста Хлебников пишет очаровательные строки, возвышая мир своих уравнений:

Участок — великая вещь!  
Это — место свиданья  
Меня и государства.  
Государство напоминает,  
Что оно еще существует!<sup>122</sup>

Отказавшись от жизни семьянина — на лесной прогулке в Санталово Вася, сын Митурича, «допросил Велимира, есть ли у него жена и дети. Он сказал, что нет, у него было много жен, но что все оставляли его», — Хлебников переводит ее в поэзию:

Неумь, разумь и безумь — три сестры плясали вместе,  
В покрывальностях бездумий, в покрывальностях  
невесты.  
Руки нежные сплелись, ноги нежные свились,  
Все кругом сплелось, свилось, в вязкой манни  
расплылось<sup>123</sup>.

Эстетическое переосмысление исторических ли событий, событий ли дня — способ жизни Хлебникова. «В это время зимой или поздней осенью приезжает в Москву Велимир, — вспоминал о конце 1921-го Митурич. — Ехал после болезни [малярия, тиф] в санитарном поезде. Подвергался издевательствам со стороны санитаров, которые дошли до того, что облили его керосином и хотели поджечь. Шутка, обычно практикуемая с крысами. Уж не знаю, что удержало их от поджога, но Велимир спасся от этого».

Позже Хлебников отозвался так:

Я вышел юношей один  
В глухую ночь,  
Покрытый до земли  
Тугими волосами.  
Кругом стояла ночь  
И было одиноко,  
Хотелось друзей,  
Хотелось себя.  
Я волосы зажег,  
Бросая лоскутами колец,  
Зажег поля, деревья —  
И стало веселей.  
Горело Хлебникова поле.  
И огненное я пылало в темноте.  
Теперь я ухожу,  
Зажегши волосами,  
И вместо Я  
Стояло — Мы!  
Иди, варяг суровый!  
Неси закон и честь<sup>124</sup>.

«Зимой явился с мешком рукописей без пальто, в солдатской телогрейке. Брики снабдили его старой одеждой с плеча Маяковского и поселили в большом доме на Мясницкой ул. 21, в темной каморке без дневного света», продолжал Митурич. В январе 1922 Хлебников писал родителям о том же:

Пока я одет и сыт. Ехал в Москву в одной рубашке: юг меня раздел до последней нитки, а москвичи одели в шубу и серую пару. Хожу с Арбата на Мясницкую как журавель. Ехал в теплом больничном поезде месяц целый<sup>125</sup>.

На дареной шубе расставили пуговицы (Хлебников выше и шире Маяковского); он вышел в город — и родились стихи:

Эй, молодчики-купчики,  
Ветерок в голове!  
В пугачевском тулупчике  
Я иду по Москве!  
Не затем высока  
Воля правды у нас,  
В соболях-рысаках  
Чтоб катились глумясь.  
Не затем у врага  
Кровь лилась по дешевке,  
Чтоб несли жемчуга  
Руки каждой торговки.  
Не зубами скрипеть  
Ночью долгою,  
Буду плыть — буду петь  
Доном-Волгою!  
Я пошлю вперед  
Вечеровые устриги,  
Кто со мною в полет?  
А со мной — мои друзья!<sup>126</sup>

Будучи вне политики, Хлебников откликается на лозунги французской революции, звучавшие в России с 1905 года:

Любно, братно, ровно,  
Которые звало уставшее зовно,  
Вы к нам пришли в последних трупях,  
Застывших в разнообразно страшных купках<sup>127</sup>.

От науки отказаться труднее. Впрочем, наука в России очень часто та же политика, особенно Дарвинизм. О происхождении видов Хлебников высказался однажды очень не по-Дарвиновски. К универсальности Дарвинова принципа пользы и приспособления, как его понимали русские нигилисты, Хлебников в Карамазовском фрагменте 5-го паруса *Детей Выдры* отнесся резко критически:

Опасно видеть в вере плату  
За перевоз на берег цели,  
Иначе вылезет к родному брату  
Сам лысый чорт из темной щели<sup>128</sup>.

Тут уж он должен был объединить двух властителей дум, и в 6-м парусе Ганнибал, приветствуя Сципиона, предупреждает его:

Ты знаешь, мрачный слух пронесся,  
Что будто Карл и Чарльз, они

Всему виною: их вини.  
Два старика бородатых,  
Все слушают бород лохматых;  
Поймав, как жизнь морской волны,  
Клешнею нежные умы,  
И тело веры точно рыбки,  
Клешней своей сдавив ошибки,  
Добыче право дав висеть  
(Пусть поет та в тисках железных,  
В застенке более полезных),  
Поймали нас клешнями в сеть.

И предлагает:

Давай возьмем же по булыжнику  
Грозить услугой темной книжнику?<sup>129</sup>

Отказ от политической власти Хлебников записал в *Отказе*:

Мне гораздо приятнее  
Смотреть на звезды,  
Чем подписывать смертный приговор.  
Мне гораздо приятнее  
Слушать голоса цветов,  
Шепчущих «это он!»,  
Когда я прохожу по саду,  
Чем видеть ружья,  
Убивающие тех, кто хочет  
Меня убить.  
Вот почему я никогда  
Никогда  
Не буду правителем!<sup>130</sup>

Хлебников упоминал о разных идеалах мироустройства; его выбор был в пользу творчества — и против уравнивания и распределения:

Эй, любители средних чисел!  
Вместе сложите две ноги человека  
И четыре копыта бога.  
Буду трехногий, будет и конь о трех ногах<sup>131</sup>.

В 1913 году Хлебников напечатал пьесу *Госпожа Ленин* о распаде личности и разложении сознания (потеря имени по Флоренскому), где говорят голоса Зрения, Слуха, Рассудка, Соображения, Памяти, Догадки, Воли, Сознания, Страх, Ужаса, Осязания, Воспоминания<sup>132</sup>.

Через несколько лет Николай Ленин (В.И.Ульянов) стал символом советской власти, и Хлебников вспомнил о своем пророчестве:

Вы видали, как разложение слов на мелкие землевладения оглавила госпожа Ленин.

Луч из буди времен из Будимира сверкал как чернила под пером Велимира.

А Ленин оглавил разложение простора России, торг и труд, в их мелкие единицы.

Вы видели, как копые событий ворочалось во мне, рукою оттуда<sup>133</sup>.

Замечу в скобках, как А.Афанасьев разъяснил слово *Будимír* — один из истоков имени Велимир:

Петух — птица, приветствующая восход солнца; своим пением он как бы призывает это животворящее светило, прогоняет нечистую силу мрака и пробуждает к жизни усыпленную природу. Малоруссы дают ему характеристичное прозвание: *будимир*...<sup>134</sup>

Хлебников продолжает тему: «Ленин» — слово на «Эль»:

Ленин в женской одежде  
оглавит престол или кремль  
разложения целого ощущения  
на мелкие единицы духа,  
на мелкие единицы труда,  
мелкие земли владения.  
Раньше, чем зубом мышей  
Проточит основы  
И позовет латышей  
В кремль московский<sup>135</sup>.

Мнение Хлебникова о новых вождях (включавших в свои свиты поэтов и музыкантов) было вполне определенным. Он, например, знал Льва Троцкого и отозвался о нем резко отрицательно<sup>136</sup>. Ленин же оставался для него символом: слово на «Эль». Хлебников приветствует «Эль», долженствовавшее разлить власть на громадное число ее носителей. В поэме *Ночь в окопе* Ленин таков:

Лицо Сибирского Востока,  
Громадный лоб, измученный заботой,  
И, испытывая вас, пронзающее око,  
О хате жалится охотою.  
— Она одна, стезя железная!  
Долой беседа бесполезная.  
Настанет срок — и за царем  
И я уйду в страну теней.  
Тогда беседе час. Умрем,

И все увидим, став умней.

Хлебников замечает:

Нет, я – не он, я – не такой!  
Но человечество – лети!<sup>137</sup>

Идеал самого Хлебникова касался не сдвигов строения общества в «государствах пространства», но духовного острова – ладомира духа, который должен предшествовать ладомиру тел. В поэме *Ладомир* Хлебников зовет к этому идеалу:

Лети, созвездье человечье,  
Все дальше, далее в простор,  
И перелей земли наречья  
В единый смертных разговор<sup>138</sup>.

Интернационал Хлебникова это интернационал духа, имеющий тот же смысл, что Израиль книги Еноха. Его стремление это стремление

Туда, туда,  
Где Изанаги  
Читала Моногатори Перуну,  
А Эрот сел на колени Шанг-Ти,  
И седой хохол на лысой голове бога  
Походил на ком снега, на снег,  
Где Амур целует Маа-Эму,  
А Тіен беседует с Индрой,  
Где Юнона и Цинтекуатль  
Смотрят Корреджіо  
И восхищены Мурілло,  
Где Ункулункулу и Тор  
Играют мирно в шахматы,  
Облокотясь на руку,  
И Хоккусаем восхищена Астарта.  
Туда, Туда!

9.V.1919<sup>139</sup>

## Примечания

- <sup>1</sup> Сестры-молнии. III, 170.  
<sup>2</sup> О пользе изучения сказок. V, 196.  
<sup>3</sup> *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. М., 1958. С. 60.  
<sup>4</sup> V, 265.  
<sup>5</sup> НП, 331.  
<sup>6</sup> ФХ, 118, 22.  
<sup>7</sup> *Бабков В.В.* Симбиоз, метабиоз и биосфера. Отногенез, эволюция, биосфера. М., 1989. С. 245–246.  
<sup>8</sup> *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М., 1930. III, 2.  
<sup>9</sup> Война в мышеловке. II, 255–256.  
<sup>10</sup> III, 135.  
<sup>11</sup> III, 333.  
<sup>12</sup> *Минковский Г.* Пространство и время // Новые идеи в математике: Сб. /Под ред. проф. В.А.Васильева. Вып. 5. СПб., 1914. С. 1.  
<sup>13</sup> V, 151.  
<sup>14</sup> РО ГПБ, фонд 1087, № 31, лист 1.  
<sup>15</sup> *Минковский Г.* Указ. соч. С. 11, 18.  
<sup>16</sup> V, 127.  
<sup>17</sup> II, 37.  
<sup>18</sup> *Брэм А.Э.* Жизнь Животных: В 10 т. / Пер. с 3 нем. изд.; Под ред. К.К.Сент-Илера. СПб., 1893. Т. 4: Птицы. С. 190, 191.  
<sup>19</sup> НП, 356.  
<sup>20</sup> Трущобы. II, 34. — Отсюда поэтический псевдоним: «Лев Лосев».  
<sup>21</sup> Испытание грешника. IV, 21.  
<sup>22</sup> Харьков. 1919. № 5. Рукопись озаглавлена «Улитка столетий».  
<sup>23</sup> *Андриевский А.И.* Мои ночные беседы с Хлебниковым // Дружба народов. 1985. № 12. С. 237–238.  
<sup>24</sup> I, 256. — Два варианта «Ты же...», С. 20, 21–22 в сб.: Стихи (б. м, б. г).  
<sup>25</sup> «В Харькове жил Велимир Хлебников. Решили его проведать. Очень большая квадратная комната. В углу железная кровать без матраца и тюфяка, в другом углу табурет. На нем обгрызки кожи, дратва, старая оторванная подметка, сапожная игла и шило.  
Хлебников на полу и копошится в каких-то ржавых, без шляпок гвоздиках. На правой руке у него ботинок.  
Он встал нам навстречу и протянул руку с ботинком.  
Я, улыбаясь, пожал башмак. Хлебников даже не заметил.  
Есенин спросил:  
— Это что у вас, Велимир Викторович, сапог вместо перчатки?  
Хлебников сконфузился и покраснел ушами — узкими, длинными, похожими на спущенные рога:  
— Вот... сам сапоги тачаю... Садитесь...  
Сели на кровать.  
— Вот...  
И обвел большими серыми глазами, чистыми, как у святых на иконах Дионисия Глушицкого, пустынный квадрат, оклеенный выцветшими обоями.

– Комната вот... прекрасная... только не люблю вот... мебели много... лишняя она... мешает.

Я подумал, что Хлебников шутит.

А он говорил строго, тормоша волосы, низко, под машинку остриженные после тифа.

Голова у Хлебникова узкая и длинная, как стакан простого стекла, просвечивающий зеленым.

– И спать бы вот можно на полу... А табурет нужен заместо стола... Я на подоконнике... пишу... керосина у меня нет... вот и учусь в темноте... писать... всю ночь сегодня... поэму...

И показал лист бумаги, исчерченный каракулями, сидящими друг на друге, сцепившимися и переплетшимися.

Невозможно было прочесть ни одного слова.

– Вы что ж, разбираете это?

– Нет... думал вот, строк сто написал... А когда рассвело... вот и...

Глаза стали горькими:

– Поэму жаль... вот... Ну, ничего... Я научусь в темноте...

На Хлебникове длинный сюртук с шелковыми лацканами и парусиновые брюки, стянутые ниже колен обмотками.

Подкладка пальто служит простыней.

Хлебников смотрит на мою голову – разделенную блестящим, как перламутр, пробором и выутюженную жесткой щеткой:

– Мариенгоф, мне нравится ваша прическа... Я вот тоже такую себе сделаю...

Есенин говорит:

– Велимир Викторович, вы ведь Председатель Земного Шара. Мы хотим в городском Харьковском театре всенародно и торжественным церемониалом упрочить ваше избрание.

Хлебников благодарно жмет нам руки.

Неделю спустя перед тысячеглазым залом совершается ритуал.

Хлебников в холщовой рясе, босой и со скрещенными руками, выслушивает читаемые Есениным и мной акафисты посвящения его в председатели.

После каждого четверостишия, как условлено, он произносит:

– Верую.

Говорит «верую» так тихо, что мы только угадываем слово.

Есенин толкает его в бок:

– Велимир, говорите громче. Публика ни черта не слышит.

Хлебников поднимает на него недоумевающие глаза, как бы спрашивая: «Но при чем же здесь публика?»

И еще тише, одним движением рта, повторяет:

– Верую.

В заключение, как символ Земного Шара, надеваем ему на палец кольцо, взятое на минуточку у четвертого участника вечера – Бориса Глубоковского.

Опускается занавес.

Глубоковский подходит к Хлебникову:

– Велимир, снимай кольцо.

Хлебников смотрит на него испуганно и прячет руку за спину.

Глубоковский сердится:

– Брось дурака ломать, отдавай кольцо!

Есенин надрывается от смеха.

У Хлебникова белеют губы:

— Это... это... Шар... символ Земного Шара... А я — вот... меня... Есенин и Мариенгоф в Председатели...

Глубоковский, теряя терпение, грубо стаскивает кольцо с пальца. Председатель Земного Шара. Хлебников, уткнувшись в пыльную театральную кулису, плачет большими, как у лошади, слезами».

(А. Мариенгоф. Роман без вранья. *Мой век, мои друзья и подруги*. М., 1990, с. 356–358.)

26 ФХ, 97, 4 и 9.

27 II, 256–257.

28 Foramen occipitale magnum, большое отверстие черепа, называют «вратами Браммы».

29 V, 328–329.

30 Хлебников В. Творения / Сост., подгот. текста, коммент. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. М., 1987. С. 158.

31 ФХ, 98, 49.

32 V, 270.

33 II, 9.

34 Зангези. Плоскость XIII.

35 Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 378.

36 Фрагмент из неизданного воззвания 1911–1912 года, как он приведен Н. Степановым (I, 57).

37 I, 155.

38 Donne J. An Anatomy of the World. (Цит. по: Фейнберг Е.Л. Две культуры. М., 1992).

39 Зангези. М., 1922. С. 27.

40 Порфирий. Жизнь Пифагора. 48.

41 Зангези. М., 1922. С. 5–6.

42 Свояси. II, 8.

43 «Текст Хлебникова — все, написанное Хлебниковым» (Башмакова Н. Слово и Образ. Хельсинки, 1987. С. 44.

44 Гете И.В. Избранные сочинения по естествознанию / Пер., послесловие, коммент. И.И. Канаева. М., 1957; Канаев И.И. Очерки из истории сравнительной анатомии до Дарвина. М.—Л., 1963; Канаев И.И. Иоганн Вольфганг Гете. Очерки из жизни поэта-натуралиста. М.—Л., 1964; Канаев И.И. Гете как естествоиспытатель. Л., 1970. V, 158.

46 ФХ, 118, 10. Здесь в рукописи резко выражено характерное написание *φ* (русской «эф») как у или \_ (греческой «фи»).

В связи с интересом Хлебникова к времени замечу, что с авестийским понятием *зурван* (навруз наоборот) связано второстепенное божество времени (зурван = время). Зурван — место, где протекают события; но зурван также управляет событиями. Переоценка его значения привела к еретической трактовке зурвана как мыслящего существа и отца двух старших богов.

47 III, 139–140.

48 Четвериков С.С. Бабочки // Календарь русской природы на 1916 год.

49 Наша Основа. V, 235–236.

50 III, 332, 333.

51 См.: *Vroon*. Xlebnikov's Shorter Poems.

- <sup>52</sup> *Флоренский П.* Имена. Б. м.: Изд. Купина, 1993.
- <sup>53</sup> V, 95.
- <sup>54</sup> *Зангези.* III, 361.
- <sup>55</sup> I, 198–199. См.: *Lönnquist B.* Xlebnikov and Carnival. Stockholm, 1979.
- <sup>56</sup> ФХ, 92, 26об.
- <sup>57</sup> I, 91.
- <sup>58</sup> НП, 389, 26–27.
- <sup>59</sup> III, 89.
- <sup>60</sup> *Комелова Г.Н.* «Панорама Петербурга» – гравюра работы А.Ф.Зубова // Культура и искусство Петровского времени. Л., 1977.
- <sup>61</sup> Через 200 лет Михаил Матюшин, вырабатывая принципы «нового ощущения пространства», словно комментировал работу Алексея Зубова над панорамой Санкт-Петербурга:  
«На улице особенно трудно смотреть широко, глаз привык к коридорам. Но дома могут помочь глазу, отказавшемуся от привычного смотрения. Надо учиться смотреть из центра, захватывая все более широкий угол зрения, смотреть не точкой, а вбирать в себя изображения, получаемые на всей сетчатке. Стоя на мосту, где отражаются большие здания, сразу увидеть все дома, включая небо; не переставая видеть дома и небо, включить их отражения до края уходящего неба. Увидеть все это одномоментно, хоть на короткое время, очень трудно. Эти опыты легче убедят, как мы еще не готовы к трем мерам. Научившись *широко* смотреть перед собою, надо учиться захватывать угол за 180 градусов, сближая стороны назад, чтобы заглянуть и за свою стенку-спину. Мне удавалось такое упражнение:  
Идя в городе по тихому широкому месту, сразу обернуться и как можно интенсивнее воспринять весь пейзаж, захватывая как можно более неба – обернувшись на старый путь, уверенно смотреть перед собою, – сочетая все видимое с только что виденным – обвести себя кругом небом и всем впечатлением видимости. Здесь ощущение нарастающей новой меры особенно заметно в потере двумерного чувства и появлении нового чувства – *глубины пропасти*. Это совершенно новое ощущение пространства за собою и перед собою вызывает головокружение – начинаешь качаться».  
(*Матюшин М.* Опыт художника новой меры // К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. С. 177–179.)
- <sup>62</sup> Внучка Малуши. II, 72.
- <sup>63</sup> *Кржижановский С.Д.* Искусство эпитафия. Пушкин (1936) // Страны, которых нет. М., 1994.
- <sup>64</sup> Творения. 1906–1908. М., 1914. С. 44.
- <sup>65</sup> Поэма *Лунный свет* напечатана на стр. 72–73 очерка: *Анфимов В.Я.* К вопросу о психопатологии творчества // Труды 3-й Краснодарской клинической городской больницы. Вып. 1. Краснодар, 1935. С. 66–73). В 1919 году Хлебников скрывался от мобилизации в армию в Харьковской психиатрической клинике Анфимова «Сабурова дача». Рукопись: ФХ, оп. 2, д. 7, лл. 2 об, 2, 3, 3 об. Вариант, опубликованный Р.В.Дугановым (*Хлебников В.* Стихотворения, поэмы, драма, проза. М., 1986. С. 78–79, рукопись не указана), дает более точные численные значения. Строка 17: «полу-поперечник»; строки 23–24: «424» колебания в секунду и «80» раз в минуту.
- <sup>66</sup> *Щербатской Ф.* Теория поэзии в Индии // Журнал Министерства Народного Просвещения. СПб., 1912. Май.

- 67 *Флоренский П.* Мнимости в геометрии. М., 1922. Цитаты на стр. 25, 58–59, 59, 52, 53.
- 68 ФХ, 72, 1.
- 69 V, 154.
- 70 *Ин* 15, 26.
- 71 Ибо сказано: «Не сообразуйтесь с веком сим, но преобразуйтесь обновлением ума вашего» (*Рим* 12, 2).
- 72 III, 68–69.
- 73 *Матюшин М.* Опыт художника новой меры. С. 160, 176. — О воздействии идеи четвертого измерения на людей искусства есть интересное исследование (п. v.): *Henderson L.D.* The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art. Princeton, 1983.
- 74 Диалектика Мифа, гл. XIV.
- 75 *Кн. Евгений Трубецкой.* Умозрение в красках. М., 1916. С. 9.
- 76 По-армянски «асцу» — Божий; по-тюркски «аксу» — белая вода. (Древнегреческое «Асу» — Восток, относительно северного Средиземноморья; отсюда Азия; «Эреб» — Запад — дает другую страну варваров: Европу.)
- 77 V, 230–232.
- 78 Ляля на тигре. V, 213.
- 79 *Петровский Дм.* Повесть о Хлебникове. М., 1926. С. 8–12.
- 80 V, 133.
- 81 ФХ, 98, 7–8.
- 82 ФХ, 82, 43.
- 83 ФХ, 83, 29.
- 84 ФХ, 82, 17.
- 85 Там же, об19.
- 86 *Харджиев Н.* Новое о Велимире Хлебникове // *Russian Literature.* 1975. № 9. P. 17.
- 87 V, 308.
- 88 Откр 13, 18.
- 89 Математическое обоснование числовой символики дал Павел Флоренский в книге: *Приведение чисел.* Сергиев Посад, 1916.  
Числовая символика слов была весьма популярна в России, например, XIX века. Вот характерный анекдот: «Собираясь однажды в длительное путешествие по России, Александр I посетил схимника Александро-Невской лавры и просил у него благословения. Монах благословил императора, сказав при этом загадочные слова: «И посла м҃урови ангела кротости». Чувствовалось, что в этих словах скрыт какой-то тайный смысл. Император и его приближенные долго искали разгадку таинственных слов. Заключалась она, как выяснилось впоследствии, в цифровых значениях букв славянской азбуки. [...] Если все буквы сказанного схимником изречения обратить в числа, то сумма их будет равна году рождения императора Александра I: [...] 1777» (*Синдаловский Н.* Мистическая аура Петербурга // *Новый журнал.* 1999. № 2. С. 160).
- 90 Д.Н.Трифонов рассматривал число Апокалипсиса  $A=666$ . «Оказалось, что: (1)  $A = S.18.37 = S.37(37-1)$ ; между тем, число 37 тоже носило некий мистический характер. (2)  $A$  равняется сумме квадратов первых семи простых чисел ( $r$ ):
- |            |   |   |    |    |     |     |     |                    |            |
|------------|---|---|----|----|-----|-----|-----|--------------------|------------|
| $\rho_i$   | 2 | 3 | 5  | 7  | 11  | 13  | 17  | $\sum_{i=1}^{i=7}$ |            |
| $i$        | 1 | 2 | 3  | 4  | 5   | 6   | 7   |                    | $\rho_i^2$ |
| $\rho_i^2$ | 4 | 9 | 25 | 49 | 121 | 169 | 289 |                    |            |

(3)  $A$  равно сумме 1-го, 10-го и 15-го чисел Фибоначчи:

$u_i = \underline{1} \ 1 \ 2 \ 3 \ 5 \ 8 \ 13 \ 21 \ 34 \ \underline{55} \ 89 \ 144 \ 233 \ 377 \ \underline{610}$

$i = 1 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6 \ 7 \ 8 \ 9 \ 10 \ 11 \ 12 \ 13 \ 14 \ 15$

(4)  $\pi = \frac{3A}{A-30} = 3,1415$  (с точностью до 4-го знака), откуда  $A = \frac{30\pi}{\pi-30} = 666,0402$ .

Отношение золотого сечения  $\Phi = \sqrt{\frac{5A}{2(A-30)}} = 1,618$ ;  $\Phi = \frac{2}{3} \frac{A+20}{A-30}$ .

$S(\pi\Phi+1)^2[(\pi\Phi+1)^2-1] = A$ .

Значащие цифры постоянной тонкой структуры  $\alpha$  вычисляются по формуле:

$\alpha = 1/137 = \frac{10(A-18)}{A(2A+1)-18} = 0,0072992\dots$ ;  $\alpha = \frac{10}{\pi\Phi(+1)^4}$  ».

91 ФХ, 83, 29об. Здесь вновь резко выражено написание  $\phi$ , русской «эф», как  $j$ , греческой «фи». (У Хлебникова также часто написание  $\zeta$  как  $y$  и  $\chi$  как  $x$ .)

92 ФХ, 83, 12. В рукописи дата: «1121»

93 III, 359.

94 V, 173–174.

95 V, 270.

96 ФХ, 83, 25.

97 IV, 52–53.

98 ФХ, 42, 10об.

99 СП, IV, 83–86. С незначительными исправлениями.

100 ФХ, 88, 13об.

101 III, 280.

102 Быт 1, 2.

103 *Плутарх*. О музыке. Пг., 1922.

104 *Риман Г.* Акустика с точки зрения музыкальной науки. М., 1989, параграф «Пифагорова система (система чистых квинт)».

105 *Смирнов Б.Л.* Санкхья и Йога // Махабхарата. Кн. VII. Ч. 2. Ашхабад, 1963.

106 *Платон*. Послезаконие. 991b.

107 *Бобынин В.В.* Математика древних Египтян (По папирусу Ринда). М., 1882. С. 187.

108 360 точек акупунктуры соответствуют 360 градусам зодиака, каждая точка дает прогноз заболеваний, поэтому по 4-м градусам можно составить список потенциальных болезней Хлебникова. Среди них бронхиальная астма, невроты и неврастениии (есть в отчете В.Я.Анфимова), документирована зубная боль. Все остальные симптомы пришлись на последний месяц жизни Хлебникова, будто прослышав о его скорой кончине и торопясь проявиться в этот мир (в воспоминаниях П.Митурича).

109 Дети Выдры. II, 148.

110 III, 75–86.

111 V, 334.

112 ФХ, 89, 1об.

113 *Цветаева Ан.* Сказ о звонаре московском // Москва. 1977. № 7.

114 ФХ, 89, 11об.

115 Откр 21, 5.

116 *Плутарх*. Изиды и Озирис. 42.

117 «Воспоминания о Хлебникове» напечатаны в книге: *Митурич П.* Записки сурового реалиста эпохи авангарда. М., 1997.

118 ФХ, 89, 45.

119 II, 98.

- <sup>120</sup> Гуро Е. Небесные верблюжата. СПб., 1914. С. 110.
- <sup>121</sup> ФХ, 98, 18.
- <sup>122</sup> V, 94.
- <sup>123</sup> II, 264.
- <sup>124</sup> III, 306.
- <sup>125</sup> V, 324.
- <sup>126</sup> III, 301.
- <sup>127</sup> НП. 408. — Сравни с «Парижскими эпиграммами» Вячеслава Иванова:
- |                                 |                                |
|---------------------------------|--------------------------------|
| <b>1. Jura mortuorum</b>        | <b>2. Jura vivorum</b>         |
| Вот — кладбище, и у входа       | «Братство, Равенство, Свобода» |
| «Братство, Равенство, Свобода». | Гордо блещут с арки входа.     |
| Здесь учился Данте сам          | «Что за мрачные дома?»         |
| Силе дверных эпиграмм!          | «Наша, сударь, здесь тюрьма».  |
- <sup>128</sup> II, 163.
- <sup>129</sup> II, 172–173.
- <sup>130</sup> III, 297.
- <sup>131</sup> III, 176.
- <sup>132</sup> Сб. «Дохлая Луна». М., 1913.
- <sup>133</sup> ФХ, 98, 31. Вариант прочтения.
- <sup>134</sup> Поэтические воззрения славян на природу. Т. I. М., 1865. С. 518.
- <sup>135</sup> ФХ, 98, 36. Вариант прочтения.
- <sup>136</sup> «Раньше случалось мне слышать отзыв Велимира о Троцком. Он был тогда еще в силе, собирал к себе писателей, в числе его поклонников был и Маяковский. Мне интересно было мнение Велимира. Он коротко и резко его охарактеризовал: «Грязный авантюрист и убийца, он сам застрелил одного партийца на железной дороге, не пожелавшего выполнить его приказания» (Митурич). Отзыв Хлебникова о Сталине см. во 2-й главе. «Контекстов Досок Судьбы» (*Доски Судьбы*. М., 2001).
- <sup>137</sup> I, 175–176 и 175.
- <sup>138</sup> I, 186.
- <sup>139</sup> ФХ, 64, 58. (IV, 259).

## **Князь Вл.Ф.Одоевский в поисках природной музыкальной гармонии**

### **Введение**

К началу XIX века исследование законов природы в России все еще почиталось за иностранное новшество, да и оставалось таковым по сути. Развитие естествознания и само его существование в российском культурном климате было возможно исключительно благодаря людям в большинстве своем родившимся и всем без исключения воспитанным в странах западной Европы. К концу того же самого века картина радикально переменилась: науки о природе оказались уже полностью интегрированными в русскую культуру. Более того, как-то незаметно наука легла в основу преобразующегося мировоззрения просвещенных слоев общества, а ее достижения стали предметом национальной гордости. Механизмы и причины такого быстрого и решительного преобразования не только плохо изучены, но даже недостаточно осознаны.

Два исторических обстоятельства, сыгравших ключевую роль в преобразовании менталитета западноевропейского человека в течение XVI и XVII вв., – возрождение античных ценностей и религиозная реформация, – были чужды российской истории. Здесь архаичное мировоззрение, как принято считать, стало деформироваться и разрушаться благодаря реформам Петра, повлекшим, в частности, создание академии наук и университета. Но даже существование этих институтов ни в коей мере не позволяет объяснить, почему вопросы, совсем еще недавно безразличные для большинства представителей интеллектуальной элиты, вдруг начинают ее беспокоить, и от ответов на них начинают зависеть ее представления о смысле жизни в целом.

Конечно, в этой статье не ставится цель сколько-нибудь полно проанализировать случившийся интеллектуальный переворот. Единственная ее цель — обратить внимание на ту вероятную роль, которую в нем сыграла предшествующая интеграция в русскую культуру европейского искусства. Вне всякого сомнения, искусство в России переживало в конце XVIII века небывалый подъем. Не только литература, но и живопись, музыка, архитектура привлекли к себе самое широкое общественное внимание, хотя и строилось по большей части на импортированных образцах. Конечно, французские романы или итальянские оперы принимались средними и высшими слоями общества с гораздо большей готовностью, чем, скажем, небесная механика Лапласа. Однако и они должны были травмировать российских читателей и слушателей своей вопиющей чужеродностью и требовать адаптации или, по крайней мере, перевода. Даже если допустить, что притягательность европейского искусства для просвещенной аристократии обуславливалась главным образом стремлением к более разнообразному и изысканному удовольствию, его пересадка на российскую почву подталкивало развитие филологии и музыковедения. Попытки сравнить импортированную культуру с тем, что произошло на родной почве само собой, и проанализировать обнаруженные различия влекли рост доверия к научным методам и некоторую привычку работы с ними.

Увлечение идеями славянофилов привело видного российского философа, литератора и общественного деятеля князя Владимира Федоровича Одоевского к идее о необходимости надежного (= научно обоснованного) подхода в деле самоидентификации наций. Различия между ними проявляются в искусстве, но анализ их возможен только на основе научных методов. На протяжении многих лет он исследовал вопрос о том, что собой представляет современная западная наука, в каком соотношении она находится с системой натурфилософских представлений, предшествовавших научной революции XVII в. (Одоевский был, вероятно, лучшим в свое время знатоком алхимических сочинений XV—XVII вв.), и какие последствия для человечества имела (и, возможно, будет иметь) последовавшая за этой революцией индустриализация и модернизация. Кроме того, он попытался изменить складывающуюся музыкальную практику, сделав ее аутентичной российскому мелосу. Одоевский, вероятно, первым среди русских музыковедов обратил внимание на то, что *система западноевропейской музыки является определенным итогом развития естествознания*, и указал, что постижение сути русской музыки также должно основываться на *точных физических и математических зако-*

нах, которые позволяют не только найти закон построения системы западноевропейской музыки, но и сконструировать иной закон, позволяющий построить иную систему, лучше соответствующую традициям русской народной и церковной музыки.

Эти изыскания Одоевского обрели практическое воплощение: своеобразный музыкальный инструмент — энгармоническое фортепиано, — сконструированное и построенное в соответствии с его теорией. Подобных инструментов не было в истории русской музыкальной культуры, однако таких было немало создано в западной Европе в XVI—XVII вв. И хотя этот инструмент не был и не мог быть положительно воспринят сложившейся в России музыкальной традицией, он послужил предвестником того интереса к энгармонизму вообще, которым характеризовались эксперименты с поиском новых выразительных средств в музыке в XX веке. Более близким хронологически практическим итогом исследований Одоевского можно считать формирование нового направления в русской музыкальной эстетике его близким другом и отчасти единомышленником Михаилом Глинкой (1804—1857). Конечно, Глинка, в отличие от Одоевского, был гениальным композитором, но кто знает: может быть, если бы он не узнал от последнего, что у русской и итальянской музыкальных культур есть физические различия, выражимые на языке математических формул, его творчество пошло бы по иному пути.

Обычно биографы делят жизнь и интеллектуальную эволюцию Одоевского на три периода. К первому относятся годы студенчества в Москве и первые годы чиновничьей карьеры в Санкт-Петербурге. Тогда он был увлечен идеями немецкой идеалистической философии и собирал у себя дома кружок, состоящий из друзей-однокашников. Заседания протоколировались, а обсуждения находили отзвук в издававшемся ими журнале «Мнемозина». Тогда же он работал над романом о Джордано Бруно, так и оставшемся в набросках. Второй период охватывает 30—40-е годы XIX века, когда он с большим увлечением стал изучать средневековые алхимические трактаты и увлекся теософской доктриной Сен-Мартена. К этому периоду относится его сближение со славянофилами, когда он пытался построить теорию национальных различий, выраженных, прежде всего, в музыкальных формах. Можно предположить, что именно к этому времени относятся его первые опыты по изучению звуковысотных особенностей ладов русской церковной музыки. На этом фоне довольно парадоксально выглядит последующее превращение Одоевского в одного из самых рьяных пропагандистов западной науки в 50-е годы, что характеризует третий период его интеллектуальной биографии.

Один из главных тезисов настоящей статьи заключается именно в том, что переход от теософии к «позитивизму» был обусловлен успехом (в значительной степени преувеличенным в собственных глазах) научного объяснения различия музыкальных систем, традиционно используемых в российском пении и сложившихся в западноевропейской полифонической музыке<sup>1</sup>.

### Судьба Фауста в России

Имя князя Владимира Федоровича Одоевского редко привлекает внимание даже отечественных историков науки. Гораздо лучше он знаком философам и литераторам, хотя и им, по замечанию В. Г. Белинского, он гораздо больше известен своим именем, нежели сочинениями<sup>2</sup>. Его печатают до сих пор, но он не входит в число тех писателей, по которым судят о литературной физиономии эпохи. По большей части его печатающиеся произведения мы бы отнесли к разряду детских: «Городок в табакерке», «Пестрые сказки» и т. п. Опыты на ниве изобретательства были весьма неудачными, равно как и кулинарные эксперименты, — оттого в историю и не попали. И все же сложно найти в российском интеллектуальном пейзаже другую столь значимую фигуру, так последовательно проводившую в середине XIX в. пропаганду научного познания природы.

Еще в студенческие годы друзья прозвали Одоевского «Фаустом». Очевидно, прозвище ему понравилось, так как он нарек им лирического героя своего главного сочинения — романа «Русские ночи» (1844). Впрочем, ныне, увы, почти забытая поэма гениального Гёте пользовалась в России невероятным успехом на протяжении всего XIX и большей части XX веков, поэтому «русских Фаустов» было предостаточно. Если же говорить о князе Одоевском, то сравнение кажется не очень удачным. Ну какой, в самом деле, Фауст! Одоевский никогда не тяготел ни к уединению, ни к заклинанию темных сил. Его увлечение алхимией и магическими искусствами было явно и недвусмысленно направлено на общее благо, а не на решение личных проблем. К тому же в отличие от немецкого прототипа «русский Фауст» Одоевский вполне мог оказаться на престоле, более того, у него было больше прав на это, чем у правившего тогда императора: род Одоевского по отцовской линии восходил к первому русскому князю Рюрику<sup>3</sup>.

Биография Одоевского была не богата событиями. Родился он 31 июля 1804 года в Москве, где и умер спустя 65 лет 27 февраля 1869 года. Самый известный из его родственников-современников, поэт-

декабрист Александр Иванович Одоевский, приходился Владимиру Федоровичу двоюродным братом; кроме родственных, их объединяли и самые тесные дружеские узы. Князь обучался в Московском университетском благородном пансионе, — дворянском учебном заведении, фактически представлявшем собой один из факультетов Московского университета. По исходному замыслу он должен был стать московским аналогом Царскосельского Лицея, однако после недолгого расцвета 1818—1830 гг. все его льготы были ликвидированы императорским указом, а сам он преобразован в гимназию<sup>4</sup>.

Одоевский попал туда в 1816 г., когда дворяне «продолжали не хотеть учиться в университете» и главная цель пансиона виделась в том, чтобы создать дворянским детям приемлемые для их родителей условия подготовки к чиновничьей карьере. Поэтому здесь давали те знания и вырабатывали те необходимые навыки, которые, по представлениям того времени, могли бы пригодиться на государственной службе. Преподаваемые предметы разделялись на три категории: «науки», «языки» и «искусства». К первым относились «закон божий, математика чистая и смешанная, фортификация и артиллерия, архитектура, право и российское законоведение, история всеобщая и русская, логика, риторика и правоучение, физика и натуральная история, география и статистика». Вторые включали в себя «языки: латинский и немецкий, английский, французский и итальянский». А под «искусствами» понимались «чистописание, рисование, музыка, танцы и т. п.»<sup>5</sup>. Столь широкое образование с неизбежностью было поверхностным, обеспечивая лишь самые общие представления обо всех изучавшихся там дисциплинах<sup>6</sup>. Среди выпускников пансиона немало выдающихся личностей: Жуковский, Грибоедов, Чаадаев, Лермонтов. Все они, правда, прославились скорее на литературном или общественном поприще. Достижения их в науках более чем скромны.

Вполне возможно, что образ Фауста друзьям Одоевского навеяла необычная обстановка его жилища. Например, Яков Петрович Полонский (1819—1899) так описывает его московскую квартиру: «Посреди своего обширного кабинета, заставленного и заваленного книгами, рукописями, нотами и запыленными инструментами, князь Одоевский в своем халате и не всегда гладко причесанный, многим казался или чудачком или чем-то вроде русского Фауста. Для великосветских денди и барынь были смешны и его разговоры и его ученость»<sup>7</sup>.

Продолжением звучит описание еще одного его московского приятеля Михаила Петровича Погодина (1800—1875): «Две тесные каморки молодого Фауста под подъездом были завалены книгами — фолиантами, квартантами и всякими октавами, — на столах, под столами,

на стульях, под стульями, во всех углах, — так что пробираться между ними было мудро и опасно. На окошках, на полках, на скамейках, — склянки, бутылки, банки, ступы, реторты и всякие орудия. В переднем углу красовался человеческий костяк с голым черепом на своем месте и надписью: *sapere aude*. К каким ухищрениям должно было прибегнуть, чтобы поместить в этой тесноте еще фортепиано, хоть и очень маленькое, теперь мудро уже и вообразить!»<sup>8</sup>.

Среди занятий, которым посвящает свой досуг этот странный князь, оба этих автора, а также многие другие, упоминают акустику, химию, математику, технику. Увы, ничего конкретного. Да и вряд ли образование Одоевского могло ему позволить понимать серьезную научную литературу. Однако интерес несомненен — интерес для его современников и даже единомышленников не понятный. Одоевского иногда хочется сравнить с дилетантами-естествоиспытателями Великобритании XVII—XVIII веков — тот же, в общем-то, праздный интерес и та же страсть к постановке опытов. Но в отличие от них Одоевский не проводит опытов ради самих опытов, позитивное знание меньше всего интересует его ради себя самого. Его интересует смысл человеческой жизни. По натуре своей он мистик, только это его и сближает с немецкими романтиками — может быть даже отчасти и с Фаустом.

Но чем он снова и безусловно не похож — это открытостью характера и социальной активностью. Принимая у себя в доме людей с самых разных этажей российского общества того времени, он старался провоцировать их на свободный обмен идеями и пропагандировать свои собственные идеи скорее устно, чем письменно. Янчук приводит слова некоего англичанина Скайлера, впоследствии работавшего над биографией Толстого: «В его [Одоевского] знаменитом и любопытном кабинете, в котором все русские писатели от Пушкина до графа Толстого так часто беседовали, где сидели Глинка и Берлиоз, и все музыканты, и в самом деле все замечательные люди России, где бывали императоры и великие князья, — все были равны и совершенно дома. [...] Рассказывать обо всем, что происходило там, значило бы дать описание русского общества лучшего пошиба»<sup>9</sup>.

А Иван Иванович Панаев (1812—1862) довершает портрет описанием того, что обсуждал Одоевский со своими гостями: «Он беспокойно хватается за все для удовлетворения своей природной любознательности: он занимается немножко положительными науками и в то же время увлекается средневековыми мистическими бреднями, возится с ретортами в своем химическом кабинете и пишет фантастические повести, изобретает и заказывает какие-то неслыханные му-

зыкальные инструменты и, под именем доктора Пуфа, сочиняет непостижимые уму блюда и невероятные соусы; изучает Лафатера и Галля, сочиняет детские сказки под именем «Дедушки Иринея», и впадает в бюрократизм. Литератор, химик, музыкант, чиновник, черепослов, повар, чернокнижник, — он совсем путается и теряется в хаосе этих разнообразных занятий. Поддерживая связи с учеными и литераторами, он с каким-нибудь профессором физики или математиком заводит речь о поэзии и советует ему прочесть какую-нибудь поэму; с Белинским, не терпевшим и преследовавшим все мистическое, он серьезно толкует о неразгаданном, таинственном мире духов, о видениях, и насильно навязывает ему какую-то книгу о магнетизме, уверяя его, что он непременно должен прочесть ее»<sup>10</sup>.

Между тем главным и, очевидно, совершенно непонятым подавляющему большинству его современников остается для него интерес к музыке. Непонятым не потому, что они не любили музыки (среди ближайших его друзей был, например, Михаил Глинка, — один из лучших русских композиторов не только среди его современников, но и в абсолютном измерении), а потому, что не понимали самой природы этой любви, распознающей в музыке одновременно мистику и естественную науку. Одним из первых в России он начал изучать свойства музыкального звука при помощи физических приборов, усомнившись в пригодности западноевропейской музыкальной системы для записи и воспроизведения русской музыки. Погодин пишет о тщетных усилиях Одоевского растолковать окружающим свои взгляды на природу музыкальной гармонии: «Одоевский прочел в Москве несколько лекций о музыке для своих приятельниц, — потом издал свои основания с целью просветить профанов. Он употреблял все усилия, чтоб растолковать им правила гармонии, но, увы! большею частью без успеха, по крайней мере я должен был признаваться ему, что, несмотря на все его объяснения, изустные и печатные, я ничего не понимаю, и он махал рукою, все-таки при всяком случае возобновлял свои объяснения и спрашивал: понимаешь ли? Нет, не понимаю!»<sup>11</sup>.

Служебная карьера Одоевского целиком проходила в Санкт-Петербурге. Высот в ней не достиг, богатств не нажил. Когда карьера завершилась, он вернулся в родную Москву. И до, и во время, и после государственной службы главным для него оставалась умственная жизнь, находившая выход в виде литературного труда, публицистических заметок, публичных выступлений и писем по инстанциям. Поистине «русский Фауст» широк душой! Мечты о бессмертии могут найти место и под мундиром государственного чиновника.

## Смысл познания

В конце жизни Одоевский так описывал путь, по которому пришел к мыслям о пользе естественных наук: «Моя жизнь протекала в ту эпоху, когда метафизика была такою же общую атмосферою, как ныне политические науки. Мы верили в возможность такой абсолютной теории, посредством которой возможно было бы построить все явления, точно так, как теперь верят в возможность такой социальной жизни, которая бы вполне удовлетворяла всем потребностям человека; может быть и действительно такая теория и такая форма будут когда-нибудь найдены, но *ab posse ad esse consequentia non valet*. Как бы то ни было, но тогда вся природа, вся жизнь человека казалась нам довольно ясною, и мы немножко свысока посматривали на физиков, на химиков, на утилитаристов, которые рылись в *грубой материи*. Из естественных наук лишь одна казалась нам достойной внимания любомудра<sup>12</sup> — анатомия, как наука человека, и в особенности анатомия мозга. Мы принялись за анатомию практически, под руководством знаменитого Лодера, у которого многие из нас были любимыми учениками. Не один кадавер мы испортили; но анатомия естественно натолкнула нас на физиологию, — науку тогда только что начинавшуюся и которой первый и плодовитый зародыш появился, должно признаться, у Шеллинга, впоследствии у Окена и Каруса. Но в физиологии естественно встретились нам на каждом шагу вопросы, необъяснимые без физики и химии, да и многие места у Шеллинга (особенно в *Weltseele*) были темны без этих наук. Вот каким образом гордые метафизики, даже для того, чтобы остаться верными своему знанию были приведены к необходимости запастись колбами, рецепиентами и тому подобными снадобьями, нужными для грубой материи»<sup>13</sup>.

Рассуждение, впервые опубликованное уже после смерти автора, предполагалось вставить в новое издание романа «Русские ночи» — самого крупного и самого значительного произведения Одоевского. И, как кажется, необходимость этого рассуждения заключена именно в несоответствии точки зрения, выраженной в романе, с той позицией, на которую Одоевский встал к концу жизни.

Разбор самого романа ни в коей мере не может быть предметом настоящей статьи, однако в нем проговорено несколько важных тезисов относительно познания природы и его функции в человеческом обществе. Прежде всего, для обозначения естественных наук автор зачастую пользуется словом «просвещение», что может показаться необычным для нас сегодня. Даже с точки зрения процитированного фрагмента такое отождествление довольно странно. Оно, однако, совер-

шенно логично вытекает из характера полученного Одоевским образования. Естественные науки, которые ему преподавали в Пансионе, должны были приучить учащихся к строгости мышления. Это единственное предназначение, ради которого будущие чиновники изучали физику и математику. То что «просвещение» может быть полезно для чего-то еще, уже само по себе является важным открытием:

«Садясь в карету, Ростислав остановился на подножке.

— Послушайте, господа, — сказал он. — Ведь карета есть важное произведение просвещения?

— Какое тут просвещение, — закричали его нетерпеливые спутники. — Двадцать градусов мороза: садись скорее!

Ростислав послушался, но продолжал: «Да! карета есть важное произведение искусства. Вы, укрываясь в ней от ветра, верно никогда не думали, какие успехи в науках были необходимы для создания кареты!»<sup>14</sup>.

Примечательно, что сам герой романа переживает сделанное им наблюдение именно как открытие. Не менее примечательно и то, что потрясение вызвала причастность кареты именно «просвещению», тогда как ее причастность «искусствам» казалась очевидной! Согревшись, остальные герои также проникаются священным трепетом при мысли о том, сколь значительный путь интеллектуального и технологического развития должно было проделать человечество, чтобы прийти к такой простой и неприметной в российском быту вещи, как карета:

«Для рессор надобно было взрывать рудники, для сукна — воспитать мериноров и изобрести ткацкий стан, для кожи — открыть свойства дубильного вещества, для красок — почти всю химию, для дерева существовать мореплаванью, Колумбу открыть Америку и проч. И проч.».

Не случайно в одном из ранних вариантов романа его название звучит так: «Русские ночи, или о необходимости новой науки и нового искусства»<sup>15</sup>, и роман предварен эпиграфом: «Два труда подлежит человеку в этой жизни: понять то, что существует и что должно существовать». Открытие, сделанное Одоевским в промежуток времени между окончанием Пансиона в 1825 году и написанием романа в 1844-м, повернуло его мысли в новую сторону. По мере реализации замысла он понял, что излишняя экзальтация будет вредить восприятию основной идеи. Поэтому в том же наброске после заглавия и эпиграфа Одоевский дает краткую характеристику главных героев, фактически не участвующих в действии, но обсуждающих новеллы, составляющие роман: «Фауст — наука, Виктор — искусство, Вячеслав — любовь, Владимир — вера, я — русский скептицизм».

Персонажи и их роли сохранились и в окончательном варианте романа. Доминирует — выражаемая Фаустом. Смысл ее заключается в том, что дряхлеющее западное общество породило бесценное сокровище — науку. Грядущий XIX век должен стать веком России, которая сможет соединить (свою) «силу юноши» с «опытностью старца» (Запада). Сам Запад обречен на гибель, забыв поэзию, потеряв чувствительность к музыке, подменив нравственность соображениями личной выгоды. Нет сомнений, что это позиция самого Одоевского. Вторая его половинка, рассказчик, олицетворяющий «русский скептицизм», лишь подыгрывает Фаусту, усиливая его аргументы своими сомнениями.

Даже в том, что касается «мудрости», Запад встал на ложный путь, утратив большую часть накопленных знаний: «Мы не двинулись ни на шаг в знании природы со времени бедственного направления наук, произведенного Бэконом Веруламским, а еще более его последователями. Кто будет иметь терпение прочесть творения алхимиков, тот легко убедится в истине этого странного на первый взгляд утверждения; все нынешние химические знания находятся не только в Альберте Великом, Рогере Баконе, Раймонде Луллии, Василии Валентине, Парацельзии и других чудных людях сего разряда, но эти знания были настолько разработаны, что встречаются и в алхимиках меньшей величины»<sup>16</sup>. Основная беда нового направления в том, что было утрачено единство знаний; их распыление по множеству специальных областей лишило их смысла и обрекло на бессилие в решении сколько-нибудь важных вопросов:

«Скажите, нельзя ли объяснить некоторые исторические происшествия влиянием химического состава веществ, в разные времена употреблявшиеся в пищу человеком?» — Извините, я не могу развлекаться изучением истории — я химик.

«Скажите, действительно ли изящные искусства и в особенности музыка имеют такое сильное влияние на смягчение нравов — и какой именно род музыки?» — Помилуйте, ведь музыка так, забава, игрушка — когда мне ею заниматься? — я юрист.

«Скажите, не может ли нынешняя ваша постоянно страстная, или блистательная музыка нарушить равновесие нравственных стихий, от которых зависит устройство общества?» — Извините, этот вопрос от меня слишком далек — я играю на скрипке»<sup>17</sup>.

Претензии науки на собирание «фактов», полученных из «числительного опыта», на добычу «положительного знания» Одоевский объявляет соблазнами Люцифера, поскольку наукой не может называться собирание всего, что попадает на глаза, безо всякого разбора, а «разбор уж предполагает какую-нибудь теорию»<sup>18</sup>.

Впрочем, романтическая позиция, на которой стоит Фауст и которая, как он подчеркивает, значительно мягче той, которую занимали его неназванные друзья-славянофилы, в отношении древнего знания несколько изменилась в 50–60-е годы. В своих рукописях, относящихся к последнему десятилетию его жизни, он сравнивает астрологию и алхимию с фантомом, к которому устремляется фантазия человека в неутомимом стремлении к познанию истинных причин вещей, врожденном природном стремлении человека. Но потом фантом исчезает, «и человеку остается в барышах положительные его знания... от астрологии — астрономия, от алхимии — химия»<sup>19</sup>. Эти «положительные знания», по оценке Одоевского, «у нас на Руси», где они только начали приживаться, «только выглянули на свет божий... важнее хлеба насущного»<sup>20</sup>.

### В один голос

Какие бы перемены не переживало мировоззрение Одоевского, главное в нем остается неизменным — стремление к синтезу научного метода с эстетическим чувством и нравственным законом. Высшим проявлением эстетического, по его мнению, является музыка. Ей посвящены обширные пассажи художественных произведений и многочисленные статьи в периодических изданиях. Однако музыка уже сама по себе содержит в себе и эстетическое, и научное. Одоевский уверен, что в музыке существуют такие же объективные закономерности, как и в астрономии или в химии, которые могут быть постигнуты методами, характерными для положительной «науки». В своей речи, произнесенной на открытии Московской консерватории 1 сентября 1866 г., он прямо призывает ее будущих студентов отнестись к своему будущему ремеслу не только как к *искусству*, но и как к *науке*: «Народные напевы суть народная святыня, к которой надлежит приступить с девственным чувством, без всякой заранее предпосланной теории, не мудрствуя лукаво, но записывая народную песнь, как она слышится в голосе и слухе народа, и затем должно будет постараться извлечь из самих напевов, как они есть, их теорию. [...] В наше время мы уже не можем довольствоваться одними предположениями; наука должна исследовать это явление»<sup>21</sup>.

К этому времени благодаря своему личному опыту он мог рассчитывать на вполне конкретное содержание этого тезиса. Например, такое. В XIX веке так же, как и сейчас, для настройки инструментов того или иного оркестра использовались камертоны. Каждый камер-

тон — это своего рода небольшой музыкальный инструмент, способный издавать один-единственный звук, служащий эталоном для всех прочих инструментов. Главное и единственное к нему — способность сохранять этот звук постоянным на протяжении долгого времени, не реагируя ни на температуру, ни на влажность. Но это особое искусство, которым удалось вполне овладеть уже только в XX веке. До того одними и теми же нотами обозначались звуки, воспроизводившиеся разными оркестрами весьма по-разному.

Строго говоря, проблема эта скорее формальная. Различие, о котором идет речь, настолько невелико, что его может уловить только хорошо тренированное ухо музыканта. Теоретически сложность может возникнуть, если два разных оркестра должны играть вместе, — такое иногда случается в практике военных оркестров во время парадов. Но сложность эта легко обходится на репетициях, если договориться, кто под кого подстраивается. Тем не менее общее веяние времени требовало унификации, и императорским указом в 1861 году был создан Комитет по приведению в однообразие камертонов России (в полковых и театральных оркестрах), руководство которым было возложено на князя Одоевского и начальника Физической Обсерватории академика Адольфа Яковлевича Купфера. Сверка камертонов производилась при помощи оптико-акустического прибора («снаряда Лиссажу», как называет его Одоевский). Деятельность комитета оказалась чреватой новыми открытиями: чувствительность «снаряда» оказалась существенно превосходящей чувствительность уха.

«Не подвергая еще двух данных камертонов действию снаряда, — пишет Одоевский, — мы спрашивали друг друга: кажутся ли они нам верными? Мой слух, более развитый, нежели у почтенного академика, часто находил различие между звуками двух камертонов, когда Купфер не ощущал этого различия; но нередко и мой слух терял сознание такого различия; я находил камертоны вполне верными, — но оптический снаряд обозначал ошибку моего слуха иногда на 4 и 5 на 877 вибраций в секунду»<sup>22</sup>.

Вывод, который делает отсюда Одоевский: «Слух не представляет собой такого масштаба, посредством коего можно было бы проверить звуковые явления». Здесь вопрос о роли и значении науки, равно как и об используемых ею методах, переводился из метафизической в совершенно практическую плоскость: полагаясь только на слух, было бы невозможно отличить два камертона с близкой, но все же различающейся частотой колебаний. Следовательно, «цель Комитета не была бы достигнута». Отсюда Одоевский делает общий вывод, что свобода художника не вступает в противоречие законам приро-

ды, но подчиняется им, так же как свобода механика не может преступить закона сохранения энергии, а фантазия математика — найти способа разделить 3 на 2 без остатка. «Гений скорее других угадывает законы природы, но не творит их. Музыкальные композиторы всегда опережали условные теории... но они не могли изменить естественного закона совпадаемости звуковых качаний»<sup>23</sup>.

Музыканты, и в первую очередь это относится к российским музыкантам, беззаботно пренебрегали, по мнению Одоевского, наличием законов природы, определявших восприятие тех или иных музыкальных звуков. И эта беззаботность была «тем более непростительна, что рациональная разработка законов музыкальных явлений началась довольно давно: начало ей положено нашим великим математиком Эйлером<sup>24</sup>. В новейшей науке первое место по сей части принадлежит Гельмгольцу»<sup>25</sup>. А если говорить о российской музыке, то «рациональная разработка» здесь была чревата гораздо более важными и неожиданными открытиями, нежели несоответствие полковых камертонов.

Взглянув на музыку как на объект опытного знания, Одоевский сделал открытие, касающееся самых ее основ. Используемый современными ему российскими музыкантами звукоряд был непригоден для той музыки, которую они должны были играть. Дело все в том, что бесконечное разнообразие звуков, извлекаемых из всякого музыкального инструмента, так сказать, в потенции, на практике жестоким образом ограничивается, так как чрезмерная свобода неприятна уху. Общепринятая к тому времени музыкальная система (остающаяся с некоторыми оговорками общепринятой и в наши дни) подразумевает такие ограничения, при которых музыкант извлекает из своего инструмента не более двенадцати различных звуков на каждую октаву. При этом под октавой понимается такой звуковой интервал, что частота самого нижнего звука отличается от частоты самого верхнего ровно в два раза<sup>26</sup>.

Эти двенадцать звуков внутри данной октавы, совершенно одинаковых для любого музыкального инструмента, и по их общему количеству, и по их местоположению внутри нее, явились итогом длительной и сложной эволюции, потребовавшей не одно столетие. Отечественная культура получила этот итог, так сказать, в готовом виде, вместе с инструментами, системой нотации, уже написанной музыкой, получившими образование за границей музыкантами и композиторами. Сложившаяся система была в каком-то смысле оптимальной, но она не была совершенной. Ее несовершенство было известно европейским музыкантам эпохи Возрождения, много по этому пово-

ду писавшим, но для русской культуры оно оказалось полной неожиданностью. Одоевский обнаружил его в значительной мере случайно. Он сам рассказывает об этом в заметке «Русский простолюдин» (начало 60-х):

«Я записывал с голоса [известного нашего русского певца Ивана Евстратиевича Молчанова, человека с чудною музыкальною организацией] весьма интересную песню: «У Троицы, у Сергия, было под Москвою» [...] Во втором такте я заметил, что *Si* певца никак не подходит к моему фортепианному *Si*; и Молчанов также заметил, что здесь *что-то не то*. Когда я пел этот мотив, то певец находил, что я пою верно; когда я повторил, тщательно стараясь воспроизвести интервал певца, то оказалось, что и мой голос не совпадал с фортепианным *Si*. Я знал различие, существовавшее между темперированною и естественною гаммою, находящееся в нашем голосе, — но полагал, что это более теоретическое (математическое), но не полагал, чтобы это различие так явственно могло сознаваться нашим ухом. — Это навело меня на мысль устроить фортепиано нетемперированное в такой системе, как обыкновенное. За основание я принял естественную гамму, вычисленную акустическими логарифмами по методу Прони; в этом энгармоническом клавицине все квинты чистые, диезы [...] отделены от бемолей, и по невозможности в самом механизме инструмента, я пожертвовал *fa*<sub>b</sub> и *ut*<sub>b</sub>, чтобы сохранить *si*<sup>#</sup> и *mi*<sup>#</sup>, потому что наши народные певцы — по непонятной для меня причине поют более в диезных нежели в бемольных тонах»<sup>27</sup>.

Возможно, именно это встреча с Молчановым, произошедшая, как мы увидим дальше, в середине 40-х гг., послужила толчком к изучению теоретических вопросов, связанных с различной настройкой инструментов. Именно обнаружив, что чистые интервалы певца столь разительно отличны от более привычных темперированных, Одоевский в полном соответствии с научным методом погрузился в изучение теории вопроса, проверяя ее положения при помощи экспериментов.

### Алгебра, гармония, эксперимент<sup>28</sup>

Упомянутая Одоевским «естественная гамма» была известна европейскому музыкознанию, но оно от нее отказалось, исходя из принципа наименьшего зла. Главная причина, делавшая компромисс необходимым, заключалась в том, что человеческое ухо воспринимает как чистые консонансы два интервала — октаву и квинту. Первый

возникает в результате деления основной частоты звука на два, а второй — на три. Поэтому никакой интервал, составленный из целого количества октав, не может быть составлен из целого количества квинт, так как уравнение  $2^m = 3^n$  не может быть разрешено в целых числах. Беда не велика, если звуки располагаются последовательно друг за другом, то есть музыка строится по одноголосному принципу: следующие друг за другом интервалы могут быть произвольными. Так оно происходило, например, в средневековой музыке. В крайнем случае, к одному голосу добавлялся второй, повторяющий ту же мелодию на октаву или на квинту ниже, чем первый.

Но если нужно гармонически совместить два разных голоса или больше, то необходимо соблюдать чистоту интервалов как по горизонтали (то есть в следовании их друг за другом), так и по вертикали (то есть между одновременно звучащими звуками). Дело осложняется, если голосам не позволяют двигаться параллельно друг другу (впервые такое требование появляется в средневековом *дисканте*, то есть манере пения, при которой два голоса движутся навстречу друг другу). В полифонической музыке возникает необходимость повторения одной и той же мелодии, начиная с разных ступеней звукоряда, что, одновременно, оказывается и наиболее ясной задачей в теоретическом плане. К тому же решение именно этой проблемы открыло дорогу гомофонно-гармонической музыке в новое время. Звукоряд, обеспечивший ее решение, получил название равномерно темперированной хроматической гаммы и состоял из двенадцати различных звуков *до, до-диез = ре-бемоль, ре, ре-диез = ми-бемоль, ми, фа, фа-диез = соль-бемоль, соль, соль-диез = ля-бемоль, ля, ля-диез = си-бемоль, си*. Каждые два соседних звука этой гаммы разделены одним и тем же интервалом в полтона, соответствующим отношению частот, равному  $\sqrt[12]{2}$ . За универсальность этого решения приходится платить некоторым отличием всех интервалов за исключением октав от чистых<sup>29</sup>.

Пояснить сказанное можно при помощи двух несложных математических моделей. Будем считать звуки с основными частотами  $f_1$  и  $f_2$  эквивалентными, если отношение частот равно точной степени 2:  $\frac{f_1}{f_2} = 2^n$ , где  $n$  — целое. Такому определению эквивалентности в точности соответствуют названия нот. Например, в приведенной выше цитате Одоевский определяет частоту ноты ля в 877 колебаний в минуту (Гц). Современное значение — 880 Гц. Но нотой ля, только в другой октаве, будет называться и звук с основной частотой в 440, 220, 110 Гц, а также — в 1760, 3520 и т. д. Тогда для любой ноты звукоряда можно найти «представителя» с частотой в интервале от 1 до 2. Ноте Ля

будет соответствовать частота 1,71875. Но частотам 1 и 2 также соответствует одна и та же нота, поэтому концы отрезка можно «склеить», превратив его в окружность, на которой и будут размещаться все ноты звукоряда в пределах одной октавы.

Исходную ноту этого модельного звукоряда для определенности назовем нотой До (вообще говоря, она скорее ближе к ля-бемоль, но мы можем, например, считать, что 1 — это не 1 Гц, а 440 Гц). От нее мы можем построить ряд нисходящих квинт и ряд восходящих квинт. В первом ряду частота каждого следующего звука ниже частоты предыдущего в полтора раза; во втором — соответственно выше. Для каждого звука для каждого из этих рядов найдется свой представитель на нашей окружности. Результат можно представить в виде таблицы:

Нисходящие квинты		Восходящие квинты	
2/3	1,333333	3/2	1,500000
4/9	1,777778	9/4	1,125000
16/81	1,580247	81/16	1,265625
32/243	1,053498	243/32	1,898438
64/729	1,404664	729/64	1,423828
128/2187	1,872885	2187/128	1,067871
256/6561	1,248590	6561/256	1,601807
512/19683	1,664787	19683/512	1,201355
1024/59049	1,109858	59049/1024	1,802032
2048/177147	1,479811	177147/2048	1,351524

Перенося эти точки на окружность, можно увидеть, что они определенным образом группируются: 1,479811 оказывается рядом с 1,5; 1,333333 — рядом с 1,351524; 1,872885 — рядом с 1,802032 и т. д. (см. рис. 1). Эти, пока анонимные, точки (кроме точки 1, уже поименованной нами нотой до) можно поименовать, следуя традиции: нота на квинту выше ноты до называется соль, а на квинту ниже — фа. Продолжая, получим для ряда нисходящих квинт: до, фа, си-бемоль, ми-бемоль, ля-бемоль, ре-бемоль, соль-бемоль, до-бемоль, фа-бемоль, си-дубль-бемоль и т. д. Для ряда восходящих квинт: до, соль, ре, ля, ми, си, фа-диез, до-диез, соль-диез, ре-диез, ля-диез, ми-диез, си-диез, фа-дубль-диез и т. д. Как уже говорилось, оба эти ряда разомкнуты, потому что никакая степень тройки не разделится надвое нацело. Поэтому ми-бемоль не совпадет с ре-диез, а до-дубль-диез не совпадет с ре. Продолжая ряды восходящих и нисходящих квинт до бесконечности, мы будем все более плотно заполнять нашу окружность. Положить предел этому процессу можно, если выбрать каким-

то образом промежуточные звуки между ми и фа-бемоль, фа и ми-диез, ограничившись конечным количеством звуков. Эта процедура называется темперацией (см. рис. 2).

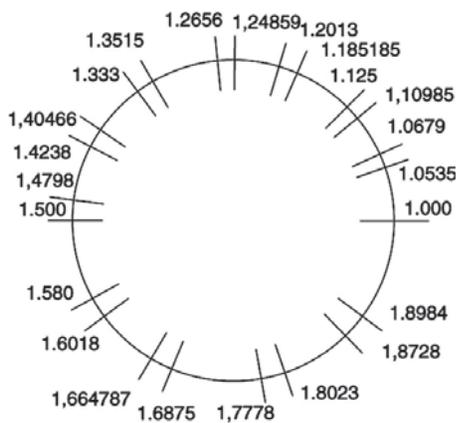


Рис. 1.

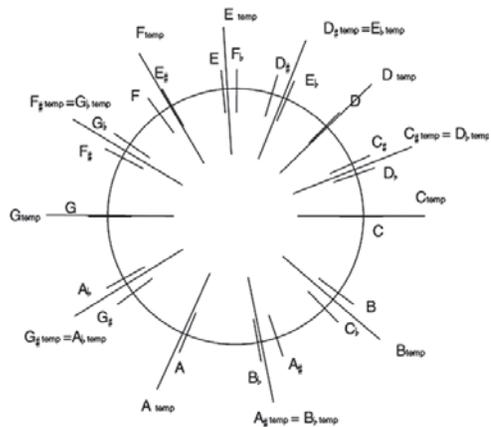


Рис. 2.

Выбор промежуточных (темперированных) звуков может осуществляться (и в действительности осуществлялся в свое время) по-разному. Чтобы представить себе, как был осуществлен тот способ темперации, который стал в конце концов общепринятым и получил название равномерной темперации, воспользуемся второй простой математической моделью.

Невозможность замкнуть ряды нисходящих и восходящих квинт связана, как говорилось выше, с неразрешимостью в целых числах уравнения  $2^m = 3^n$ . Но давайте все же допустим, что такие  $m$  и  $n$  существуют. Тогда для них будет выполняться равенство  $\frac{m}{n} = \log_2 3$ . Представив логарифм в правой части в виде цепной дроби:

$$1,5849625007211561814537389439478... = 1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{2 + \frac{1}{3 + \frac{1}{1 + \frac{1}{5 + \frac{1}{2 + \frac{1}{23 + \frac{1}{2 + \dots}}}}}}}}}$$

можно получать в определенном смысле «хорошие» рациональные приближения, ее обрывая:

1, 2,  $\frac{3}{5}$ ,  $\frac{8}{5}$ ,  $\frac{19}{12}$ ,  $\frac{65}{41}$ ,  $\frac{84}{53}$ , ..., то есть приписывая  $m$  значения 1, 2, 3, 8, 19 и т. д.,

а  $n$  соответственно значения 1, 1, 2, 5, 12 и т. д. Каков смысл этих приближений?

Ни для одной из пар равенство  $2^m = 3^n$  не выполняется точно.

Поэтому его можно записать в виде:  $\frac{1}{2^{m-n}} \left(\frac{3}{2}\right)^n = \kappa$ , или  $\frac{1}{2^{m-n}} \left(\kappa^{-1/n} \frac{3}{2}\right)^n = 1$ .

Если бы исходное равенство было точным, то  $\kappa = 1$  и  $n$  квинт точно совпадало бы с  $m - n$  октав. Из-за того, что оно не выполняется точно, возникает комма  $\kappa \neq 1$ , мера этой неточности. Равенство, однако, можно снова сделать точным, если «деформировать» квинту на  $n$ -ю «долю» коммы. При этом  $n$  степеней квинты дадут по  $n$  разных ступеней в каждой октаве.

Первые три из получившихся приближения логарифма очевидно плохи, так как дают для  $\kappa$  значения 1,5; 0,75; 1,125 и предлагают нам согласиться либо с тем, что квинта равна октаве, либо с тем, что две квинты равны октаве, либо с тем, что три квинты равны двум октавам. Комма при этом равна либо чистой кварте, либо целому тону. Но следующее приближение уже не только значительно лучше, но и даже известно в истории музыки под названием пентатоники, комма для нее равно всего 1,053.

Отличие двенадцати чистых квинт от семи октав известно в теории музыки как Пифагорова комма. Ее равномерное распределение между двенадцатью квинтами и есть то, что называется равномерной темперацией в узком смысле слова. Два следующих приближения позволяют построить гораздо более точную музыкальную систему, которую, однако, довольно сложно использовать на практике: в первой из них по сорок одной ступени в октаве, а во второй — по пятьдесят три. Тем не менее и та, и другая используются<sup>30</sup>.

Поправка каждой квинты на двенадцатую долю Пифагоровой коммы приводит к тому, что энгармонические звуки (такие как мибемоль и ре-диез) окажутся уже не близкими, а просто тождественно равными друг другу, что и показано на рис. 2. А для того, чтобы оценить отличие темперированной квинты от чистой, в музыкальной теории принято пользоваться так называемыми центами согласно фор-

муле  $1200 \cdot \log_2 \frac{f_1}{f_2}$ . Нетрудно убедиться, что Пифагорова комма равна 24 центам, чистая квинта — 702, а темперированная, естественно, — 700 центам. (Для сравнения комма пентатоники 90 центов, а комма 53-ступенной равномерно темперированной гаммы — 3 цента.)

Никаких более глубоких погружений в музыкальную теорию нам не понадобится, так как различие естественной гаммы, получающейся обрывом на более или менее произвольной ступени рядов восходящих и нисходящих квинт, и равномерно темперированной гаммы, позволяющей воспроизводить любую мелодию, начиная с любой ноты, и была обнаружена Одоевским. Не надо думать, что он однозначно связывал первую с российской музыкальной традицией, а вторую — с европейской. Освоенное им теоретическое наследие не уступает по объему алхимическому и тесно с ним связано. Ему было известно, что этой проблемой начинали заниматься Пифагор и Аристоксен, Птолемей и Евклид, а в средние века к ней обращались Эриугена и Орем. В его рукописях мы находим имена Кирхера, Кеплера, Царлино, Винченцо Галилея, упоминание теоретико-музыкальных сочинений Декарта, Мерсенна, Эйлера и Лейбница. Вот заглавия только некоторых из начатых им (но не завершенных) работ, посвященных истории темперации: *«Акустика в музыкальном отношении; Греческие гласы, приведенные в соответствие с акустическими логарифмами»*; *«Учение о наисовершеннейшей гармонии из Альбрехтсбергерера в применении к русским напевам»*; *«Étude sur les lois organiques de l'harmonie musicale»*. Некоторые работы были изданы. Наиболее полная из них — это «Музыкальная грамота или основания музыки для немусыкантов»<sup>31</sup>. Близко к ней по содержанию и «Письмо к издателю» в «Калеках переходных»<sup>32</sup>. Однако и в том и в другом случае читателю было обещано продолжение, которое так и не последовало.

Уверенность Одоевского заключалась в том, что в эпоху Возрождения Европа отказалась от использования естественной гаммы, в то время как русская музыкальная культура существенным образом продолжала от нее зависеть, хотя: «У русской и западноевропейской музыки — один исток. Амвросий Миланский (333—397)»<sup>33</sup>. Радикальное отличие — в российском консерватизме. 19 октября 1860 года он писал московскому археологу Ивану Петровичу Сахарову: «Я разобрал все до тонкости и могу указать в немногих рукописях, бывших у меня под рукою, — *целую теорию нашей исконной мелодии и гармонии*, отличную от Западной и весьма глубокой; [...] я испытал начать прямо с акустики, и она меня вывела на свет божий. [...] Я открыл мимоходом и *гамму наших народных песен*, по которой что ни пой, все будет русское, и по которой легко можно будет исправить все искажения нашей исконной мелодии, на которые искусились Прачи, Варламовы и другие немцы»<sup>34</sup>.

В том же письме он указывает, что вся работа у него потребовала 15 лет, откуда следует, что первая встреча с Молчановым имела место примерно в 1845 году, иначе говоря — сразу после выхода в свет рома-

на «Русские ночи». Свои теоретические идеи он считал необходимым проверять в эксперименте. 11 января 1864 года он заявлял в письме Валентине Семеновне Серовой, жене известного русского композитора: «Я — эмпирик и враг всякой теории, падающей с потолка, как бы он высоко ни был. То только наше, что добыто прямым наблюдением, поверено опытом и из чего может быть сделан столь же строгий вывод, как из математической задачи, — да и вывод-то признаю законным лишь условно, то есть до тех пор, пока он подтверждается дальнейшим наблюдением и трудовой разработкою»<sup>35</sup>.

Главный прибор, на котором производятся опыты, — это монохорд, Одоевский многократно описывает его в своих рукописях. Например, таким образом: «Важнейшие опыты музыкальной акустики могут быть произведены при помощи лишь одного весьма простого и сподручного снаряда: нескольких металлических или кишечных (или даже одной) натянутых струн, и подвижной под ними подставки. (Гитара, скрипка, старинные наши гусли могут служить для той же цели.) Такой снаряд, в более усовершенствованном виде, с резонансной деккой, подвешенными тяжестями, делением на части и проч. называется монохордом или сонометром»<sup>36</sup>.

Тяжести и деления позволяли точно определять, что нужно делать со струной, чтобы получать тот или иной интервал. А укрепляя две или больше струн, Одоевский мог удостоверяться, что и их одновременное звучание действительно дает желаемое созвучие. В своих рукописях объясняет явление консонанса так же, как некогда делал Галилей в своих «Беседах и математических доказательствах о двух новых науках»: каждый звук представляется им как последовательность толчков. Сокращение длины струны в два раза означает, что струна посылает толчки вдвое чаще. Совпадение толчков означает, что ухо воспринимает звуки, как консонанс. Если один звук выше другого ровно на октаву, то каждый толчок, производимый второй струной, будет совпадать с каждым вторым толчком, производимым первой. Если первый звук выше второго на квинту, то каждый третий толчок, производимый первой струной, будет совпадать с каждым вторым толчком, производимым первой. Октава воспринимается ухом более созвучным консонансом, чем квинта, потому что большее количество толчков совпадает.

Конечно, все эти рассуждения мало оригинальны. Какую именно идею, теорию или гипотезу Одоевский надеялся экспериментально проверить и как его «эмпирия» подтверждала его основной тезис, понять на основании рукописей невозможно. Но не это важно. Практическая работа со специально созданным прибором давала ему самоощущение «эмпирика», уверенность в экспериментальной обоснованности его теоретических убеждений.

## Немецкая неправда

Смысл этих убеждений можно выразить так: духовная культура нации заложена в природе его музыкальности. Так что Одоевский вполне мог противопоставить «немцев» русским: «Французы, итальянцы тянут песню в один голос. В музыке выражается дух народа. Русский народ не ограничивается одноголосностью, что часто смешивают с мелодичностью; русскому человеку нужна гармония — нужна музыкальная община, — русский народ есть единственный народ, который сопровождает свою мелодию импровизированными аккордами; конечно, в этих аккордах нет той условной последовательности, которой мы учились в немецких теориях, — но, чтобы обвинить наши народные хоры, подождем, пока появится наконец теория гармонии, построенная на рациональном основании, на законе звуковых явлений в природе; до сих пор такая теория обретается в нетях. [...] Русский человек употребляет аккорды так, как их дает природа, и, как природа, не ищет никаких правил для их последования, а располагает этим звуковым материалом свободно, ничем не стесняясь, никакими условными правилами, нас связывающими, — но, слава богу, ему не известными»<sup>37</sup>.

Слово «немцы» в современном русском языке — синоним слова «германцы». В более древнем варианте оно означало просто представителей иных наций, тех, кто говорил на непонятном наречии и был словно «немым». Одоевский намекает на это исходное значение, относя к немцам и французов, и итальянцев. В уже цитированном выше письме Сахарову («Я открыл мимоходом и гамму наших народных песен, по которой что ни пой, все будет русское, и по которой легко можно будет исправить все искажения нашей исконной мелодии, на которые искусились Прачи, Варламовы и другие немцы») он отнес к немцам не только чеха Прача, но и вполне русского Александра Варламова. Правда, здесь, очевидно, имеется в виду эстетика, эстетические принципы, которых придерживался Варламов и которые, по мнению Одоевского, были не совсем русскими.

Весьма любопытное разъяснение этого словоупотребления можно найти в художественных произведениях князя. Так в фантастической повести «4338-й год. Петербургские письма» (1835), действие которой разворачивается в Санкт-Петербурге в 4338 году, главный герой, студент-историк из Пекина, обсуждает значение слова *немец* со смотрителем Кабинета Редкостей, «которому посвящено огромное здание, построенное на середине реки и имеющее вид целого горо-

да»<sup>38</sup>. Смотритель сетует по поводу непонятого слова *немцы*: «Сколько труда оно стоило нашим ученым, и все не могут добраться до настоящего его смысла»<sup>39</sup>.

В ответ на что студент-китаец решается блеснуть своими познаниями: «Немцы были народ, обитавший на юг от древней России, — сказал я, — это, кажется, доказано; немцев покорили Аллеманны, потом на месте Аллеманнов являются Тедески, Тедесков покорили Германцы, или, правильнее, Жерманийцы, а Жерманийцев Дейчеры — народ знаменитый, от которого даже язык сохранился в нескольких отрывках, оставшихся от их поэта Гёте».

Спутник главного героя профессор Хартин на это возражает:

«Да! Так думали до сих пор. Но теперь здесь между антиквариями почти общее мнение, что Дейчеры были нечто совсем другое, а Немцы составляли род особой касты, к которой принадлежали люди разных племен»<sup>40</sup>.

Противопоставление русского немецкому не было исключительным свойством мировоззрения Одоевского. Его призывы возвращаться к подлинному народному мелосу и гармонии сродни декларациям по «обрусению» российской науки. Составляя новый Устав Академии наук в 1764 г., Ломоносов указывал, что «академики и адъюнкты должны быть природные россияне!»<sup>41</sup>. Между тем расхождение гармонических основ русской музыки с теми, что приняты в западных странах, не мешает Одоевскому признать близость русской музыки к восточной. Все старинные, допетровской эпохи музыкальные сочинения написаны, по его утверждению, «не только в чисто диатонической гамме, но и в таких звукорядах, которые весьма сходны с древними индийскими звукорядами».

Он замечает в связи с этим: «Индийские звукоряды (нечто вроде наших гласов или погласиц, о коих говорится в нашем тексте) указаны, между прочим, в следующей книге: *The works of Sir Williams Jones*; этой книги известны два издания: одно 1799—1801; другое 1807. Существует немецкий перевод (Далберга) той части, которая относится к индийским погласицам: *On the musical modes of the Hindus*. Как бы желательно было, чтобы наши санскритологи поверили данные, собранные английским автором. Здесь исходный пункт для весьма важных, не только музыкальных, но и общеисторических наведений»<sup>42</sup>.

Именно эти старинные напевы «и должны быть принимаемы за первообраз нашей народной музыки; они отозвались во всех последующих народных песнопениях, точно так же как характер мелодий труверов отзывается доньне во французской [...] музыке». *Немцы* издавали русскую музыку, приспособив к ней «рулады и другие пош-

лые украшения»<sup>43</sup>. Эта печальная активность коснулась как народных напевов, так и церковной музыки, в результате чего «величественный наш церковный напев превратился в такое безобразное последование звуков, что о нем можно получить некоторое понятие, разве прибавив к каждому стиху по два, по три слова, не имеющих никакого смысла»<sup>44</sup>.

Для спасения русской музыки от *немцев* необходимо: «Записывать наши народные напевы, как церковные, так и мирские, точно так [...] как они поются в народе, не дозволяя себе никаких, так называемых исправлений, и лишь намечая варианты; собирать также, сколь возможно, записанные уже напевы, в особенности крюковыми знаками, и сообщать их, или по крайней мере известия о них, печатно, или же доставляя подлинники, не то верные снимки (кальки) в какое-либо центральное место, на[пример], в Общество древнерусского искусства;

Относительно переложений и вообще гармонизации наших древних церковных и мирских напевов, а равно сочинений в русском стиле, мы желали бы художественного воспроизведения нашей исконной мелодии, также во всей ее самобытности; со всеми так называемыми ее погрешностями (в западном смысле)...»<sup>45</sup>.

Источники самобытности русской музыки Одоевский видит также и в некоторой физиологической специфике русского человека: «Довольно замечательно следующее явление, показывающее, что на характер пения того или другого народа имеет влияние даже физиологическое устройство гортани. Итальянские учителя пения не раз сообщали мне о трудности, которую они встречают, приучая русских учеников брать малую секунду (на[пример], соль-диез – Ла), тогда как русская гортань легко берет большую секунду (на[пример], соль – ла), наоборот довольно трудную для итальянской гортани. А еще нам навязывают итальянскую музыку!»<sup>46</sup>.

Итак, осуждение Одоевским проделок *немцев*, искажающих русскую музыку, движется одновременно в нескольких плоскостях. С одной стороны, подчеркивается самобытность русской музыки, подчиненность ее особым законам, отличных от тех, которым подчиняется музыка западноевропейских народов, и скорее сближающих ее с музыкой народов Востока. Эта самобытность подчеркивается и физиологическими особенностями, обусловившими эти отличия. Но с другой стороны, подчеркивается большая близость именно русской музыки объективным законам природы, ее лучшее соответствие неким имманентным свойствам музыкального звука. Между двумя этими аргументами есть непреодолимое внутреннее противоречие: первый

подразумевает возможность наличия разных музыкальных систем, поскольку они являются следствием разной истории, национальных вкусов, разного устройства гортаней, наконец. Второй же аргумент совсем иного свойства. Если правила следования интервалов в музыкальной гамме могут следовать, а могут не следовать объективным законам природы, то должна существовать некая идеальная музыкальная система, максимально соответствующая этим законам. Одоевский близок к тому, чтобы претендовать на открытие этих законов, и утверждает, что именно русские *гласы и погласицы* наилучшим образом отвечают этим законам. Таким образом, якобы открытая им музыкальная система, лежащая в основе русского мелоса, оказывается не просто культурно-историческим феноменом, характерным для данного народа на определенном этапе его развития, но эталоном и идеалом любой музыкальной эволюции.

К счастью, Одоевский не делает такого заключения, или, по крайней мере, не делает его в окончательной форме, нейтрализуя его противоречащим ему замечаниями о гортани и исторических корнях музыкальной культуры того или иного народа.

Но при всех искажениях, привнесенных *немцами* в русскую музыкальную культуру, познание и исправление этих искажений возможно лишь при употреблении другого их же изобретения – современной позитивной науки. Призывая жену композитора Серова Валентину Семеновну к познанию законов музыкальной гармонии, он указывает ей на сочинения Эйлера, но начать советует с более доступной книги Гаспара Прони «Instruction élémentaire sur les moyens de calculer les intervalles musicaux»<sup>47</sup>:

«Победите эту книжку, лишь она объяснит Вам вполне важнейшее из музыкальных явлений: различие между темперированною гаммою (как например на фортепианах и вообще на *instruments à tons fixes*) и *настоящею, чистою*, находящихся лишь в голосе человеком: лишь она даст Вам понятие о гаммах не Европейских (например, Китайской), которых нельзя написать нашими нотами, как нельзя ими написать и некоторых интервалов, встречающихся в пении Великорусском»<sup>48</sup>.

Музыка – это наука о числах *sui generis*. И познание ее тесно связано с математикой, в которой преуспели именно *немцы*: «Музыкальный мир так своеобразен, что почти нет возможности перевести его явления на язык какого-либо другого мира. Удобнейшее средство для сознательного уразумения музыкальных явлений суть *числа*. Еще Лейбниц<sup>49</sup> заметил, что если душа наша и не считает числа, то чувствует их сопряжение<sup>50</sup>. Собственно музыка, как наука, есть одна из приклад-

ных частей математики. — Между искусствами ближайшее отношение находится между музыкой и архитектурой, как заметил еще Эйлер (Tentamen novae Theoriae musicae. Petropoli, 1739, p. 27.)»<sup>51</sup>.

Трудно устоять против соблазна перевести рассуждение Одоевского в термины «объективного» и «субъективного». Законы природы существуют объективно. Музыкальная культура и соответственно музыкальный язык у каждой нации свой, следовательно, они субъективны. Российская культура совершает самоотречение, подменяя свои специфические законы и свой музыкальный язык ради импортированных с Запада. К счастью, она импортирует не только искусство, но и науку, которая, будучи объективной, дает культуре средство познания собственной специфичности, то есть субъективности. Таким образом, два разных элемента импортированной культуры — наука и искусство — выполняют компенсаторные функции. В этом смысле призыв Одоевского к изучению естественных наук может быть понят как стремление уйти от диспропорций, связанных с односторонним заимствованием чужого опыта. Плоды просвещения, сколь хороши они бы ни были, все же менее полезны, чем просвещение само по себе.

### Заключительные замечания

Деятельность князя Одоевского относится к тому самому периоду времени, когда всем музыкантам (или по меньшей мере их большинству) казалось, что равномерная темперация если не окончательным, то оптимальным образом снимает все ладотональные проблемы музыкальной теории, что равномерно темперированная хроматическая гамма в необходимой мере универсальна, позволяя с достаточной степенью точности передавать интонации народной музыки, построенной, вообще говоря, на иных принципах. Возврат к обсуждению этих вопросов уже в конце XIX века показывает, что среди музыкантов начинает возникать неудовлетворенность таким решением. Проблема, поднятая князем, оказывается одной из главных в XX веке. Многие современные композиторы (такие, например, как Альфред Шнитке или Кшиштоф Пендерецкий) довольно часто прибегают к *микрочроматике*, что, как нетрудно убедиться, эквивалентно явному или неявному использованию 53-ступенной темперированной гаммы.

Не меньшую прозорливость князь проявил, подняв вопрос о соответствии музыкального строя объективным законам (не важно физиологическим или акустическим). К этим вопросам музыковедение

также возвращается на протяжении всего XX века. Равным образом и в теоретическом музыкознании, и в музыкальной практике была признана неповторимая выразительность «неправильностей» народной музыки — движение голосов на не темперированные интервалы, спорадические отклонения от заданной ритмической фигуры. Одоевский оказался необыкновенно чутким человеком, обратив внимание на отличие самой «микроструктуры» народной музыки.

При поверхностном взгляде на его творчество оно представляется анекдотически бесплодным. Все его затеи заканчивались неудачей. Он прочитал множество книг, но, очевидно, мало понял. Ставил эксперименты, но нет никаких указаний на их результаты. Он проектировал музыкальный инструмент, но на нем никто не играл. Но за его экспериментами почти всегда стояли важные интуиции, далеко не очевидные в тот момент, но очень важные для дальнейшего. То же можно сказать и в отношении его энгармонического фортепиано: Одоевский начал его изобретать, вообще начал заниматься вопросами музыкальной акустики в то самое время, когда началось осознание самобытности русской музыки и когда у некоторых (заметим: лучших) композиторов возникла мысль о необходимости создания специфического музыкального языка. Именно из этой идеи родились такие крупные явления в музыкальной культуре, как Глинка, Чайковский, Мусоргский.

Главное, в чем Одоевский был безусловно прав, — это в неотъемлемой причастности науки культуре. Он был уверен в том, что наука дает тончайший и универсальный инструмент, позволяющий решать самые деликатные задачи, в том числе и, казалось бы, далеко отстоящие от ее основного направления. Отсюда рождается его призыв ко **всем** музыкантам приниматься за изучение Лейбница и Эйлера, отсюда его убежденность в том, что книга Прони о музыкальных логарифмах должна стать настольной для каждого из них. Это по-новому понятая идея полезности науки, отличная от той, которой его учили в Университетском пансионе, но очень близкая той, которая возобладала в грядущем столетии.

## Примечания

- <sup>1</sup> Этот взгляд разделяется Петром Сакулиным в его книге «Из истории русского идеализма» (М., 1913), Александром Койре (см.: *La philosophie et le problème national en Russie au début du XIXème siècle*. P., 1929) и В.П.Зубовым (см.: *Историография естественных наук в России*. М., 1956). Сакулин так и не опубликовал второй том своей книги, который планировал посвятить «периоду научного реализма» у Одоевского. Койре в своей периодизации целиком полагался на Сакулина. Зубов подробно исследовал архивные источники, обойденные Сакулиным и недоступные для Койре. Рукописи позволили ему показать, как проходил переход к новой философии знания, однако он просмотрел роль музыкальной теории как принципиального мотива.
- <sup>2</sup> «Князь Одоевский принадлежит к числу наиболее уважаемых из современных русских писателей, и между тем ничего не может быть неопределеннее известности, которою он пользуется. Скажем более: имя его гораздо известнее, нежели его сочинения» (*Белинский В.* Сочинения князя В.Ф.Одоевского // *Белинский В.* Полн. собр. соч. Т. 8. М., 1955. С. 297–323).
- <sup>3</sup> На прямую связь Одоевского с Рюриковичами указывает, например, Н.А.Янчук в статье «Князь В.Ф.Одоевский и его значение в истории русской церковной и народной песни» (Труды Музыкально-этнографической комиссии Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. 1. М., 1906. С. 3–19). Он пишет: «Князь Одоевский, единственный оставшийся в живых член благороднейшей ветви потомков Рюрика, [...] имел право считаться первым дворянином и первым аристократом в России» (с. 6). О том же пишет и Б.Лезин (Очерки из жизни и литературной деятельности князя Вл. Одоевского. Харьков, 1907): «Князь Владимир Федорович Одоевский – последний представитель древнейшего княжеского рода Рюриковичей» (с. 7).
- <sup>4</sup> Подробнее об Университетском пансионе см.: *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф.Одоевский, мыслитель-писатель. М.: Изд-во М. и С.Сабашниковых, 1913. Ранняя история пансиона (до Отечественной войны 1812 г.) изложена в книге: *Сушков Н.В.* Московский благородный пансион и воспитанники Московского университета, гимназий его, университетского благородного пансиона и Дружеского общества. М., 1858.
- <sup>5</sup> Речь, разговор и стихи, произнесенные на Публичном Акте Университетского Благородного Пансиона 1817 года, Декабря 21 дня. В приложении отчет пансиона со времени возобновления его. С. 37–38. Цит. по: *Сакулин П.Н.* Указ. соч. С. 11.
- <sup>6</sup> По замечанию одного из лучших российских историков литературы Николая Саввича Тихонравова (1832–1893): «Переставши быть одной из гимназий университета, Пансион не мог сделаться и солидным факультетом; он совмещал недостатки средней реальной школы с поверхностным энциклопедизмом „камерального факультета”» (*Тихонравов Н.С.* Сочинения. Т. III. Ч. I. С. 410).
- <sup>7</sup> *Полонский Я.* Из воспоминаний // *И.С.Тургенев в воспоминаниях современников*. Т. 2. М., 1969. С. 397–398.
- <sup>8</sup> *Погодин М.* Из воспоминаний о князе Владимире Федоровиче Погодине // В память о князе В.Ф.Одоевском. М., 1869. С. 52–53.
- <sup>9</sup> См.: *Янчук Н.А.* Указ. соч. С. 6.
- <sup>10</sup> *Панаев И.* Литературные воспоминания. Л., 1928. С. 142–155.

- <sup>11</sup> *Погодин М.* Указ. соч. С. 63.
- <sup>12</sup> В начале XIX в. в России было принято называть Любомудрами представителей идеалистических направлений философии, дабы противопоставить их французскому рационализму. Любомудры считали для себя унижительным называться тем же словом «философ», что и авторы «ничтожных сочинений» Вольтер, Дидро и Гельвеций. Вместе с другими студентами пансиона Одоевский организовал философский кружок «Общество Любомудров», расцвет которого приходится на 1822–1825 гг. После подавления восстания декабристов 14 декабря 1825 г. кружок прекратил свое существование, а протоколы всех его заседаний были уничтожены.
- <sup>13</sup> «Предисловие к новому изданию романа “Русские ночи”» (Русский архив. 1874. № 2. С. 316–317). Этот фрагмент считается характерным и, вероятно, наиболее красноречивым свидетельством самого Одоевского. Его приводят не только Сакулин и Зубов, для которых это совершенно естественно, но и Койре, для которого Одоевский вовсе не является центральным персонажем книги (см.: *La philosophie et le problème national en Russie...* P. 25), дает его полный французский перевод, ссылаясь на конгениальность выраженных здесь взглядов всему поколению. Того же мнения придерживается и Вучинич в своей книге «*Science in Russian Culture*» (Stanford, 1963). Он, правда, ограничивается парафразом (P. 283).
- <sup>14</sup> С. 12 в издании 1975 г.
- <sup>15</sup> Рукопись этого раннего наброска хранится в РО РНБ (фонд 539, оп. 1, переплеты № 24 и 89). Он был впервые опубликован в 1975 г. как приложение к книге: *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. М., 1975. С. 192–198.
- <sup>16</sup> Там же. С. 159.
- <sup>17</sup> Там же. С. 165.
- <sup>18</sup> Там же. С. 144.
- <sup>19</sup> ОР РНБ, фонд 539, опись 1, перепл. 89, л. 558–563. Цит. по: *Зубов В.П.* Историография естественных наук в России. М., 1956. С. 532.
- <sup>20</sup> *Зубов В.П.* Указ. соч. С. 529.
- <sup>21</sup> Речь была впервые опубликована в «Современной летописи» (воскресное приложение к «Московским ведомостям») от 4 сентября 1866 г., № 30. С. 3. Цитируется по изданию: *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие /Под ред. Г.Б.Бернандта. М., 1956. С. 305–307.
- <sup>22</sup> См.: *Одоевский В.Ф.* Звуковые совпадения; опыт применения их закона к теории аккордов // Музыкально-литературное наследие... С. 458–459.
- <sup>23</sup> Там же. С. 459.
- <sup>24</sup> *Tentamen novae theoriae musicae.* — *Примеч. Одоевского.*
- <sup>25</sup> Там же. С. 459.
- <sup>26</sup> Разумеется, спектр музыкального звука содержит бесконечное количество частот. Тем не менее среди них можно выделить основную, соответствующую максимуму спектральной плотности. Вообще музыкальная акустика оказалась довольно сложной для экспериментального исследования областью, и долгое время в ней приходилось ограничиваться полуэмпирическими методами, основанными на интуиции. Например, звук, спектр которого получается из спектра данного удвоением всех частот, воспринимается как идентичный данному, но только «сдвинутый в другую октаву». Это скорее психофизиологический феномен, хотя, как показывают работы Гельмгольца, и он может стать предметом «позитивного исследования».

- 27 *Одоевский В.Ф.* Русский простолюдin // Музыкально-литературное наследие... С. 481–482.
- 28 В изложении принципа темперации в этом разделе я следую преимущественно книге: *Lindley, M. Stimmung und Temperatur // Geschichte der Musiktheorie /Zaminer, Fr. (Hrg.). Darmstadt, 1987. Bd. 6. S. 109–331 и 363–381.*
- 29 Игорь Дмитриев (*Дмитриев И.С.* Неизвестный Ньютон: Силуэт на фоне эпохи. СПб.: Алетейя, 1999) называет темперированные квинты «акустически чистыми» (с. 446). Это неточно, так как темперированные квинты отличаются от чистых на 2 цента, что, конечно, практически незаметно для слуха, однако построенные из таких квинт терции фальшивят уже довольно заметно.
- 30 Фортепиано, темперированная гамма которого состояла из сорока одного звука, было сконструировано Лейбницем. Подробнее об этом см.: *Bailhache P. Leibniz et la théorie de la musique. P.: Klincksieck, 1992.*
- 31 *Одоевский В.Ф.* Музыкальная грамота или основания музыки для немусыкантов. Вып. 1. М., 1868.
- 32 Письмо кн. В.Ф.Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке. Приложение к: *Бессонов П.А.* Калеки переходящие: Сб. стихов и исследование. Вып. 5. М., 1863. С. I–XI.
- 33 *Одоевский В.Ф.* Письмо В.Н.Кашперову от 22 мая 1861 // Русская музыкальная газета. 1895. № 1.
- 34 Письмо Сахарову от 19 октября 1860 г. Цит. по: Музыкально-литературное наследие... С. 515.
- 35 Письмо В.С.Серовой от 11 января 1864 г. Цит. по: Музыкально-литературное наследие... С. 521.
- 36 ОР ГММК им. Глинки. Фонд Одоевского. Л. 125 (по старой описи).
- 37 *Одоевский В.Ф.* Какая польза от музыки // Музыкально-литературное наследие... С. 463.
- 38 *Одоевский В.Ф.* 4338-й. Петербургские письма // *Одоевский В.Ф.* Последний квартет Бетховена (Повести, рассказы, очерки. Одоевский в жизни). М., 1982. С. 277–278.
- 39 Там же. С. 280.
- 40 Там же. С. 281.
- 41 *Ломоносов М.* Проекты преобразования Академии Наук // *Ломоносов М.* Полн. собр. соч. Т. 10. М., 1957. С. 141–142.
- 42 *Одоевский В.Ф.* Русская и так называемая общая музыка // Музыкально-литературное наследие... С. 319.
- 43 Там же. С. 322.
- 44 Там же. С. 326.
- 45 Там же. С. 327.
- 46 Там же. С. 326.
- 47 *Prony G. de.* Instruction élémentaire sur les moyens de calculer les intervalles musicaux. P., 1856. Книга Прони действительно заслуживает внимания, хотя ее основная идея сама по себе довольно очевидна: он предлагает пользоваться логарифмом по основанию 2 от отношения частот двух звуков, образующих интервал, как мерой этого интервала.
- 48 Письмо В.С.Серовой от 11 января 1864 г. Цит. по: Музыкально-литературное наследие... С. 524.

- <sup>49</sup> Epistolae ad diversos. Epist. 154 et 155, Лейпцигского издания 1734, стр. 241 и 242 первого тома. — *Примеч. Одоевского.*
- <sup>50</sup> Подлинные слова Лейбница еще положительнее выражают эту мысль: «Anima igitur et si se numerare non sentiat, sentit tamen huius numerationis insensibilis effectum, seu voluptarem in consonantiis, molestiam in dissonantis inde resultantem. Ex multis enim congruentiis insensibilibus oritur voluptas.» — *Примеч. Одоевского.*
- <sup>51</sup> *Одоевский В. Ф.* Русская и так называемая общая музыка // Музыкально-литературное наследие... С. 323.

## **Вернер Гейзенберг о соотношении искусства и науки**

Вернер Гейзенберг (1901–1976), столетний юбилей которого недавно отмечался, был не только выдающимся физиком-теоретиком, одним из создателей квантовой механики, но и оригинальным мыслителем<sup>1</sup>. У нас широко известны его философские и методологические работы. Но, к сожалению, наши историки и философы науки не знают не публиковавшейся при его жизни рукописи 1942 г., систематически излагающей философские взгляды ученого. Поэтому мы специально остановимся на этой неизвестной у нас работе Гейзенберга.

### **Соотношение науки, искусства и религии в рукописи 1942 г.**

В архиве Гейзенберга сохранилась рукопись, написанная его рукой, и две ее машинописные копии, не имеющие ни названия, ни даты. Вероятно, замысел этой работы относится к маю 1941 г., а его завершение — к концу 1942 г. Действительно, в мае 1941 г. Гейзенберг читал лекцию о Гёте и Ньюtone, в которой сообщается о замысле этого труда. Публикация рукописи состоялась лишь после смерти автора, в 1984 г., без указания даты и названия. Во втором издании 1989 г. Г.Рехенберг, ее издатель, дал ей название «*Ordnung der Wirklichkeit*» и оценил ее значение, сказав, что это — ключевой текст для понимания теории познания Гейзенберга. По верной, на наш взгляд, оценке Шевалле, издавшей ее французский перевод вместе с подробным ее анализом, Гейзенберг «развивает здесь свою особую позицию, не являющуюся копией никакого течения в истории идей и никакой философской системы, представляемой каким-то «измом», но

соприкасающуюся со многими фундаментальными проблемами философии 30-х годов, давая им специфическую трактовку, отмеченную опытом создания квантовой теории»<sup>2</sup>.

Основной замысел рукописи — включение нового физического знания в такую целостную картину мира, которая в силу этого была бы духовно значимой для человека как цельного существа. Гейзенберг смещает основные теоретико-познавательные акценты с характерной для классического рационализма проблематики соотношения субъекта и объекта, заданного картезианским принципом *cogito*, к анализу языка во всей сложной исторической динамике его развития, к оценке его возможностей для описания различных уровней реальности. Он указывает на два предельных типа эволюции языка — статический и динамический. Первый тип представлен в однозначно определенном по словарным значениям языке терминированных формализованных систем. Язык точных наук, несомненно, тяготеет к этому типу. Основная дилемма здесь такова: или мы стремимся к максимуму точности и однозначности языка описания, но тогда зона реальности, для которой такое описание возможно, будет сужаться; или мы стремимся охватить предельно широкий диапазон взаимосвязей многоуровневой реальности, но тогда надо распротиться с однозначным точно терминированным языком описания. Это — ситуация дополненности, разобранная на многих примерах в квантовой теории и осознанная как универсальный принцип прежде всего Бором. Но это не означает, что широкие области взаимосвязей, целостные многоуровневые реальности будут вообще недоступны познанию. Нет, но для их познания необходимо изменить языковую стратегию и сам язык и перейти от статического его типа к динамическому, к языку иносказания и притчи (*Gleichnis*). Главное в динамическом типе языка — устремление к целому через продуктивное движение пусть и неоднозначных, но плодотворных средств выражения. Динамический язык не дает точного образа реальности, но зато дает «живой» ее образ, более богатый и разносторонний. Географическое пространство, например, можно исследовать картографически точно, применяя, скажем, аэрофотосъемку, а можно изучать, путешествуя по местности пешком и непосредственно общаясь с ее ландшафтами, флорой, фауной, людьми и т.д. Мы могли бы сказать, что существует два типа знания: знание, ориентированное на протокол, и знание, ориентированное на живое общение и личную связь с его объектом. Существенно, что поэзия демонстрирует нам не только работу динамического типа языка, но и синтез его с элементами языка статического (метр, ритм, рифма).

Другая основная идея рукописи, идущая от Гёте, — идея упорядочивания реальности, которая предстает как многоуровневая, причем уровни эти ценностно различаются, а их образы формируются в истории творческими актами самих людей, ведомых их верованиями, сила которых в последнем счете исходит от «центрального порядка». «Научное упорядочивание, — говорит Гейзенберг, — исходит из повторения, из номологической регулярности»<sup>3</sup>. Идеал научного представления взаимосвязей (Гейзенберг в позитивистском духе уклоняется от термина «вещь», предпочитая ему термин «взаимосвязь») — объективное номологическое их выражение. Но объект конституируется исключением субъекта. Однако Гейзенберг отдает себе отчет в том, что в жизни, искусстве, религии это невозможно. Невозможно в *полной* мере даже в таких областях науки, как квантовая механика. «Существуют, — говорит он, — обширные области реальности, где подобная объективация невозможна»<sup>4</sup>.

Сознание, мы должны отдать себе в том ясный отчет, ненаблюдаемо в принципе: читая рукопись, приходишь к таким констатациям. Смысл жизни, можно добавить, нельзя задать объективно: он неотрывен от свободных актов самого лица, его устанавливающего. С повышением уровня упорядочивания солидарность живого с живым, одного духовного существа с другим возрастает. Уточнять понятия по образу механики здесь непродуктивно, но, напротив, продуктивен язык притч и образов, накопленных в поэзии, мифе, религии, искусстве. Эти сферы духа служат, по Гейзенбергу, хранителями творческих сил души. Такое их назначение, говорит он, может называться «стремлением к счастью» или «приготовлением к достижению благодати Божией», но суть здесь одна — не дать заглухнуть творческим потенциям, меняющим и нас, и мир.

Если в науке мы имеем дело с той областью реальности, в оформлении которой решающий вклад вносит она сама как объект познания, то в искусстве и особенно в религии мы имеем дело с областью творческих потенций души, «где мы сами даем форму реальности как таковой»<sup>5</sup>.

Религия — один из способов упорядочивания реальности, в котором речь идет о последних вещах. А так как о них нельзя говорить прямо и однозначно, то здесь действует язык притчи. Религиозный язык — язык самого глубокого уровня взаимопонимания людей. С помощью его устанавливается понимание на уровне самых высоких ценностей. Гейзенберг не редуцирует религию, не сводит ее к чисто субъективному моменту, не считает ее иллюзией воображения: «Тот, кто участвовал в дионисийских мистериях, — говорит он, — мог реально

встретить бога»<sup>6</sup>. Верования определяют действительный образ реальности. От трансцендентального идеализма классической философской традиции Гейзенберг идет к исторически изменчивой антропологии верований, сохраняя, однако, платонистские мотивы в метафизике, особенно тогда, когда говорит о единстве «центрального порядка», обнаруживаемого равным образом в религии, искусстве, чистой науке, философии.

Описание отношения науки к «центральной области», или «порядку», у Гейзенберга характеризуется амбивалентностью. «Центральная область, — говорит он, — исходя из которой мы оформляем самое реальное, составляет для языка науки бесконечно удаленную сингулярность, которая в конечном счете имеет решающее значение для упорядочивания, но которая не может быть им схвачена. И, напротив, язык верований не может судить о той области реальности, которая является объективируемой и отделенной от нас самих»<sup>7</sup>. Гейзенберг свидетельствует здесь о дополнительности языков науки и религии: один из них не может схватить ту область, к которой приспособлен другой. Поэтому полное описание реальности требует применения обоих дополнительных по отношению друг к другу языков, причем уровни реальности, где они применимы, четко разграничены. В частности, «центральная область» недоступна для языка науки.

Но в то же время Гейзенберг допускает, что *чистая* наука безусловно имеет доступ в сферу «центрального порядка». В финале рукописи в противовес сказанному в ней о границах применимости научного языка говорится о том, что чистая наука безусловно достигает «центральной области» реальности, что ее язык способен раскрывать ее скрытые гармонии и что в этом он следует не нашим прихотям, а решениям свыше<sup>8</sup>. Именно в этом мы и видим амбивалентность в понимании Гейзенбергом связи науки с «центральным порядком». Можно подумать, что, принимая тезис о неспособности науки в целом достичь «центральной области», он делает исключение в этом отношении для *чистой* науки.

В рукописи он обращает внимание на то, что роль науки еще больше возрастет в будущем не потому, что она принадлежит к предпосылкам и условиям политического могущества, а скорее потому, что она есть то «место» в мире, где люди нашей эпохи встречаются с истиной. Особенно это относится к «чистой науке», в которой истина не замутнена ни политическими идеологиями, ни желаниями людей, стремящихся к практически значимым благам. Гейзенберг сравнивает чистую науку как «центральную часть» всего знания с алтарной частью храма, куда нет доступа простым мирянам. В это святилище, го-

ворит он, тем более нет доступа сегодняшним массам. Но сила, исходящая из этой области, подобно силе древних магов, будет направлена ко благу, если ученый станет еще и «священником» и будет действовать «во имя божественного начала или судьбы»<sup>9</sup>.

Гейзенберг здесь рисует своего рода сциентистскую утопию, в центре которой стоит «чистый» ученый. Правда, не забыт и художник, что и приводит к максимальному сближению искусства и науки. «Самыми важными, — говорит Гейзенберг, — являются области чистой науки, где нет больше вопроса о практических приложениях, но где чистая мысль улавливает в мире скрытые в нем гармонии. И это наиболее внутренняя область, где *наука и искусство не могут больше отличаться друг от друга*»<sup>10</sup>. Тон этого и других подобных высказываний в финале рукописи заставляет вспомнить Гераклита («скрытая гармония лучше явной») и пифагорейцев, у которых тоже истина, красота и религия сходились вместе.

Гейзенберг не отрицал различия между наукой и искусством. Но это различие касается формы и языка, но не конечного содержания, или предмета, которое он считал в принципе единым и для научного познания, и для искусства. «У искусства, — говорит Гейзенберг, — другие задачи, чем у науки. Если наука объясняет, делает понятным, то искусство должно изображать, просветлять и делать зримой основу человеческой жизни»<sup>11</sup>. Эту основу или скорее средоточие он нередко называет «центральным порядком», полагая, что самую глубокую и значимую связь с ним человек находит в мире религии, хотя все сферы духовной жизни и творчества соотносятся с нею.

Гейзенберг сближает платонистскую интуицию «центрального порядка» (Unum — Bonum — Verum) и духовность библейской религиозной традиции. «Подлинная религия, — подчеркивает он, — говорит не о нормах, а о путеводных образах, на которые нам следует ориентироваться в своих поступках и к которым мы в лучшем случае можем только приближаться. И эти путеводные образы возникают не из наблюдения непосредственно воспринимаемого мира, а коренятся в сфере лежащих за ним структур, которую Платон называл царством идей и о которой в Библии сказано: Бог есть дух»<sup>12</sup>.

Если космологическая физическая вселенная однородна и изотропна, то вселенная духа, или смысла, по Гейзенбергу, напротив, неоднородна и анизотропна. В такой неоднородной и анизотропной вселенной смыслов существует «центральный порядок» как источник осмысленности всего сущего и его поддержки. Гейзенберг подчеркивает, что к центральной области реальности ведет не только наука (прежде всего чистая): «имеется, — говорит он, — много путей к этому центру... И наука — только один из них»<sup>13</sup>.

Отметим один момент, дающий понять еще одну грань соотношения науки и искусства. В искусстве, как и в религии, смысл достигается точным образом в неточном языке притч и символов. Напротив, точные математические формы чистой науки, если и они в конечном счете указывают на ту же область «центрального порядка», что и религия и искусство, оказываются лишь неточными метафорами по отношению к ней. При этом в коммуникативном плане научные формы доступны пониманию лишь специалистов, в то время как религия, равно как и искусство, доступны в принципе всем людям (что не означает, что для этого не нужны традиции, подготавливающие к такому пониманию).

Эти рассуждения Гейзенберга о соотношении религии, науки и искусства (сюда можно присоединить и философию) можно отобразить в схеме, ответственность за которую мы берем на себя, ибо в таком виде ее нет в трудах Гейзенберга:

<b>Область духовной жизни</b>	Наука	Философия	Религия, искусство
<b>Характер языка</b>	<i>терминированная рефлексия как истина вещей</i>	<i>рефлексия как иносказание</i>	<i>иносказание и рефлексия</i>

В любом языке прямое высказывание смешано с косвенным. Но в последовательности наука — философия — религия (и искусство) «статистический вес» иносказания последовательно возрастает. Поэтому в той же последовательности возрастает значение целостности понимания, обеспечиваемой целостностью понимающего субъекта, взятого в его интересубъективных связях.

Выбор типа мировоззренческой ориентации зависит, на наш взгляд, от того, что мы помещаем в фокус нашей онтологической интуиции — нас самих или «окружающие» нас вещи (объекты). Если мы выбираем в качестве онтологического приоритета нас самих, наши интересубъективные связи, то мировоззрение по своему типу будет экзистенциально-религиозным или экзистенциально-эстетическим. Если же мы выбираем в таком качестве мир объектов, не зависящих от нас, то мировоззрение будет эссенциально-научным или научно-натуралистическим. Гейзенберг, как мы уже могли в том убедиться, будучи ученым, не был сциентистом, а будучи физиком, не был физикалистом. Но и экзистенциально-религиозным или экзистенциально-эстетическим назвать его мировоззрение мы не можем, ибо влияния на него метафизики Платона и современной науки с сопутству-

ющими ей, пусть только до некоторой степени, мировоззрениями в духе позитивизма и прагматизма были значительными, например в 20-е годы при создании матричного варианта квантовой механики.

Внимание к языку, к символическому измерению духовной жизни, понимание активной функции человека в формировании образа реальности сближает Гейзенберга с неокантианством Кассирера. Но опять: платоновское метафизическое наследие уводит его от любой формы неокантианства. Читая рукопись, отдаешь себе отчет в том, что основное, быть может, понятие философского мировоззрения, понятие смысла, понимается Гейзенбергом как внутри человеческой активности совершаемое согласие мира с самим собой. Смысл жизни и мира свершается через наше посредничество, осуществляющее их в нашем творчестве, санкции и силы для которого в конечном счете исходят от «центрального порядка». Иными словами, для понятия смысла характерна неустранимость его антропологического измерения, которое не оторвано от онтологического «центра». Смысл не может быть поэтому обоснован чисто натуралистически.

«Центральный порядок» у Гейзенберга есть метафора единой благой и прекрасной истины, соответствующей Единому неоплатонов, соотноситься с которой человек может только символическим образом. В мир символического общения с этой высшей сферой Гейзенберг включал не только философское умозрение, художественное творчество и, конечно, чистую науку. Благодаря своей художественной одаренности, позволившей ему создать образ целого, ему удалось, не потерявшись в частностях, включить науку, искусство, философию и религию в органическое единство духовной жизни. Апофатическая симвонология ему была бы ближе, чем катафатическая рациональная онтология (и теология). Он всегда стремился использовать индизабильные, символические ресурсы языка и воображения, когда речь шла о последних вещах, о метафизическом измерении, целостности опыта и о «широких взаимосвязях» явлений. У него функцию метафизика выполняет скорее ученый-художник, чем философ-рационалист, философ-систематик. Пожалуй, и Платон ему близок еще и потому, что хранит опыт значимости художественного начала в области высшей философии.

Прикосновение к высшему миру, пробуждающее в человеке чувство своей причастности к нему, как говорит Гейзенберг, «сохраняет свое значение, особенно в наше время, для многих людей, которые, не будучи принадлежащими ни к какому определенному религиозному сообществу, встречают другой мир впервые, например, в звуках фуги Баха или в просветлении, исходящем от научного познания»<sup>14</sup>.

Гейзенбергу были ведомы такие «прикосновения» в личном опыте. Об одном из них он скупо сообщает в своей рукописи как об опыте духовного просветления: «Я мог бы подумать в этой связи, — сообщает он, весьма, впрочем, сдержанно, — об одной ночи, проведенной летом 1920 года в развалинах Паппенхейма»<sup>15</sup>. К сожалению, в рукописи ничего конкретного об этом не говорится. Молчат и биографы физика. Единственное, что мы можем сказать об этом событии, так это то, что, судя по позднему признанию ученого, его религиозный опыт не был похож на то, что пережил Паскаль поздним вечером 23 ноября 1654 г., описав пережитое им в своем «Мемориале». Гейзенберг рассматривал пережитое тогда Паскалем как пример веры в личного Бога. «Этот текст, — говорит о паскалевском «Мемориале» Гейзенберг, — не был бы справедлив в отношении меня»<sup>16</sup>.

Характеризуя вдруг открывшийся высший мир как мир нам изначально знакомый, но забытый, Гейзенберг воспроизводит платоновскую тему анамнесиса — затерянного в глубине души воспоминания о ее небесной родине, которое внезапно пробуждается (Менон 81b–86b, Федон 72e–76e, Федр 250b-d). И это пробуждение он рисует на манер Пруста, когда вдруг запах или вкус (у Пруста вкус пирожного «мадлен») уносит нас в мир давно позабытого, которое оживает. Другой, отличный от нашего обычного мира, мир открывается сходным образом как в религиозном опыте, так и в опыте встречи с искусством, прежде всего с музыкальным, а также на вершинах научного творчества. Все эти переживания-встречи, по Гейзенбергу, указывают на один и тот же мир высших ценностей, причастность к которому, внезапно открываемая, рождает чувство признательности и порыв служения ему, дающие смысл всей жизни человека. Конечно, следует полагать, что в этих просветляющих душу человека встречах открывающийся высший мир обнаруживается своими различными сторонами в случае собственно религиозного опыта, вдохновения, связанного с искусством, и в случае научного творчества.

Искусство, чистая наука, религия сближаются Гейзенбергом потому, что во всех этих областях духовной деятельности реализуется причастность человека к лучшему, дающая ему смысл жизни. Этот платоновский пафос звучит у Гейзенберга в заключительных словах книги «Часть и целое»: «Фон Хольст достал свой альт... И начал играть... ту написанную молодым Бетховеном серенаду в ре-миноре, которая бурлит жизненной силой и радостью и в которой доверие к центральному порядку повсюду берет верх над малодушием и усталостью. И когда я слушал ее, то она воплощала для меня уверенность,

что пока существует человек, всегда будет продолжаться это — жизнь, музыка, наука, пусть даже мы сами лишь краткое время можем участвовать в общей работе — по словам Нильса, всегда одновременно и зрители, и действующие лица в великой драме жизни»<sup>17</sup>. Искусство, философия, чистая наука, религия, раскрываясь навстречу «центральному порядку», подпитывают духовные силы человека, помогая преодолеть отчаяние.

В понимании искусства Гейзенбергом, как оно проводится в рукописи 1942 г., выделяются два основных момента. Во-первых, повышенный, если так можно выразиться, символизм искусства. На вершине символической функции находятся религия, музыка и поэзия. «Символ, — говорит Гейзенберг, — в своей изначальной форме близок к центральной области творческих способностей: он не «обозначает» что-то определенное, доступное для объяснения, не стремится придать нашей мысли однозначное направление. Скорее он нас приводит в особое состояние, приготавливая к приему, встрече, открывает для этого двери, ведущие в трудно доступные области реальности. Говорить о нем — дело поэта»<sup>18</sup>. Гейзенберг выстраивает ряд символических форм деятельности и общения людей в зависимости от того, насколько значимы сами по себе, взятые изолированно, символы соответствующей формы. Так на одном полюсе этого ряда находится музыка, ибо, подчеркивает Гейзенберг, «музыка выступает самым показательным примером того факта, что символы, взятые сами по себе или изолированно, ничего не обозначая, могут посредством их упорядочивания стать носителями содержания в духовном мире»<sup>19</sup>. На другом полюсе находятся символы права и политики, потому что здесь каждый отдельный символ несет какой-то ему одному присущий смысл. А между этими полюсами размещаются, начиная от полюса политики и права, наука, затем философия и искусство (поэзия, живопись, музыка). Существенно то, что связь между разными символическими формами обусловлена изменением в специализации символов: рост специализации сопровождается снижением роли их целостного упорядочивания. В музыке смысловая специализация изолированных звуков отсутствует и соответственно роль разнообразных структур их связи наибольшая. В науках символы уже весьма сильно специализированы, хотя и здесь важны их упорядочивание, системность. Специализм научного символа обнаруживается как терминованность языка науки. Иносказательность, притчеобразность языка искусства и поэзии в особенности, как противоположность терминованности, соответствуют, так сказать, потенцированности его символизма.

Второй ключевой момент в понимании искусства в ее связи с наукой, как это представлено в рукописи и в позднейших работах Гейзенберга, состоит в фундаментальной роли симметрии и гармонии в самом бытии прекрасного как такового. Чтобы пояснить суть того, что зовут красотой и с чем как со своей основой связано искусство, Гейзенберг упоминает калейдоскоп, превращающий цветовой хаос в эстетически значимый порядок одним лишь внедрением в него системы зеркал. Зеркала дают эффект симметризации хаотического многообразия цветов и форм. Число зеркальных граней в калейдоскопе определяет, говоря математическим языком, порядок возникающей при этом симметрии. Например, гексагональная зеркальная призма даст структуры симметрии шестого порядка. Гейзенберг стремится найти элементарные и опытно переживаемые ситуации превращения хаоса в упорядоченное симметричное целое, которое наши органы чувств отмечают как причастное к красоте. В таком понимании красота в искусстве определяется как математическая пропорциональность частей целого между собой и их с самим целым. Подобные целочисленные отношения между интервалами в октаве лежат в основе музыкальной гармонии. Наше ухо настроено на них. И при наличии таких соотношений соответствующие им звуки будут восприняты как музыка, а не как звуковой шум. Здесь пифагорейско-платонистское основание для теории искусства выступает со всей очевидностью, что, безусловно, не может не соединять самым тесным образом науку и искусство. «Поскольку стремление к гармоническим упорядочиваниям, — говорит Гейзенберг, — выступает стимулом научной мысли, постольку наука всегда остается близка к искусству»<sup>20</sup>.

Однако тезис о симметрии как основе красоты не следует догматизировать, превращая его в абсолютное правило или критерий художественной работы. В языках искусства есть место и для асимметрии. Формальная неправильность (асимметрия) может эстетически значить больше, чем механически проводимая регулярность:

Мне ни к чему одические рати  
И прелесть элегических затей.  
По мне, в стихах должно быть все некстати,  
Не так, как у людей.

Необычность, «беспорядок» (по отношению к грубому образу порядка в глазах людей, лишенных настоящего чувства красоты), «асимметрия» безусловно значимы для искусства поэзии. Художественный критик начала XX в. Я.А.Тугендхольд, отмечая влияние японского искусства на европейскую живопись, писал: «На примере японцев французские художники поняли всю красоту асимметрии, все оча-

рование неожиданности, всю магию недосказанности»<sup>21</sup>. Но еще большей ошибкой было бы, конечно, отрицать фундаментальный эстетический смысл симметрии и гармонии, без которых нет красоты ни в природе, ни в искусстве.

### **Эстетика науки Вернера Гейзенберга**

Рассмотрим вопрос об определении красоты, или прекрасного, в связи с наукой у Гейзенберга подробнее. Он его затрагивает в своем докладе «Значение красоты в точной науке», прочитанном в Баварской Академии изящных искусств (1970). Гейзенберг приводит два основных известных с античности определения красоты. Первое из них определяет ее как «правильное согласование частей друг с другом и с целым»<sup>22</sup>. О нем мы уже говорили выше. Это определение имеет четкие пифагорейско-платоновские истоки и напрямую связывает прекрасное с математической структурой, с симметрией и гармонией. В своих работах Гейзенберг нередко употребляет выражение «математические структуры» как синоним эстетически значимых структур. Например, определяя свой подход к поискам квантовой теории в середине 20-х годов в отличие от подхода Н.Бора, Гейзенберг говорит: «Бор всегда пытался приблизиться к решению путем дальнейшей физической интерпретации формул, тогда как я был гораздо более склонен опираться на формальные математические структуры, то есть применять в известном смысле эстетические критерии»<sup>23</sup>. Математика, по Гейзенбергу, служит адекватным языком для выражения единства, пронизывающего изнутри многообразие явлений природы. «Математическое отношение способно сочетать, — подчеркивает он, — две первоначально независимые части в нечто целое и тем самым создать красоту»<sup>24</sup>. Примеров тому можно не приводить — они всем хорошо известны. Нам интересен философский аспект этой концепции прекрасного, постулирующей «тесную связь между понятным и прекрасным»<sup>25</sup>. Красота в ней интеллектуализируется, становится синонимом рационально-прозрачной структуры, синонимом постижимости мира. Тем самым исчезает самое, быть может, важное в ней — непостижимость, тайна, несказанность. Художественно одаренные люди, поэты и мыслители, чуткие к красоте, это всегда осознавали — в отличие от ученых, ориентированных догматическим рационализмом. Мы уже говорили о том, что в искусстве значима не только симметрия, но и асимметрия. П.Валери в своих «Тетрадах» записывает: «Назначение живописи неясно. Будь оно оп-

ределенным — скажем, создавать иллюзию видимых предметов либо радовать взгляд и сознание своеобразным *мелодическим* размещением красок и форм, — проблема существенно упростилась бы и, без сомнения, было бы больше прекрасных произведений (то есть произведений, отвечающих конкретным требованиям), но исчезли бы вовсе творения необъяснимой красоты»<sup>26</sup>. Неясность назначения живописи и искусства в целом обусловлена его непостижимостью в однозначных определениях, невозможностью сформулировать четко определенные критерии красоты, которые исчерпывали бы ее. Этот момент прекрасного глубоко понимал, например, С.Л.Франк, подчеркивавший, что то, что открывает нам прекрасное, «не может быть выражено ни в каком понятии»<sup>27</sup>, ни в какой математической структуре. Он, конечно, не спорит с классической эстетикой, отрицая в прекрасном создании момент соразмерности его частей, их согласованность друг с другом и с целым. Но он указывает на то, что другой момент феномена прекрасного, а именно его абсолютная цельность и непосредственная данность, делающие его «металогическим единством», данным наглядно, чувственно непосредственно, являются приоритетным по отношению к его соразмерности как упорядоченного многообразия частей. «Везде и всегда, — говорит русский философ, — когда нам удастся, наподобие детей, без размышления жадно воспринимающих образы бытия, иметь *чистый опыт реальности* вне всякого умственного ее анализа — мы воспринимаем реальность как прекрасное»<sup>28</sup>. В прекрасном угадывается, просвечивая, бытие как таковое, а значит, непостижимое.

Этот момент присутствует в мистической компоненте всякого подлинного эстетического опыта. Трансрационалистическая философия, не чуждающаяся, впрочем, рационализма, но знающая его пределы, описывает эстетический опыт как погружение «в стихию непостижимого». Позиция Франка — не причуда русского интуитивиста. Одушевляющий ее пафос лежит в русле тысячелетних традиций целостного переживания опыта бытия. Пьер Адо в своей последней книге приводит ряд высказываний, начиная от Чжуан-Цзы и кончая Рильке, Сезанном и Витгенштейном, выражающих чувство неисчерпаемости, тайны, которое нас захватывает при встрече-озарении с простым фактом существования. Из этого длинного списка цитат я привел бы только слова Гуго фон Гофмансталя, сказавшего, что «большинство людей не живут живой жизнью, но пребывают в симулякре, в подобии, в своего рода алгебре, в которой ничего не существует, в которой все только значит. Я же хотел бы вникнуть в бытие каждой вещи...»<sup>29</sup>. В «алгебре» привычной рациональной активности каждый

знак значит нечто определенное. Но мир подобных значений есть лишь поверхность, скрывающая океан непостижимого и прекрасного бытия.

Возвращаясь к докладу Гейзенберга, мы приходим к таким заключениям. Гейзенберг указывает в нем на два определения красоты. Первое — это понимание прекрасного как согласования частей между собой и с целым, максимально сближающее его с математической структурой. Пифагорейцы, Платон, стоики — вот традиция этого подхода к феномену красоты. «Это не *одно из определений*, — подчеркивает Э.Панофски, — а *определение* красоты, соответствующее греческой классике: от Ксенофонта до поздней античности оно почти полностью владеет эстетическим мышлением»<sup>30</sup>. Другое понимание красоты восходит к Плотину, который, подчеркивает Гейзенберг, «обходится вовсе без упоминания частей и называет красотой вечное сияние Единого, просвечивающего в материальном явлении»<sup>31</sup>. У Плотина в «Эннеадах» есть два трактата о красоте (I 6 и V 8), где говорится о сверхчувственной красоте. Соотношение указанных толкований прекрасного затронуто в трактате I 6. Плотин здесь говорит, что большинство философов (вероятно, он имеет в виду прежде всего стоиков) считает красоту порождением соразмерности (συμμετρία) частей друг с другом и с целым и продолжает: «Для них ничто простое не будет прекрасным, а необходимым образом лишь сложное» (I 6, 1). Но выше красоты сложного стоит красота простого. «Простая же красота цвета, — говорит Плотин, — возникает благодаря преодолению светом темного начала в материи, ну а сам свет бесплотен, он дух и эйдос» (I 6, 3)<sup>32</sup>. Плотин, как справедливо указывает Э.Панофски, сочетает платоновские и аристотелевские ходы мысли<sup>33</sup>. Он объясняет проблему согласования телесного с бестелесным в феномене созерцания красоты с помощью аристотелевского понятия «внутреннего эйдоса» (ἐνδον εἶδος). «Каким образом, — спрашивает он, — зодчий, сопоставив внешний вид здания с его внутренним эйдосом, говорит, что оно прекрасно? Не потому ли, что внешний вид здания, если удалить камни, и есть его внутренний эйдос, разделенный внешней косной материей, эйдос неделимый, хотя и проявляющийся во многих зданиях» (I 6, 3). Здесь платоновская «идея» согласована с аристотелевской «формой». И красота определяется Плотинем как «эйдос, связующий и преодолевающий противную ему, лишенную формы материю» (I 6, 3).

Световая метафора для Единого разворачивается в трактате V 8. Свет, преодолевающий темное материальное бесформенное начало, исходит от того света, «который есть сама красота». Здесь дается очерк

красоты умного неба, где преодолевается та множественность, которую мы созерцаем в нашем мире телесными очами. В умопостигаемом мире реализуется принцип всеединого, который и выражает высшую красоту сверхчувственного мира (V 8, 6). Согласно этому принципу все содержится во всем и в этом смысле часть как таковая здесь уже не имеет места, она условна в том смысле, что есть просто то же самое единое, но в ином его «повороте». Световая метафора в онтологической эстетике получит еще большее развитие в христианской традиции, в частности в «метафизике света» Дионисия Ареопагита.

Итак, констатируем, что у Плотина, как и у Гейзенберга, рассматриваются те же самые дефиниции, или трактовки красоты, причем «светоединая» трансрациональная трактовка, в которой целостность-единство как принцип безусловно превосходит принцип множественности, выступает приоритетной, основной. Плотин отвергает концепцию красоты как соразмерности частей, ибо она описывает лишь внешний отблеск настоящей сверхчувственной красоты. Гейзенберг же показывает себя как человека, адаптирующегося к веку сему, который, как он считает, далеко ушел от трансрациональной мистики неоплатонизма. Если платоновскую концепцию прекрасного (ее вариации мы выше обозначили, цитируя С.Л.Франка и упоминая авторов, цитируемых Адо) можно условно обозначить как мистико-романтическую и интуитивную, то другую, на которую опирается Гейзенберг как ученый-теоретик, можно охарактеризовать как рационально-классическую. Вот слова самого Гейзенберга: «Для некоторых важных эпох в истории искусства это определение (плотиновское. — *В.В.*) подходит лучше, чем первое, и часто такие эпохи влекут нас к себе. Но в наше время трудно говорить об этой стороне красоты (у Плотина это не «сторона», а смысл и сущность прекрасного. — *В.В.*), а правило держаться нравов того времени, в котором приходится жить, и молчать о том, о чем трудно говорить, — пожалуй, верно. Да, собственно говоря, оба определения не так уж далеки друг от друга. Удовольствуемся же первым, более трезвым определением красоты, имеющим безусловное отношение и к естественной науке, и сделаем вывод, что в точном естествознании, как и в искусстве, главный источник распространяемого света и ясности заключается в красоте»<sup>34</sup>. Поразительные слова! Здесь и послушание «духу времени», уступка историческому релятивизму и, если угодно, оппортунизм (сейчас, мол, трезвая эпоха и мистические спекуляции как-то неуместны), и поразительное умение все же усесться, пусть и несимметрично, сразу на двух стульях: ведь, в конце концов, Гейзенберг фактически принимает отвергаемое им же определение Плотина,

говоря о свете и ясности и их источнике. Все это свидетельствует о тонкости вкуса у искусственного, гуманитарно образованного ученого. Видимо, иного ждуть от современного физика просто невозможно. Хорошо, что он не отвергает «с порога» как мистико-идеалистические бредни теорию Плотина. Но фактически он «работает» исключительно с «трезвой», рациональной, всецело «посюсторонней» дефиницией красоты. Но все же нимб далекого, «центрального» света будет витать над ее откровением. Мы об этом еще поговорим. Заслуживает внимания и ремарка о том, что обе дефиниции на самом деле не так уж далеки друг от друга. Их связь действительно существует, но важно подчеркнуть их субординацию, установить приоритетную позицию в философии красоты. В процитированных словах Гейзенберга звучит, конечно, «мистический» финал «Логико-философского трактата» Витгенштейна, который он хорошо знал<sup>35</sup>.

Соотношение пифагорейско-стоической и платоновской дефиниций красоты на языке метафоры можно пояснить следующим образом. «Отношение Ньютона к природе, — говорит Гейзенберг, — яснее всего описывается известными словами о том, что он чувствует себя ребенком, играющим на берегу океана и радующимся, если ему удастся там и сям находить то гладкую гальку, то красивую ракушку, тогда как перед ним лежит неизведанным великий океан истины»<sup>36</sup>. Здесь во взаимосвязи единого образа представлены два вида красоты — красота неизведанного океана, красота изначальная и *неисчерпаемая*, с одной стороны, и предметно определенная, математически выражимая красота «красивой ракушки», *которую дарит великий прекрасный океан* пытливому ученому, — с другой. В этом замечательном образе наглядно раскрывается живая связь и, более того, субординация этих основных видов красоты.

Сделаем выводы из проделанного нами сравнительного анализа двух определений красоты и отношения к ним Гейзенберга. Математическое ее определение через симметрию таит опасность чрезмерной интеллектуализации, рационализации и объективации прекрасного. В результате — риск утратить главное в феномене красоты: явление непостижимости бытия, рождающее изумление, удивление, те базовые эстетические эмоции, которые в принципе не подлежат полному рациональному объяснению. Иными словами, в одностороннем настаивании на верности этого определения мы рискуем лишиться чудесного в прекрасном. Гейзенберг это интуитивно сознает. Поэтому он и не хочет совсем распротиться с тайной прекрасного. И последнее. Гейзенберг хотя и был физиком, но понимал, что у света, изучаемого оптической наукой, существует не только его физиче-

ский рациональный смысл, но и метафизический и даже мистический. Как у его любимого гётевского Фауста, в нем уживались две души — платоновско-метафизическая и позитивистско-физическая. Споря с одним позитивистом, он «противился тому, чтобы считать физическое значение слова «светлый» единственным собственным значением, а все остальные объявлять переносными»<sup>37</sup>. А это ведь значит, что и свет Единого, просвечивающий в материи, которую он одолевает, был вовсе не чужд его эстетике.

Связь этих определений красоты может быть показана *in concreto*, если проанализировать решающий шаг в открытии матричного варианта квантовой механики, сделанный Гейзенбергом в мае 1925 г. на острове Гельголанд. Декарт знал свою ноябрьскую ночь великого озарения (1619 г.), случившегося с ним во сне, в городе Ульме на берегу Дуная. У Гейзенберга была своя, майская, ночь на берегу Северного моря. Рассмотрим свидетельство о ней, приводимое ученым в его творческой автобиографии. К этому времени Гейзенберг твердо решил опираться в поисках математической закономерности в атомных явлениях на одни только наблюдаемые величины. В случае спектров — это частоты и интенсивности. Так как попытки найти математический закон, управляющий спектрами атома водорода, оказались неудачными из-за сложности объекта, то Гейзенберг избрал более простую механическую систему ангармонического осциллятора, применяемую в атомной физике и описываемую теми же наблюдаемыми величинами. В конце концов ему удалось составить энергетическую таблицу, или матрицу энергии, для этого случая. И когда он убедился, что она удовлетворяет требованию закона сохранения энергии, то все сомнения разом исчезли. «В первый момент, — пишет Гейзенберг, — я до глубины души испугался. У меня было ощущение, что я гляжу сквозь поверхность атомных явлений на лежащее глубоко под нею основание поразительной внутренней красоты, и у меня кружилась голова от мысли, что я могу теперь проследить всю полноту математических структур, которые там, в глубине, развернула передо мной природа. Я был так взволнован, что не мог и думать о сне»<sup>38</sup>.

Как свидетельствует ученый, тогда ему открылся, говоря метафорически, не более, «чем освещенный солнцем край скалы в горах над Ахензее». Световое сравнение указывает на то, что во всем этом сюжете значимо не только классическое понимание красоты как математической соразмерности частей и целого, но и неоплатоническое ее понимание как просвечивания Единого сквозь пелену материи. Гейзенберг помнил древнее изречение *Pulchritudo splendor veritatis* (красота — сияние истины): «Исследователь, — говорит он, — узнает

истину прежде всего по этому сиянию, по излучаемому ею свечению»<sup>39</sup>. В конце этой главы, где приводится его рассказ о решающем шаге в открытии матричной квантовой механики, Гейзенберг вкладывает в уста Эйнштейна явно свои (но и Эйнштейна тоже) мысли о красоте и простоте математической схемы как свидетельстве ее истинности. Эти слова можно и, на наш взгляд, нужно толковать как спокойно подводимый итог событию той гельголандской ночи: «Простота и красота математической схемы, подсказанной нам здесь природой, обладают для меня большой убеждающей силой. Ведь Вы тоже, — продолжает Эйнштейн, обращаясь к Гейзенбергу, — должны были пережить состояние, когда почти пугаешься от простоты и завершённой цельности закономерностей, которые природа вдруг развертывает перед нами»<sup>40</sup>. Слово для пережитого тогда Гейзенбергом выбрано им также не случайно: «озарение»<sup>41</sup>.

Важно и другое — внезапный страх, испуг, пережитый в первый момент озарения Гейзенбергом. Он о нем говорит дважды — в уже приведенном прямом описании озарения и в косвенном его итоге, прозвучавшем в финале главы из уст Эйнштейна, беседующего с Гейзенбергом. В своем докладе в Баварской Академии изящных искусств, сделанном уже после выхода в свет книги «Часть и целое» (Мюнхен, 1969), Гейзенберг опять возвращается к теме подобного озарения и сопровождающего его испуга, трепета перед раскрывшейся красотой невидимого мира, таинственным образом управляющего миром видимым. Выступая перед художниками, людьми искусства, Гейзенберг, говоря о роли красоты в точной науке, неслучайно обращается снова к воспоминанию об озарении, посетившем его той майской ночью 1925 г.: «Говоря о разворачивании прекрасной первоструктуры,.. мы еще не ответили на ранее поставленный вопрос: что же просвечивает в этих структурах, что позволяет распознать великую взаимосвязь еще до того, как она рационально понята во всех деталях? Мы тут с самого начала должны допустить, что и такое познание может оказаться обманчивым. Но что непосредственное познание существует, что существует тот испуг перед прекрасным, о котором говорит Платон в «Федре», здесь, по-видимому, не может быть никаких сомнений»<sup>42</sup>. Логическое ударение в этих словах падает на признание существования «непосредственного познания», максимально, если можно так выразиться, эстетически насыщенного. Оно может оказаться ошибочным, и поэтому его нужно проверять всеми рациональными средствами, экспериментами в том числе. Но оно прежде всего *есть* и связано с внезапным открытием *красоты*, рождающей испуг и трепет.

Почему имеет место испуг перед красотой? Зафиксированный факт испуга рожден озарением и явлением красоты в той самой структуре, которую он увидел как бы на дне природы памятной ночью мая 1925 г. Платоновские слова в «Федре» (251a), к которым отсылает Гейзенберг, таковы: «Кто только что принял посвящение в таинства, кто много узрел из явленного тогда, тот — едва увидев богоподобное лицо, хорошо воспроизводящее ту красоту... — сперва повергается в дрожь и на него находит какой-то страх (δεισιάζω), вроде как было с ним и тогда»<sup>43</sup> (перев. А.Н.Егунова). Это — момент повторного приобщения души к сверхчувственному умному миру «подлинно сущего» (Федр, 249e), миру высшему и божественному, благому и прекрасному, который некогда душа созерцала. Душа, «хранящая память о прекрасном» (251d), вдруг встречая прекрасное воплощенным, трепещет от *здесьней* встречи со *сверхчувственным* миром с его невыразимой красотой. Здесь надо сказать, что испуг сопровождается благоговением и радостью (251b,d). Но мы обратили внимание именно на страх и испуг, потому что приобщение души к сверхчувственному прекрасному миру начинается с него. Об этом в унисон говорят и Гейзенберг, и Платон. Поэты и пророки, провидцы и первооткрыватели — все они знают этот первичный испуг. Прикосновение души к божественному глаголу рождает трепет — читаем мы и у Пушкина («но лишь божественный глагол до слуха чуткого коснется, душа поэта встрепенется, как пробудившийся орел»). Видимо, воплощенное существо не может не трепетать при встрече с существом нетварным, сверхчувственным, одним словом божественным. Поэтому мы должны сказать, что здесь имеет место встреча с тайной, возбуждающей трепет, — с *mysterium tremendum*, по выражению Р.Отто, автора книги «Das Heilige» (1917). Пойти дальше самого феномена мы здесь не можем. «Почти головокружение», испуг «до глубины души», крайняя «взволнованность» — все эти выражения, используемые Гейзенбергом при описании пережитого им озарения, лишь приблизительно описывают состояние души при встрече с миром такой красоты.

Светящийся эйдос, поразительно прекрасный, был увиден преодолевающим хаос темной материи атомов, и поэтому здесь присутствует и платоновское понимание красоты. Но этот эйдос имел вид математической структуры со всеми присущими ей элементами, позволяющими сочетать части (эмпирического мира, например спектров атомов) в единое связное, гармоническое целое. Таким образом, был явлен не просто поразительной красоты образ, замкнутый в самом себе, как нечто всецело умопостигаемое и безотносительное к постигаемому чувствами. Нет, было явлено, что открывшийся образ,

или эйдос, «живет» в самих доступных чувственному восприятию вещах. Тем самым здесь соединились Платон и Аристотель, Плотин и стоики. Соединились, иными словами, обе трактовки красоты, о которых мы говорили, обращаясь к Плотину и Гейзенбергу.

Мы все время говорили о красоте мира невидимого, вдруг открывающегося в мире видимом, что порождает трепет, потрясение души и затем — благоговение. Но это невидимое прекрасное есть и истинное, хотя, как заметил Гейзенберг, будучи осторожным ученым, видения красоты в науках могут быть в принципе и обманчивыми. Они должны еще «вписаться» в контекст данных и выдержать разнообразные проверки. Но как бы там ни было, само явление красоты — сигнал о приближении к истине.

Теперь мы понимаем, почему, будучи все же больше платоником, чем позитивистом, Гейзенберг не мог не сближать искусство и точную науку. Нам остается проследить, как, в каких ситуациях он проводит между ними аналогию, как он их сближает *in concreto*, рассматривая как две очень близкие области духовного творчества. Сближение это можно обозначить такими именами-символами, как Платон и Гёте. То, что стоит за именем Платона (здесь и пифагорейцы, и Плотин), мы уже рассмотрели в общих чертах, анализируя соотношение двух дефиниций красоты, приводимых Гейзенбергом. Перейдем поэтому к феномену Гёте, к тому горизонту сближения искусства и науки, который нам открывает это имя.

То, что Гейзенберг интересовался Гёте, хорошо знал его творчество еще с гимназических лет, известно. Мы уже сказали, что в мае 1941 г. он читал в Будапеште лекцию о Гёте и Ньюtone. Это, в частности, указывает на воздействие гётевской проблематики на его философскую рукопись 1942 г., следы которой, как мы уже говорили, нетрудно обнаружить. В мае 1967 г. Гейзенберг выступил в Гётевском обществе в г. Веймаре с докладом «Картина природы у Гёте и научно-технический мир»<sup>44</sup>. Именно это выступление позволяет нам в целом виде и в существенных чертах представить значение Гёте для понимания Гейзенбергом некоторых важных аспектов соотношения точного естествознания и искусства.

Гёте рассматривал творческий процесс как существенным образом единый — независимо от исторически обособившихся форм его протекания в искусствах и науках. «Интеллектуальное постижение и художественное восприятие, — справедливо пишет о нем С.Л.Франк, — есть у него один и тот же творческий процесс,.. так что вся двойственность между искусством и наукой, между поэтическим вымыслом и научной изобретательностью в известном смысле погашена в нем и

слита в неразрывное единство»<sup>45</sup>. Художественный изучающий взгляд на природу и открывает истину о ней и отображает ее красоту. Художественная и научная правда, красота и истина вообще Гёте никак не различаются. Вот его слова: «В искусстве и науке, как и в действовании, все сводится к тому, чтобы чисто воспринимать объекты и считаться с их природой»<sup>46</sup>. Формообразующее начало природы действует в творчестве человека, позволяя ему раскрывать первоначала, морфологию живого и превращения форм, что составляет и дело искусства, и задачу науки. *Умногу чувства* достаточно и для искусства, и для науки. Исчисление и эксперимент, по Гёте, уводят от проникновения в прафеномены природы, дальше которых идти в мир абстракций он считал ненужным. Понимающая способность, по Гёте, конкретна, а не абстрактна, художественно-цельна, а не аналитична. Природа «работает» гештальтами, и человек, считает Гёте, тоже должен целостно и образно — первообразно — понимать ее.

Гёте стоит в ряду классических художников-мыслителей, который можно начать, если не брать античность, с Леонардо и Рафаэля. Следуя классической эстетике творчества, художник, пытливо, всецело поглощенный своей натурой, изучает ее. И в современную эпоху, как бы художники со времен романтизма ни поддавались соблазну идеала абсолютно свободного творчества из самих себя, все равно они достигают вершин искусства, лишь изучая природу, которая есть самый гениальный Художник. Большой знаток искусства кн. Сергей Щербатов однажды застал Врубеля за работой на балконе дачи, когда художник писал акварелью лиловые кампулы: «Горшок с цветами стоял совсем рядом, у самого его лица, и каким пытливым взором, смотря на них в упор, он изучал структуру цветка, чашечки лепестков, причудливые подробности этих прелестных колокольчиков!»<sup>47</sup>. Напряженное изучение, проникающее вглядывание в природу у настоящего художника не отличаются от подобной работы, например, у ученого-ботаника. Различие между ними — в обработке, в выражении найденного. Наука классифицирует, ставит вопросы о причинах обнаруженных явлений. Искусство же дает нам ту же природу в ее целостной жизни, причем так, что она оказывается органически пропитанной и человеческим духом, становясь значимой для человека не только как выражение ее как объекта, но и как откровение его собственной внутренней жизни. Если для науки значимо «очищение» объекта от субъекта, то искусство скорее «очищает» самого субъекта, формируя его душу. В искусстве недействительно картезианское разделение мира на субъективный и объективный<sup>48</sup>. Вторичные качества в искусстве первичны. И чувство живописи развито у того худож-

ника, который умеет передать целостность колористического мира, в котором жизнь цвета не только не уступает ведущей роли форме, достигаемой рисунком, а может даже превосходить ее.

«Реализм», «романтизм» и другие подобные им слова следует употреблять крайне осторожно: подобные абстракции чужды духу настоящего искусства. А вот слова гениального художника и умного образованного человека М.А.Врубеля надо обдумать и принять всерьез: «Написать натуру, — говорит Врубель, — нельзя и не нужно, должно *поймать ее красоту*»<sup>49</sup>. В науке должно «поймать» объективную истину, в искусстве — красоту. А методы, творческие кредо художников и ученых уже не так важны, если цель при этом достигается.

Однако вернемся к Гёте и его толкованию Гейзенбергом. Ключевое слово, где, по мысли Гейзенберга, Гёте разошелся с современной наукой, — «абстракция». «Гёте был убежден, — говорит Гейзенберг, — что отвлечение от чувственной реальности мира, вступление в эту беспредельную сферу абстракции должно принести с собой гораздо больше дурного, чем доброго»<sup>50</sup>. Но естествознание с Ньютона и даже раньше пошло, подчеркивает Гейзенберг, путем абстракции, идеализации и эксперимента, который сам есть воплощенная предметно-деятельностная абстракция. Гейзенберг видит абстрактность современного естествознания в двух моментах. Во-первых, в его аналитичности, позволяющей сводить сложное и качественное к простому и количественно выразимому. Гёте же считал, что в таких упрощающих абстракциях природа не схватывается, а изгоняется из наших построений. Второй связанный с первым вид абстракции в основаниях новоевропейского естествознания — математические структуры. Математика нивелирует качественно разнородные явления, если находит для их пестроты единые математические формы. Многое и важное в мире истинного, считал Гёте, при этом просто становится недоступным (письмо к Цельтеру, цитируемое Гейзенбергом<sup>51</sup>).

Не ставя своей целью подробное изложение взглядов Гейзенберга на Гёте, отметим только самые важные для нашей темы моменты. Прежде всего, опыт Гёте ценен для Гейзенберга тем, что он заставляет призадуматься над опасностями, которые в равной мере подстерегают и искусство, и науку при том условии, если они порывают свою органическую связь с тем, что Гейзенберг называл «центральным порядком», или «духовным средоточием», возможно, намекая на понятие «середины» (Mitte) у австрийского теоретика искусства Г.Зедльмайера. Кстати, в своей философии Гейзенберг пользуется сильными и емкими метафорами («центральный порядок», «компас»), демонстрируя познавательную силу художественной интуиции в це-

лостном осмыслении мира. Так вот, Гёте, говорит Гейзенберг, не хотел признавать той науки, которая порвала свои изначальные связи с «центральным порядком» как с единой благой истиной (Unum—Bonum—Verum — единое—благое—истинное). Тем самым она понизила присущую ей истинность до одной лишь «правильности», ибо она уже не определяется высшим божественным порядком или духовным сосредоточением и поэтому «рискует попасть в лапы дьявола, если снова вспомнить «Фауста»»<sup>52</sup>. Гёте считал, что структуры «центрального порядка», на который человек должен ориентироваться, доступны и открываются *всем* способностям человека, а не только отвлеченной абстрактной мысли. Эти центральные структуры выявляются, говорит Гёте, «зрением, знанием, предчувствием, верой»<sup>53</sup>.

Уступкой дьяволу в сфере знания и была ньютоновская наука, считает Гёте, а в сфере искусства — романтическое движение. Подчеркнем следующий интересный момент: романтизм был реакцией на подъем новой науки и техники, формирующей индустриальное общество. Гёте же не принимал ни подобной науки, ни того искусства, которое было реакцией на нее. Он видел, несмотря на их видимую противоположность, их единую — абстрактную — сущность. «Всякое искусство, — пишет Гейзенберг, — которое, подобно романтизму, удаляется от мира, которое стремится выразить не реальный мир, а лишь его отражение в душе художника, казалось ему (Гёте. — *В.В.*) столь же неудовлетворительным, как и наука, которая избирает в качестве предмета не свободную природу, а особые, изолированные с помощью приборов и в известной мере искусственно изготовленные явления»<sup>54</sup>. Это — базовая аналогия между наукой и искусством, пусть с некоторыми существенными оговорками, о которых мы скажем ниже, принимается вслед за Гёте и Гейзенбергом. Люциферический соблазн следует из нее как опасность и для искусства — абстрактное искусство поддалось его чарам, — и для современной, ушедшей далеко от человека и его духовной жизни науки.

Теперь скажем об упомянутых оговорках. В отличие от Гёте Гейзенберг высоко ценит значение музыки, которую трудно себе представить без ее достижений в романтическую эпоху. Как бы отнесся Гёте к романтизму, если бы ему был вполне понятен язык Шуберта? — спрашивает Гейзенберг. Вопрос для него в известной мере риторический, ибо сам он примиряется с романтизмом, потому что высоко ценит этот язык, понимая его связь с «центральным порядком», для «волн» которого он способен открывать души людей. Но принимая язык романтической музыки, Гейзенберг, конечно, принимает (в смысле «духовно оправдывает») и язык современной науки. В этом

отличие его позиции от позиции Гёте, которая глубоко на него повлияла и которую он не отбросил, а только смягчил, скорректировал, быть может, и не без эклектики. Вот решающие его слова: «Та светлая сфера, о которой мы говорили выше в связи с романтической музыкой и повсеместное присутствие которой в природе умел распознать Гёте, — эта сфера стала зримой и в современном естествознании, а именно там, где оно свидетельствует о едином мировом порядке»<sup>55</sup>.

Пора подвести итоги, хотя некоторые аспекты взглядов Гейзенберга на соотношение науки и искусства остались нами незатронутыми. Но существенные моменты его эстетики науки, полагаю, все же удалось осветить. Будучи человеком глубокой гуманитарной культуры, тонким знатоком музыки и поэзии, Гейзенберг постоянно сравнивает работу ученого и художника. Например, он говорит, что Н. Бор так же пользуется данными классической и квантовой теории, как живописец кистью и красками<sup>56</sup>. Это и подобные места в его работах можно расценить как понимание им близости этих двух сфер деятельности. И основу для нее образует их отношение к высшим базовым смыслам, к которым они открывают для человека доступ. Гейзенберг считал, что квантовая механика существенным образом сблизила гуманитарное познание и естественные науки. Действительно, если мы хотим говорить о квантовом объекте на языке обыденного опыта с его схемами объективации вещей в пространстве и времени, то нам поневоле приходится переходить к своего рода притчам и иносказаниям, что, по Гейзенбергу, характеризует язык искусства и религии. Вопрос, остающийся все еще предметом спора, таков: в какой мере современная наука, в виде квантовой механики например, действительно преодолевает порог объективации? Мы здесь не можем его рассматривать, анализируя метафизический смысл науки и ее возможной динамики. Частично и в связи как раз с квантовой механикой и работами Гейзенберга мы об этом говорили в другой работе<sup>57</sup>.

Духовная функция искусства несомненна. Если, конечно, оно не порывает изначальных своих связей с «центральным порядком», со смысловым ядром мира в целом. Фанатическая установка на индивидуальную новизну и абсолютную свободу любой ценой приводит к падению искусства. Валентин Серов ушел из Московского училища живописи, ваяния и зодчества (1909 г.), потому что не выдержал массового подражания парижской моде, когда механическое «раскручивание» готового приема стало синонимом настоящего — «передового» — искусства<sup>58</sup>. Вопрос о падении современной науки, видимо, сложнее. И точка зрения Гейзенберга понятна — он всю жизнь служил чистой науке и его опыту мы не можем не верить. А он нам гово-

рит о том, что и fuga Баха, и матричная механика квантовых явлений равно устремлены к высшим духовным глубинам неисчерпаемой и таинственной реальности, в которой, говоря словами его друга и учителя Нильса Бора, мы одновременно и зрители, и участники ее драмы.

И последнее. Опыт ученого-творца служил ему мерилom для оценки общей ситуации в современном искусстве. Он не отождествлял падение искусства и состояние его разброда, той неопределенности, в которой оно находится в наши дни, проводя аналогию между ним и состоянием физики в начале XX века до создания теории относительности и квантовой механики. Иными словами, Гейзенберг верил, что как наука вышла из кризиса, совершив прорыв к новому необычному пониманию природы, так, видимо, в будущем возможен подобный же прорыв искусства к новым жизненно полноценным и универсальным формам.

## Примечания

- 1 Исследования по истории физики и механики 2002. М.: Наука, 2003.
- 2 *Heisenberg W.* Philosophie. Le manuscript de 1942 / Introduction et traduction de Catherine Chevalley. P., 1998. P. 245.
- 3 Ibid. С. 310.
- 4 Ibid. С. 267.
- 5 Ibid. С. 268.
- 6 Ibid. С. 269.
- 7 Ibid.
- 8 В этой области «совершенно чистой истины», говорит Гейзенберг, «невозможно быть обманутым и что именно здесь решаем не мы, а любовь Бога» (*Heisenberg W.* Philosophie. Le manuscript de 1942 / Introduction et traduction de Catherine Chevalley. P., 1998. С. 392). Так могли бы сказать Кеплер, Ньютон или Лейбниц – великие рационалисты и ученые эпохи научной революции и становления Нового времени, кризис которого будет, особенно в послевоенные годы, занимать и мысль Гейзенберга. Неслучайно, что доклад о соотношении естественнонаучной и религиозной истин (*Гейзенберг В.* Шаги за горизонт /Пер. с нем., общ. ред. и вступ. ст. Н.Ф. Овчинникова. М., 1987. С. 328–342.) он прочитал при получении им премии имени Р. Гвардини, автора известной книги «Конец Нового времени», с которым у него много общего в критической оценке современной ситуации.
- 9 *Heisenberg W.* Philosophie. Le manuscript de 1942. P. 393.
- 10 Ibid. С. 392. Курсив мой. — *В.В.*
- 11 *Гейзенберг В.* Шаги за горизонт. С. 262.
- 12 Там же. С. 334.
- 13 Там же. С. 32.
- 14 *Heisenberg W.* Philosophie. Le manuscript de 1942. P. 377.
- 15 Ibid. С. 375.
- 16 *Гейзенберг В.* Физика и философия. Часть и целое. М., 1989. С. 327.
- 17 Там же. С. 355.
- 18 *Heisenberg W.* Philosophie. Le manuscript de 1942. P. 348.
- 19 Ibid. С. 360.
- 20 Ibid. С. 364.
- 21 *Тугендхольд Я.А.* Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987. С. 27.
- 22 *Гейзенберг В.* Шаги за горизонт. С. 269.
- 23 Там же. С. 50.
- 24 Там же. С. 271.
- 25 Там же.
- 26 *Валери П.* Об искусстве. М., 1976. С. 132. Курсив автора. — *В.В.*
- 27 *Франк С.Л.* Соч. М., 1990. С. 426.
- 28 Там же. С. 425. Курсив автора. — *В.В.*
- 29 *Hadot P.* La philosophie comme manière de vivre. Entretiens avec Jeannie Carlier et Arnold I. Davidson. P., 2001. P. 277.
- 30 *Панофски Э.* ИДЕА. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999. С. 112.
- 31 *Гейзенберг В.* Шаги за горизонт. С. 269.

- 32 *Плотин*. Эннеады. Киев, 1995. С. 16, 18.
- 33 *Панофски Э.* IDEA. С. 110.
- 34 *Гейзенберг В.* Шаги за горизонт. С. 282.
- 35 В рукописи 1942 г. Гейзенберг больше использует работы Витгенштейна 30-х годов, а не «Трактат» (*Heisenberg W.* Philosophie. Le manuscrit de 1942. P. 183.).
- 36 *Гейзенберг В.* Шаги за горизонт. С. 291.
- 37 *Гейзенберг В.* Физика и философия. Часть и целое. С. 255.
- 38 Там же. С. 190.
- 39 *Гейзенберг В.* Шаги за горизонт. С. 275.
- 40 *Гейзенберг В.* Физика и философия. Часть и целое. С. 196.
- 41 Там же.
- 42 *Гейзенберг В.* Шаги за горизонт. С. 277–278.
- 43 *Платон*. Федр / Под ред. Ю.А.Шичалина. М., 1989.
- 44 *Гейзенберг В.* Шаги за горизонт. С. 306–323.
- 45 *Франк С.Л.* Из этюдов о Гёте. Гносеология Гёте // Русская мысль. Год XXXI, кн. VIII, август. М., 1910. С. 74.
- 46 Там же. С. 80.
- 47 *Щербатов Сергей* кн. Художник в ушедшей России. М., 2000. С. 315.
- 48 Гейзенберг говорит о том, что религия с ее особым языком призвана «избежать раскола мира на объективную и субъективную стороны», ибо «в самом деле, — вопрошает он, — кто сможет утверждать, что объективная сторона более реальна, чем субъективная?» (*Гейзенберг В.* Шаги за горизонт. С. 339.). То же самое следует сказать и об искусстве.
- 49 Константин Коровин вспоминает... М., 1990. С. 89.
- 50 *Гейзенберг В.* Шаги за горизонт. С. 308.
- 51 Там же. С. 310.
- 52 Там же. С. 314.
- 53 Там же. С. 316.
- 54 Там же.
- 55 *Гейзенберг В.* Физика и философия. Часть и целое. С. 168.
- 56 Там же.
- 57 *Визгин Викт. П.* Вернер Гейзенберг и Габриэль Марсель: резонанс творческой мысли // Исследования по истории физики и механики 2002. М.: Наука, 2003. С. 194–196.
- 58 Гейзенберг вполне бы понял жест Серова: «Опыт нашей работы в науке, — констатирует ученый, — говорит, что нет более неплодотворной максимы, чем: новое любой ценой!» (*Гейзенберг В.* Шаги за горизонт. С. 267.).

## **Николай Орем и музыка**

Статья замечательного русского философа, историка науки и искусства, мыслителя прошлого столетия Василия Павловича Зубова (1900–1963) «Николай Орем и музыка» впервые была опубликована в 1961 г. (Nicole Oresme et la musique в *Mediaeval and Renaissance Studies*, 1961, — The Warburg Institute University of London, — Vol. 5, P. 96–107). Здесь вниманию читателя предлагается авторский перевод этой работы на русский язык, сохранившийся в семейном архиве без примечаний. Авторские примечания в данной публикации приводятся по французскому оригиналу статьи. Частично содержание этой статьи отражено в работах: Николай Орем. О конфигурации качеств. М.: Эдиториал УРСС, 2000, 135 с.; Николай Орем. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М.: Издательство Академии художеств, 1962. Т. 1. С. 306–325.

Работа печатается с согласия дочери В.П.Зубова — Марии Васильевны Зубовой. Техническая помощь при подготовке работы к печати была оказана Татьяной Александровной Борзых.

Многие из сочинений Николая Орема остаются неизданными. Неудивительно поэтому, если различные стороны его деятельности еще не привлекли внимания историков. Так обстоит дело с его музыкальной эстетикой.

Судя по его сочинениям, Орем живо интересовался музыкой. Он написал специальный трактат о делении монохорда<sup>1</sup>. Проблемы музыкальной теории рассматриваются в его «Книге о небе и мире»<sup>2</sup>, в неизданных сочинениях о конфигурации качества<sup>3</sup> и о соизмеримости или несоизмеримости движений неба<sup>4</sup>, не говоря о других его трудах.

Не нужно напоминать, что время Орема было временем расцвета французской музыки, как и теории музыки вообще. Старшие современники Орема Филипп де Витри (1291–1361) и Жан де Мер (ок. 1290–ок. 1351) написали в это время свои трактаты «Новое искусство» и «Новое искусство музыки». То же чувство новизны резко проступает в сочинениях Орема.

Перечисляя обстоятельства, способствующие красоте, если не абсолютно, то относительно, Орем обращает внимание на непривычность нового звучания. «Ибо, — продолжает он, — иногда эта непривычность и новизна рождает восхищение, которое в свою очередь рождает удовольствие, так что подчас человек, не привыкший слышать подобный звук, находит его более красивым, чем он есть на самом деле. Наоборот, в результате частого слышания красивого звука подчас испытывают скуку вместе с печалью и таким образом считают этот звук менее красивым, чем он есть. Вот почему очень часто перемена к менее красивому может даже оказаться приятной. Об этом говорит Сидоний: после лиры Юпитеру понравилась грубая свирель»<sup>5</sup>.

Понятно, почему Орем так любил цитировать строки Псалмов и Апокалипсиса, в которых говорится о «песни новой»<sup>6</sup>. «И эта песнь называется новой, — писал он, — благодаря своеобразной фигурации звучной дифформности, без докучного повторения одного и того же»<sup>7</sup>.

В трактате «О соизмеримости или несоизмеримости движений неба» Орем выразил свою любовь к музыкальной новизне еще более четким и определенным образом: «Какая кантилена нравится, если ее повторяют часто или много раз? Разве подобное однообразие не нагоняет скуку? Конечно, новизна нас радует больше, и певца нельзя назвать совершенным, если он не способен или не умеет варьировать музыкальные модуляции, которые способны варьировать до бесконечности»<sup>8</sup>.

Акустическая чувствительность Николая Орема проступает очень ясно и там, где он говорит об «ужасных и мучительных воплях ада» или «сладостной мелодии, радующей слух блаженных»<sup>9</sup>.

Наконец, нельзя обойти молчанием критику Орема по адресу некоторых стариков и молодых людей, обладающих «тупым умом» и неспособных оценить оттенки утонченной музыки<sup>10</sup>.

Одним из косвенных обстоятельств, заставляющих казаться мелодию более красивой, чем она есть, Орем считал воспоминания, ею пробуждаемые. «Вот почему старики находят иногда больше удовольствия в слушании песен, знакомых им с юности»<sup>11</sup>. Не те ли это самые старики-консерваторы, лишенные музыкального чутья и неспособные оценить подлинную музыку, о которых Орем говорил в только что цитированном тексте?

Те же эстетические установки можно обнаружить в рассуждениях, которые Орем посвятил «музыке сфер». Правда, в его время у большинства авторов эта «музыка» уже свелась к чисто математическим отношениям и «гармония сфер» потеряла свой акустический характер. Так, например, автор поэмы «Любовные неудачи», современник Орема, говорил об «интеллектуальной мелодии, весьма приятной и красивой» или о гармонии «сладкой и красивой, т.е. интеллектуальной»<sup>12</sup>. Можно было бы напомнить также о заявлениях Вальтера Одингтона<sup>13</sup> и Жака Льежского<sup>14</sup>.

Лучшее знакомство с сочинениями Аристотеля способствовали все большему распространению подобного более абстрактного представления<sup>15</sup>. Это не помешало, впрочем, тому, что некоторые авторы XIV в. продолжали защищать старые наивные воззрения, подкрепляемые такими авторитетами, как Макробий, Боэций, Кассиодор и Марциан Капелла. Можно было бы назвать Жана Лефевра де Рессон, говорившего о гармонии сфер (1376) как о явлении акустическом<sup>16</sup>.

Пришлось дожидаться XV века, пока Иоанн Тинкторис четко и категорически не отверг оба противоположных мнения. Тинкторис заявляет, что его твердое и непоколебимое убеждение ничем не отличается от мнения Аристотеля, Аверроэса и нынешних философов, которые привели весьма убедительные доводы против существования реальных или интенциональных звуков в небе; с другой стороны, он, Тинкторис, никогда не мог уразуметь, каким образом может возникнуть музыкальная гармония в результате небесных движений без того, чтобы при этом не возникал звук<sup>17</sup>.

Незачем напоминать, что в средние века музыкальные теоретики (как и античные авторы) не были согласны и в том, производится ли наиболее высокий звук наиболее удаленной сферой или, наоборот, более близкой к нам. Первого взгляда держались Цицерон и Макробий. Равным образом Марциан Капелла сравнивал Вселенную с деревом, верхние ветви которого шумят в более высоких регистрах, тогда как ветви, более близкие к земле, производят шум более глухой и грубый<sup>18</sup>. Противоположного мнения держался Боэций, следуя в этом Никомаху. Одно из главных оснований, которым руководилась первая группа авторов, заключалось в том, что сфера, движущаяся быстрее, должна издавать более «острый» звук.

Орем сопоставил оба мнения в одной из глав «Книги о небе и мире», считая более приемлемым первое из них: «Другие думали наоборот с большим основанием, ибо грубость звука зависит от величины звучащего тела, тогда как сила звука зависит от скорости

движения, при прочих равных условиях. Следовательно, верхняя издавала бы самый грубый или низкий звук, но звучала бы сильнее, чем нижняя»<sup>19</sup>.

Что касается осторожного и осмотрительного мнения самого Орема, то оно было хорошо сформулировано им в трактате «О соизмеримости или несоизмеримости движений неба». Говорит Геометрия: «Что касается речей Арифметики о музыке неба, мы утверждаем, что не следует верить несогласным друг с другом свидетелям, потому что по словам одних такая гармония сопровождается звуками, доступными для слуха, а другие отрицают это; один утверждает, что верхняя сфера производит самый острый звук, другой — что не она, а сфера нижняя»<sup>20</sup>.

Чтобы разобраться в подобных спорах, не следует забывать, что различия **острый — грубый, высокий — низкий** не были весьма четкими в Средние века и имели подчас смысл совершенно отличный от нашего. Различие **высокий — низкий** служило не только для обозначения того, что мы назовем высотой звука, но и его интенсивности<sup>21</sup>. Отрывок из Макробия в этом отношении очень показателен. Макробий явно пренебрегал только что указанными различиями, утверждая, что большая скорость производит более «острый» звук. Он ссылаясь при этом на звук, производимый хлыстом, ударяющим в воздухе, на звук лиры с более натянутыми струнами и, наконец, на звук флейты, который варьирует в зависимости от силы дуновения<sup>22</sup>.

Орем, наоборот, как мы уже видели из приведенного отрывка «Книги о небе и мире», отчетливо различал то, что он называл «силой» и «слабостью», с одной стороны, «остротой» и «грубостью» — с другой<sup>23</sup>. Он явно целил в Макробия, заявляя, что отношение звуков не тождественно отношению скоростей. Когда ударяют по струне или барабану с большой силой или скоростью, то этим не меняют высоту звука. Меняют его интенсивность. То же самое наблюдается и во флейтах<sup>24</sup>.

Что касается разницы тембров, Орем приписывает ее различиям неощутимых пауз между множеством звуков, сливающихся для слуха в единое целое<sup>25</sup>. В этом причина различия тембров, замечаемого в колоколах<sup>26</sup> и струнах<sup>27</sup>.

Каково бы ни было мнение античных и средневековых авторов относительно связи высоты звуков со скоростями сфер, отношения между планетными расстояниями всегда ставились в связь с музыкальными звуками. Эти отношения между расстояниями приравнивались к отношениям целых чисел, а эти последние отношения в свою очередь рассматривались как эстетические по преимуществу.

В трактате «О соизмеримости или несоизмеримости движений неба» Орем попытался уточнить свою позицию в отношении подобной эстетики целых чисел. Третья часть трактата содержит повествование о сновидении автора, который увидел перед собою Аполлона в сопровождении Муз и Наук. По приказанию Аполлона Арифметика и Геометрия вступили в спор, причем первая аргументировала в пользу соизмеримости, вторая — в пользу несоизмеримости небесных движений. Спор остался нерешенным: «Не знаю, как об этом порешил судья Аполлон». Но из других его трактатов видно, что сам Орем склонялся к тому, чтобы принять решение, предложенное Геометрией. Ссылаясь на только что названный трактат, Орем заявлял в «Книге о небе и мире»: «И что некоторые движения неба несоизмеримы, является более правдоподобным, нежели противоположное, как я показал когда-то в трактате о соизмеримости и несоизмеримости движения неба»<sup>28</sup>.

Защищая несоизмеримость движений, Орем, отнюдь, не хотел брать за исходную точку соображения чисто эстетического характера. Лишь вслед за тем, чтобы подкрепить свой тезис, он прибегал к ним: нет никаких оснований исключать несоизмеримые отношения из области прекрасного. Иррациональные отношения дополняют рациональную гармонию целых чисел.

Согласно Орему соотношения между величиною сфер выразимы рациональными числами. Что же касается скоростей, они несоизмеримы друг с другом. «Стало быть, если отрицают соизмеримость небесных движений, допуская вместе с тем соизмеримость тел объемов, то отсюда не следует никакого ущерба для Музыки, звучит ли она в своем небесном хоре чувственным образом, или проявляется лишь так, что уловима лишь для интеллекта. Более того, нам приятно видеть, что во дворце богов перед очами Аполлона появляется любезная и приятная жонглерша, которая пляшет вместе с его Музами, бряцая на сферической кифаре»<sup>29</sup>.

Несоизмеримые отношения способствуют богатству вариаций и совершенству многообразного — такова главная идея Орема. «Арифметика утверждает, что существует некая красота и некое совершенство в рациональных отношениях, которые являются ее достоянием. Я этого не отрицаю. Однако небесные тела сияют большей красотой, когда тела эти соизмеримы, а движения несоизмеримы, или если некоторые движения соизмеримы, а другие нет, лишь бы все оставались равномерными. Отсюда проистекает большее совершенство, нежели в том случае, когда все соизмеримо, а именно благодаря сочетанию иррационального и равномерного; равномерное получает от

иррационального разнообразие, а иррациональное не остается лишним должной равномерности... Ибо, независимо от того, является ли иррациональное отношение более благородным или нет, надлежащее их сочетание красивее и пристойнее, чем однообразное и монотонное. Мы это видим и во всем прочем, ибо соединение, получающееся из элементов, обладает большим совершенством и благородством, нежели лучший из этих элементов. Небо, которое мы видим, вызывает больше восхищения, нежели в том случае, если бы звезды были распределены равномерно по всему пространству. Можно было бы даже сказать, что вселенная более совершенна, благодаря вещам, способным разрушаться, благодаря несовершенным вещам и уродам. Пение бывает приятное, когда оно разнообразится разными созвучиями вместо того, чтобы держаться одного единственного, например, октавы. Наконец, картина, расцвеченная разными красками, более привлекательна, нежели тогда, когда она сделана одного цвета, разлитого по всей поверхности»<sup>30</sup>.

Но, как уже сказано, эстетический аргумент не был главным для Орема в вопросе о несоизмеримости небесных движений. Для Орема-математика несоизмеримые движения были более вероятными и более правдоподобными, чем движения соизмеримые<sup>31</sup>. Для Орема-астронома «музыкальные» соотношения между планетными движениями не находили подтверждения в астрономических данных. Наконец, для Орема-противника астрологии подобные взгляды позволяли резко атаковать учение о «великом годе» и вечном возвращении вещей.

«Вот почему более отраднее, более совершенно и более подобает божеству, если не всегда повторяется одно и то же, но появляются новые и несходные с прежними расположения светил, так, чтобы длинный ряд веков, который Пифагор подразумевал, говоря о золотой цепи, не замыкался в круг, но проходил прямо, без конца, всегда вдаль»<sup>32</sup>.

Мы видим, — всегда меняющееся расположение планет (то, что Орем называл «конstellацией») оказывается не только в соответствии с «новой песнью» в области музыки, но позволяет разглядеть в глубине идею поступательного движения вселенной, этапы которого никогда не повторяются дважды. Одни только первичные элементы не меняются, всегда группируясь по-новому.

Если бы мы пожелали развить и уточнить эту аналогию, можно было бы сказать, что Орем стремился сохранить традиционную шкалу музыкальных звуков и свести все новаторство к распределению или комбинации первичных элементов, — комбинации, которая являет-

ся результатом бесконечно-варьирующей последовательности звуков. Рациональные отношения, обычно называемые музыкальными, являются лишь малой долей эстетических отношений, возникающих из бесконечного разнообразия звучных конфигураций<sup>33</sup>.

Во всем, что касается созвучий и строев, позиция Орема остается консервативной. Он перечисляет созвучия в их традиционной последовательности<sup>34</sup>. Он предпочитает диатонический строй<sup>35</sup>. Все сочетания звуков соотносятся с традиционной иерархией консонансов<sup>36</sup>.

От высоты звука Орем требует униформности (постоянства). Лишь интенсивность может должным образом варьировать<sup>37</sup>. Контраст звучностей в различных голосах является другим источником разнообразия<sup>38</sup>. Итак, многообразие и бесконечная изменчивость несоизмеримых соотношений есть средство расширить эстетические каноны, обогатить их нюансами, ввести звучности, необходимые для полноты музыкальных звуков, необходимые столь же, как «несовершенные существа и уроды» для гармонии вселенной.

Почти всегда несоизмеримые отношения фигурировали в средневековой эстетике лишь скрытым образом. Разумеется, практики прибегали к геометрическим построениям, — следовательно, среднее геометрическое, диагональ квадрата и т.д. были им хорошо известны. Но подобные отношения, вытекавшие из применения геометрических приемов, не находили своего места в мире совершенных «музыкальных» отношений. Точно так же античный и средневековый космос продолжал соотноситься с теми же рациональными отношениями.

Попытка Орема была не только попыткой оправдать несоизмеримость как эстетическую категорию, но одновременно она дала первый абрис нового видения мира. Орем пожелал искать несоизмеримое и иррациональное не только в абстрактном мире математики, но и разглядеть их в глубине видимого мира. Центральным и для его эстетической, и для его научной концепции стало отрицание вечного возвращения вещей. С глубоким волнением, с большим подъемом выражал он это свое глубочайшее убеждение, заявляя, что ряд веков не замыкается в круг, а движется всегда вперед, без конца. Курьезно, что Орем мог назвать в этой связи имя Пифагора, — греческого мудреца, которого легенда всегда рассматривала, как отца циклической концепции.

## Примечания

- <sup>1</sup> Этот трактат, ни одной рукописи которого мы не знаем до настоящего времени, упоминается в *De configuratione qualitatum*, pars II, cap. 19 (Paris, BN, MS. lat. 14580, fol. 51<sup>r</sup>): «...secundum divisionem variam monocordi, de qua feci specialiter tractatum».
- <sup>2</sup> Maître Nicole Oresme, *Le Livre du ciel et du monde*, éd. A. D. Menut et A.J. Denomy, *Mediaeval Studies*, III (1941); IV (1942); V (1943). Этот перевод с латинского на французский сочинения Аристотеля *De coelo* Орем сделал в 1377 г., снабдив его глоссами и комментариями.
- <sup>3</sup> Как известно, этот трактат имеет в рукописях разные названия: *De configuratione qualitatum*, *De uniformitate et difformitate intentionum*, *De figuracione potentiarum et mensura difformitatum* etc. В своем переводе «Политики» Аристотеля Орем его упоминает под названием *De difformitate qualitatum*. Я цитирую его по манускрипту из Национальной библиотеки в Париже 14580 (fol. 31<sup>r</sup>–60<sup>v</sup>).
- <sup>4</sup> Это произведение было проанализировано в работах Торндайка Л. и Майера А.: L. Thorn, *A History of Magic and Experimental Science*, vol. III, N.Y. 1934, pp. 404–6, и A. Maier, *Metaphysische Hintergrunde der spätscholastischen Naturphilosophie*, Roma, 1955, ss. 28–30; См. также: P. Duhem, *Le système du monde*, t. VIII, Paris, 1958, pp. 455–62. Я цитирую по манускрипту из Национальной библиотеки в Париже 7281 (fol. 259<sup>r</sup>–273<sup>r</sup>).
- <sup>5</sup> «Quandoque enim ex tali inconsuetudine et novitate generatur admiracio, que admiracio generat delectacionem, et ideo quandoque ab homine insolito audire iudicatur talis sonus pulchrior. Et quandoque frequentia audiendi sonum quamvis pulchrum generat fastidium et inserit quandoque tristitiam, et non iudicatur sonus ita pulcher sicut est in rei veritate. Ideo sepe delectat mutacio in minus etiam pulchrum. Inde ait Sidonius: postque chelin placuit fistula rauca Jovi» (*De configuratione qualitatum*, pars II, cap. 22, fol. 51<sup>v</sup>). Ср.: Sidonius Apollinaris, *Carmen* I, v. 17 (Monumenta Germaniae Historica, Auctores antiquissimi, t. VIII, Ber. 1887, p. 173). Аллюзия на это же сочинение Сидония Аполлинария есть в трактате: *De commensurabilitate vel incommensurabilitate motuum celestium*. «Unde quidam poeta: Solis opus cithara, Studium lyra Mercuriale» (fol. 271<sup>r</sup>). Ср.: Sidonius Apollinaris, *Carmen* I, vv. 7–8:  
Arcas et Arcitenens fidibus strepuere sonoris / doctior hic citharae pulsibus, ille lyrae.
- <sup>6</sup> Ср.: Псалом 39, 4; 143, 9; 149, 1; Апок. 5, 9; 14,3. Oresme, *Le livre du ciel et du monde*, fol. 126<sup>b</sup> (vol. IV, p. 255). *De configuratione qualitatum*. См. прим. 7.
- <sup>7</sup> «Et dicitur canticum novum propter innovacionem quandam figurationis illius difformitatis sonore absque fastidiosa replicatione unius et eiusdem». *De configuratione qualitatum*, pars II, cap. 24, fol. 52<sup>v</sup>.
- <sup>8</sup> «Que est ista cantilena, que placet [placeret F] sepe aut multocias repetita? Nonne talis uniformitas gignit fastidium? Ymmo certe novitas plus delectat nec esset reputatus cantor optimus, sed cuculus, qui non posset vel sciret modulos [modos F] musicos variare, qui sunt variables in infinitum» (*De commensurabilitate vel incommensurabilitate motuum celi*, fol. 272<sup>r</sup>). Выдержки из флорентийского манускрипта (Laurentiana, Ashburnham 210, fol. 171<sup>v</sup>) указаны в квадратных скобках.
- <sup>9</sup> «Damnati post diem iudicii ad augmentum pene audient corporaliter quendam sonum seu ululatum terribilem et dolorosum. Scriptum est enim: ‘ibi erit fletus et stridor dentium.’ Et de hoc intelligitur alia scriptura qua dicitur: ‘resonabat inconueniens inimicorum vox et flebilis audiebatur planctus’. Ille namque sonus erit dissonus et figuratus quodam difformitate difformi et cum circumstantia bona privatus offendens et contristans miseros

- audientes. Igitur e contrario probabile est, quod tunc dulce melos felicitatis mulceat aures.» (*De configuratione qualitatum*, pars II, cap. 24, fol. 52<sup>v</sup>). Ср.: *De commensurabilitate...* (fol. 270<sup>f</sup>). В этом трактате «Арифметика» пытается доказать, что всякая гармоническая пропорция — рациональна, и что, следовательно, всякая иррациональная пропорция «est inharmonica, dissonans, extranea, ideoque ab omni consonantia aliena. Magis enim apta est luctibus horridis et dissonis inferni tristis, quam celi motibus miscentibus melodias musicas, mulcentes magnum miro moderamine mundum.» Отметим аллитерацию во второй половине последней фразы: «*motibus*» «*miscentibus*» etc.
- <sup>10</sup> «Alia est circumstantia complexionis vel etatis. Quidam enim habent sensus ita ebetes vel obtusos et iudicium ita tardum, quod non faciliter perpendunt subtiles et pulchras mutationes et veloces tensiones in sonis, ideo neque talia admirantur, nec in talibus delectantur, sicut sunt aliqui senes et etiam quidam iuvenes hebetes in ingenio» (*De configuratione qualitatum*, pars II, cap. 22, fol. 52<sup>r</sup>).
- <sup>11</sup> «Et ideo senes quandoque plus delectantur in audiendo cantilenas, quas in iuventute audierunt, quando erant lascivi, quam illas, quas audiunt in tristitia et labore» (*De configuratione qualitatum*, pars II, cap. 22, fol. 52<sup>r</sup>).
- <sup>12</sup> H. Abert, «Die Musikästhetik der Echechs amoureux», *Romanische Forschungen*, Bd. XX (1903–1904), Heft 3, ss. 896 и 901 (публикация той части поэмы, которая посвящена музыке); См. статью того же автора в *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, Jahrg. VI, 1904/1905, pp. 346–355.
- <sup>13</sup> «Non dico, sicut dicunt aliqui super his, quod motus superiorum corporum aliquam faciunt armoniam vel sonum, nec etiam innatum nobis et propterea non audiri; sed sunt corpora illa secundum armonicam proportionem conjuncta, et se habent proportionaliter...» Fr. Walter Odington, *De speculatione musicae*, pars I, cap. 1,.. E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series...*, t. 1, Paris, 1864, p. 183.
- <sup>14</sup> Для Жака Льежского термин *harmonia* является *metaphorica locutio*. Смотрите: W. Grossmann, *Die einleitenden Kapitel des Speculum musicae*, Leipzig 1924, s. 82. Я цитирую по: M.F. Bukofzer, «Speculative thinking in mediaeval music», *Speculum*, vol. XVII (1942), p. 166.
- <sup>15</sup> См.: Joannes Aegidius Zamorensis, *Ars musica*, cap. 4 (XIII<sup>e</sup> siècle): «Sed Philosophus hanc discutiens quaestionem dicit, non debere ibi esse sonum, quia nec violentatio sive motus violentus» — M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Typis San-Blasianis, 1784, t. II, p. 377.
- <sup>16</sup> A. Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle a la fin du XVI<sup>e</sup>*, Paris, 1940, p. 35.
- <sup>17</sup> «Immo Arisloteli et Commentatori cum nostris recentioribus philosophis in coelo nec realem nec intentionalem esse sonum manifestissime probantibus irrefragabiliter credo, quo fit, ut concordantias musicas, quae praeter sonum effici non possunt, motu corporum coelestium fieri nunquam mihi persuaderi poterit.» Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (1477) — Coussemaker, t. IV, p. 77.
- <sup>18</sup> Реджино Пруменсис (умер в 915) объяснял эту метафору из Марциана следующим образом: «Quae omnia figurate Martianus in libro, quem de nuptiis Philologiae et Mercurii [lib. I, § 11] conscribit, in nemore Apollinis fuisse confingit... Nam, inquit, eminentiora culmina, id est rami altiores, perinde distenta, id est valde distenta, acuto sonitu, id est subtili et gracili, resultabant, id est, resonabant. Quicquid vero terrae confine et propinquum fuerat, rami videlicet inclinatiores et humiliores ac terrae viciniore quatiebant, id est, impellebant, repercutiebat rauca gravitas» — *De harmonica institutione*, § 5 (M. Gerbert, *loc. cit.*, t. 1, p. 234).

- <sup>19</sup> *Le Livre du ciel et du monde*, fol. 126 a (vol. IV, 1942, p. 254).
- <sup>20</sup> «De sermone vero, quo celi musicam predicat, dicimus, quod credi non debet discordibus invicem testibus, quia unus dicit quod illa armonia fit cum sono audibiliter, alter negat; unus asserit quod orbis supremus resonat acutius, alter dicit quod non, sed infimus» (*De commensurabilitate*, fol. 272<sup>r</sup>).
- <sup>21</sup> См., например: E.A.Bowles, «Haut et bas. The grouping of musical instruments in the Middle Ages», *Musica disciplina*, 1954, reprint: Cambridge, Mass., 1955. «The emphasis was upon the volume of sound produced, as well as the robustness of tone... It was this esthetic tendency to think of instruments in terms of volume that led to the dual grouping according to sonority; those instruments with a loud, shrill tone color (*haut*), and those whose sound was soft, or low (*bas*)», pp. 118–119.
- <sup>22</sup> Macrobius, *In Somnium Scipionis*, II, 4. «Ut autem sonus ipse aut *acutior* aut *gravior* proferatur ictus efficit: qui dum ingens et celer incidit, *acutum* sonum praestat; si tardior leniorve, *graviorem*. Indicio est virga quae, dum auras percutit, si impulsus cito feriat, sonum *acuit*; si lentior, *gravius* ferit auditum. In fidibus quoque idem videmus: quae, si tractu artiore tenduntur, *acute* sonant; si laxiore, *gravius*.... Nec secus probamus in tibiis; de quarum foraminibus vicinis ori inflantis sonus *acutus* emittitur; de longinquis autem et termino proximis *gravior*: item *acutior* per patentiora foramina, *gravior* per angusta. Et utriusque causae ratio una est; quia spiritus ubi incipit, fortior est; defectior, ubi desinit: et quia maiorem impetum per majus foramen impellit; contra autem in angustis contingit, et eminus positus.». Мы выделили курсивом термины *acutus*, *gravius* и термины производные от них.
- <sup>23</sup> «Habet etiam sonus duplicem intensionem: unam in acucie, aliam in fortitudine, quarum differentia probatur experimento, quia gravis sonus tube vel timpani forcius movet auditum quam acutus sonus fistule vel gracilis canne. Similiter post percussionem nervi aut timpani sentimus quod acucies soni uniformiter manet semper equalis sono durante, et tamen continue remittitur ipsius fortitudo. Haber igitur sonus conformiter duplicem remissionem: unam que dicitur gravitas contra acuciem, et aliam que dicitur debilitas contra fortitudinem» (*De configuratione qualitatum*, pars II, cap. 15, fol. 50<sup>r</sup>).
- <sup>24</sup> «Sive enim corda aut timpanum percutiatur fortiter aut debiliter, tarde vel velociter, nihil inde mutatur soni gravitas, nunquam ob hoc variatur acucies, nec sonus fistule propter sibili velocitatem continuam acuitur continue, licet quandoque transeat quasi subito ad duplam acuitatem» (*De commensurabilitate*, fol. 272<sup>r</sup>).
- <sup>25</sup> Это то, что Орем обозначал термином *sonus unus secundo modo* для того, чтобы различать звук, который есть *unus primo modo*, то есть который является простым, не соединенным с другими. «Sonus dicitur unus secundo modo quando est apparenter unus et videtur continuus, quamvis secundum veritatem sit per pausularum imperceptibilium frequentiam intercisus» (*De configuratione qualitatum*, pars II, cap. 17, fol. 50<sup>v</sup>).
- <sup>26</sup> «Et ista est causa, quare campane quedam turpiter sonant, et quedam pulchre, quia scilicet quelibet campana propter formam et magnitudinem sui resonat multos sonos, licet sonus eius apparet unus» (*ibid.*, pars II, cap. 18, fol. 50<sup>v</sup>).
- <sup>27</sup> «Hoc est etiam causa, quare quidam nervi non possunt in tantum extendi nec iterum remitti, quod possunt cum aliis concordare. Inde solent cythariste tales cordas seu nervos appellare falsos, quibus enim talis nervus resonat seu reddit plures sonos invicem non concordantes, ideo totus ille sonus aggregatus, ex illis non potest cum aliis consonare» (*ibid.*, fol. 50<sup>v</sup>-51<sup>r</sup>).

- 28 *Le Livre du ciel et du monde*, fol. 44 c и d (vol. III, p. 252). См.: *ibid.*, fol. 126 b (Vol. IV, p. 255): «Item, selon verité, il est vraisemblable que aucuns des mouvements du ciel soient incommensurables, si comme je ay monstré autrefois en un traicté pour ce fait.»
- 29 «Negata ergo commensuratione motuum celorum dummodo commensuratio concedatur corporum, in nullo preiudicatur Musice, quin ipsa in suo celesti choro sensibilibiter intonet aut intelligibiliter plaudat. Ymmo placet nobis quod in deorum palatio cum suis Musis tripudiet spericamque pulsans citharam appareat in conspectu Apollinis gratissima iocundissimaque ioculatrix» (*De commensurabilitate*, fol. 272<sup>r</sup>).
- 30 «Dicit enim quod in suis proportionibus rationalibus consistat quedam pulcritudo et perfectio, quod non nego. Verumtamen celestia multo et ampliori fulgent decore, si corpora sunt commensurabilia et motus incommensurabiles, aut si aliqui motus sint commensurabiles et alii incommensurabiles, qui tamen omnes sunt regulares, quam si cuncta sint commensurabilia, ut scilicet irrationalitate et regularitate commixtis regularitas irrationalitate varietur et irrationalitas regularitate debita non fraudetur... Nam sive irrationalis proportio sit nobilior, sive non, earum tamen congrua mixtio pulcrior est et decentior singularitate uniformi. Sic videmus in aliis, quia mixtum ex elementis melius et nobilius est optimo elemento. Et celum insignius, quam si essent stelle undique (ubique *F*) per totum, ymo universum perfectius est propter corruptibilia et etiam propter imperfecta et monstra. Et cantus consonantiis variatus dulcior, quam si esset continua consonantia factus, scilicet dyapason. Et pictura variis distincta coloribus speciosior colore pulcerrimo tota (in tota *F*) superficie unifomiter diffuso (superfuso *F*)» (*De commensurabilitate*, fol. 271<sup>v</sup>).
- 31 «Quoniam sicut alibi probatum est, quibuslibet ignotis magnitudinibus demonstratis verisimilius est illas esse incommensurabiles quam commensurabiles. Sicut quantumcumque ignota multitudine proposita magis verisimile est quod non sit perfectus numerus quam perfectus» (*De commensurabilitate*, fol. 272<sup>v</sup>). Ср.: Oresme, *De proportionibus proportionum*, ch. 3, fol. 22<sup>r</sup> в венецианском издании 1505 (вместе с Bassiano Polito, *Questio de modalibus*) : «Videmus nam in numeris quod in quibuscumque seu quotlibet acceptis per ordinem numerus perfectorum seu cubicorum multo minor est numero aliorum et quanto plures capiuntur, tanto maior est proportio non cubicorum ad cubicos, aut non perfectorum ad perfectos... Sicut etiam in ludis si peteret de numero abscondito, utrum sit cubicus vel non, tutius est respondere quod non, cum hoc probabilius et verisimilius videatur».
- 32 *De commensurabilitate*, fol. 2V2<sup>v</sup>.
- 33 Мы уже видели (см. страницу 125), что Орем ни в коей мере не придерживался эстетики целых чисел, простых отношений. Можно напомнить также тот параллелизм, который он хотел найти между астрономическими аспектами (противостояние, треугольник, квадрат, шестиугольник) и музыкальными интервалами. (См. *Le Livre du ciel et du monde*, fol. 125 c и 127a, vol. IV, pp. 253 и 256, а также *l'Algorismus proportionum*, изд. M. Curtze, Berlin, 1868, p. 30). Противостояния, сравнимые со следующими аспектами (в указанной выше последовательности), дают отношения  $\sqrt{\frac{4}{3}}$ ,  $\sqrt{\frac{2}{1}}$  и 2:1; точно так же для треугольника отношения будут иметь вид  $\sqrt{\frac{3}{2}}$  и  $\sqrt{\frac{3}{1}}$ , а для квадрата отношение будет выглядеть как  $\sqrt{\frac{2}{1}}$ . Мы видим, что это музыкальные отношения или их квадратные корни. Мы видим также, что музыкальные отношения являются лишь начальными точками для иррациональных отношений, возникающих из этих музыкальных отношений.
- 34 «Dyapason erit melior et perfectior consonantia quam dyapente, et dyapente quam dyatessaron» (*De configuratione qualitatum*, pars II, cap. 17, fol. 50<sup>v</sup>).

- <sup>35</sup> «Divisio sive difformitas armonica in genere dyatonico est melior et pulchrior, quo genere communiter utimur» (*ibid.*, pars II, cap. 19, fol. 51<sup>r</sup>).
- <sup>36</sup> «Ad huiusmodi pulchritudinem principaliter requiritur sonorum consonancia seu symphonia, id est simul sonancia, et hoc est melodyose, quia aliter esset dissonancia seu discordia. Hec autem consonancia secundum proportionem armonicas, non tamen secundum omnes, sed secundum illas que dicuntur symphonice vel consonantie» (*ibid.*, pars II, cap. 20, fol. 51<sup>v</sup>).
- <sup>37</sup> «Requiritur ad soni pulchritudinem acuciei uniformitas, quia si eius acucies fieret uniformiter difformis, tunc sonus iste esset inarmonicus... [Requiritur] ad soni talis pulchritudinem fortitudinis ipsius pulchra difformitas, quia experientia docet quod totalis sonus... quandoque redditur delectabilior propter intensionem seu remissionem fortitudinis ipsius debite factam» (*De configuratione qualitatum*, pars II, cap. 16, fol. 50<sup>v</sup>).
- <sup>38</sup> «Sint etiam [difformitates] convenienter mixte, ita quod unus, ut tenor, quandoque remittitur in fortitudine et protunc et alius elevatur, aut alio modo convenienti et debito» (*ibid.*, pars II, cap. 20, fol. 51<sup>v</sup>).

### От диалога к хаосу: В науке и искусстве\*

Если исходить из понятия *произведение* при анализе науки и искусства, то приходится иметь дело в первую очередь с проблемой начала. Создать произведение невозможно путем выведения его из прошлого, его можно сотворить только как бы на пустом месте. Для искусства это достаточно очевидно, а в естествознании, в его философских интерпретациях проблема соизмеримости следующих друг за другом теорий-парадигм, возможности логического выведения новой теории из старой со всей остротой встала в середине прошлого века. Так или иначе, но при рассмотрении вопроса о возникновении нового знания как *произведения* уже становится невозможным избежать проблемы начала. Можно увидеть две позиции по этому вопросу. У В.С.Библера – понимание и науки, и искусства как духовной деятельности по созданию произведений означает возведение гуманитарного мышления во всеобщность. Научная деятельность включается в сферу культуры, феноменологической основой которой является искусство. Для Ж.Делеза тот факт, что и наука, и искусство создают произведения, означает прямо противоположное – и та, и другая сфера деятельности принципиально отличны друг от друга, у каждой свои пути сотворения из хаоса специфически своих результатов.

Произведение и *диалог* – основные понятия для М.М.Бахтина и В.С.Библера, когда они рассуждают о культуре и искусстве. Несогласие у них возникает, когда речь заходит о науке и логике. Бахтин не

---

\* Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ, № проекта 03-06-80167.

считает возможным перенести диалог в сферу естествознания, Библер же полагает диалогические отношения свойственными логике (философской) и естествознанию XX в. в такой же мере, как и искусству. Произведение уникально и особенно, в нем воплощена личность автора, и именно эта его «личностность» делает для него возможным общение с читателем, зрителем, слушателем, с автором другого произведения, с представителями другой культуры, другой эпохи, уже ушедшей или только еще грядущей. Такое общение-диалог, по мысли Библера, усиливает и еще больше оттеняет индивидуальность и уникальность произведения, которое в этом случае не детерминируется извне (историей, социумом, идеологией, политикой), а самореализуется. Культура как произведение существует на своих границах и не имеет собственной территории (одно из любимых выражений Бахтина). Произведение проявляет себя в диалоге. Таков ход мысли Библера и Бахтина — произведение самореализуется через диалог, через общение.

В позиции Бахтина и Библера можно выделить в качестве провоцирующих дальнейшие размышления такие моменты. Да, диалог формирует отношения принципиально иного рода, чем те, которые складываются в ходе *развития*, когда каждый последующий шаг вытекает из предыдущего; или *прогрессивного* развития, когда любая последующая ступень более совершенна, чем предыдущая; или же чем те отношения, которые доминируют в процедуре *снятия*, предполагающей включение прошлых этапов развития в современность. И в том и в другом случае нет равенства между разными культурами и эпохами, а поэтому и диалог между ними на равных невозможен. Более поздние этапы развития господствуют над предыдущими, формируют их заново на свой лад, современность каждый раз переписывает прошлое, игнорируя его индивидуальность. Наиболее полно такой тип развития реализуется в науке Нового времени, а для искусства он никогда не был типичен и мог быть только насильем над происходящими там процессами. Но тем не менее относительно диалогического способа общения возникают как минимум два вопроса.

В случае диалогического общения, для того, чтобы участвовать в диалоге, необходимо, во-первых, как-то приспособиться к собеседникам, к каждому должен быть свой подход. При этом обнаруживаются дополнительные возможности произведения, о которых автор мог и не подозревать. Но это означает, что любой новый участник диалога «поворачивает» своего собеседника вполне определенным образом и в соответствии не только, а часто и не столько, с его внутренними возможностями, но и со своими собственными. Так что и в

этом случае присутствует элемент перекраивания «со стороны», «извне», как это было и в других типах отношений. Можно, конечно, сказать, что в диалоге реализуются уже присутствующие в произведении, скрытые до поры до времени его особенности. Но ведь и при прогрессивном развитии в современном состоянии из прошлого удерживаются те его элементы, которые в этом прошлом есть. Здесь нельзя усмотреть принципиального различия между разными типами общения, каждый раз выбираются «удобные» особенности или для современного состояния научного, например, знания, или нового собеседника (читателя, зрителя, слушателя) того или иного произведения. Как же быть с сохранением уникальности и особенности при организации нового диалога? И еще такой момент. Обнаруживаются, говорим мы, скрытые возможности, неведомые даже самому автору произведения. Но ведь важно, по-видимому, знать, что именно стремился вложить в свое произведение именно его автор, что он хотел, чтобы в нем увидели читатели или слушатели. Не этот ли набор особенностей и создает в первую очередь неповторимый облик произведения? Если же они заслоняются другими, неведомыми автору, хотя и содержащимися в его творении чертами, это уже будет нечто другое, иное произведение.

Во-вторых, в диалогическом общении специально подчеркивается тот момент, что пределы диалога не ограничены, он может проводиться через века и эпохи, и в прошлое, и в будущее, а количество возможных участников диалога бесконечно. Но если исходить из этого положения, то неизбежен вывод, что каждое произведение как участник диалога бесконечно изменчиво и обладает бесконечным количеством особенностей, каждая из которых в равной степени способна к актуализации в действительность. Только в этом случае можно будет реализовать все возможные диалоги со всеми возможными собеседниками. Но как же быть с уникальностью и особенностью произведения? Можно ли говорить о самоидентичности элементов науки и искусства, понимаемых как произведения? Опять возникает та же самая трудность. Может быть, надо допустить и такое положение вещей, когда взаимопонимание в форме диалога невозможно, а это означает, что диалогичность в контексте культуры не является всеобщей, что уникальность и особенность сохраняются и при других формах общения.

То обстоятельство, что в классической науке Нового времени диалог отсутствует, признается практически всеми, в том числе и Бахтиным, и Библером. Монологизм, по мнению Библера, — неотъемлемое свойство философии и естествознания Нового времени, и

именно это отличает их от науки и логики XX в. Вся *логичность* классического естествознания сосредоточена в пробеге мысли с момента возникновения теории (парадигмы) до момента ее замены другой, новой. Революционные ситуации, когда формировались основания нового типа теоретизирования в ходе творческой деятельности ученого, выводились за пределы логики, подобно тому, как в механике Ньютона силы тоже присутствуют в теории только своими результатами. Разумеется, дискуссии, споры, обсуждения всегда сопровождали научное исследование, но в теорию они входили только как итог, результат. Подобно тому, как логика позволяет выводить заключения из исходных посылок, так и общие законы движения позволяют вывести из заданного начального состояния бесконечную серию состояний, проходимых системой со временем. Общность законов классической динамики уравнивается произволом в выборе начальных условий. Начальные условия динамической системы, как и исходные принципы теоретического мышления, логически не интерпретируются.

Логика Библера сосредоточена как раз на началах. Именно начала мышления должны быть логически обоснованы, только в этом случае само мышление может быть логически последовательным. Уже у Бахтина диалог в романе есть диалог «по последним вопросам бытия». Библер переносит диалогичность в логику, и здесь диалог понимается им как «спор логических начал». В философии Делеза предпринимается попытка логически понять формирование самих начал из хаоса, из той стихии, которая *не похожа, отличается* от того, что она формирует, от начал. Вернее будет сказать, что этот *промежуточный момент* между хаосом и *произведением* (философской системой, научной теорией, итогом художественного творчества) *опускается*, или, можно сказать, *растворяется* в хаосе. Начала Делезу не нужны с логической точки зрения, оригинальность, особенность, индивидуальность создаются непосредственно хаосом, который предстает как недифференцированная бездна в философии, как виртуальный мир в науке, как сущность или космос в искусстве.

Поскольку иначе понимается *исток* духовной деятельности человека, возникают отличающиеся друг от друга философские системы, в нашем случае — философия Библера и философия Делеза. У Библера разные типы, допустим, науки в ее истории определяются собственными каждому из них *началами*; различия в началах (неодинаковое понимание причинности, движения, пространства, времени) порождают соответственно науку Античности, Средних веков, Нового времени, XX в. В философии Делеза *исток* науки любого типа

один и тот же, хаос, или виртуальный мир. Он в одинаковой степени *не похож* на любую форму научности. Поэтому для Делеза не столь существенно определять различные типы естествознания, сколько логически понять, почему же все они, несмотря на различия, все-таки называются наукой, в чем специфика науки *как таковой*. И эта специфика обеспечивается, по Делезу, *способом актуализации* из хаоса (виртуального мира) элементов науки, основной особенностью которых он считает их функциональные отношения.

### От классической науки к науке XX века

Рассмотрим сначала особенности перехода от естествознания Нового времени к неклассической науке и постнеклассической в XX в. (воспользуемся типологией, предложенной В.С.Степиным) с точки зрения их своеобразия и непохожести друг на друга. Эти особенности можно сфокусировать в двух точках-моментах, взаимосвязанных и взаимообусловленных: *преобразование субъекта теоретической деятельности* и *новая роль начальных условий*. О субъекте познавательного процесса в классической науке в связи с преобразованиями в физическом знании Библер писал, что он *становится* «предметом» преодоления. Воспроизведем вкратце рассуждения Библиера по этому поводу<sup>1</sup>. Теоретическая революция первой трети XX в. переформулировала логику построения классических теорий таким образом, пишет Библер, чтобы они обернулись своим «субъектным» определением и в таком качестве могли стать предметом преобразования. Революция продемонстрировала *возможность* иного субъекта (и предмета) теоретического исследования, породила сомнение в единственности и непогрешимости классического субъекта.

Исходным пунктом, и историческим, и логическим, была революция, осуществленная Бором в концептуальном строе физического мышления. Имеется в виду, подчеркивает Библер, именно *логика*, а не физика. Само логическое содержание берется им, Библиером, как логическая *форма*, как развитие (обогащение) и обнаружение всеобщих логических основ мышления. До Бора вопрос о личности физика-теоретика не имел никакого смысла для самого теоретика-физика. Этим мог интересоваться психолог, социолог, историк науки, в том числе и сам ученый как любознательный человек, но к физической теории этот вопрос отношения не имел. Индивидуальность ученого могла ощущаться только в недостатках теории (ее неточностях, малой общности, или слабой формализации, или неполном соответст-

вии фактам). Автор теории может быть великой личностью, но отнюдь не логически значимым феноменом, наличествующим в теории, хотя и не тождественным ей. Такие рассуждения о субъекте научной деятельности, об ученом, были бы невозможны в XIX в., они были бы, пишет Библер, совершенной бессмыслицей.

Однако уже в принципе соответствия возникает возможность взглянуть на классическую теорию со стороны, извне, из точки «предельного условия» формирования классической теории. Оно же — и «точка» формирования неклассической теоретической системы. «Это какая-то странная, внетеоретическая (но в теории возникающая) «точка», в которой нет самой теории (ни классической, ни новой механики), но есть лишь импульс, «момент» их обоснования. И вот такая-то внетеоретическая «точка» превращения теорий (принцип их взаимопревращения) все более становится собственным предметом физического знания»<sup>2</sup>. Классическая теория перестает восприниматься как нечто единственно возможное. Она — итог целенаправленного построения, создания продуманных идеализаций. Такой новый угол зрения (возможный только из XX в.) позволяет обнаружить в самом фундаменте классической теории странное несоответствие и «дополнительность» между логикой имманентного монологического *развития* классических теорий (выводного знания) и парадоксальной логикой их *построения*, изобретения. В квантовой механике обнаруживается антиномия двух радикально различных форм актуализации бытия: поступательный, прогрессивный, непрерывный процесс развития знания и изобретение нового знания в ходе научной революции. Но там, где построение, изобретение, там и строитель. Теоретизирующий субъект (субъект развития классической теории) раздваивается и вступает в диалог с субъектом изобретения, построения теории. Вопрос о субъекте теоретизирования становится физически осмысленным, «трудным». Он становится *логической* проблемой.

Рассуждая о логике классической науки с точки зрения науки неклассической, физики XX в., Библер неоднократно подчеркивает, что революция в физике еще не могла создать никакой принципиально новой теории и тем более радикально нового субъекта теоретизирования. «Этого нового субъекта (и предмета) еще нет, есть лишь сомнение в единственности и непогрешимости классического субъекта (и предмета), есть какая-то «точка зрения», находящаяся вне классического теоретизирования...»<sup>3</sup>. Библер предполагает, с одной стороны, что новая логика будет диалогической, так как к этому подталкивает необходимость для физика и логика иметь дело сразу с несколькими теориями, каждая из которых соотносится с другими че-

рез процесс своего формирования. Иначе говоря, налицо несколько субъектов теоретизирования, которые могут вступать в диалог. Библеру можно здесь возразить. Ведь если, с другой стороны, по утверждению самого же Библера, предметом физического знания становится точка, где еще нет ни предмета, ни субъекта, ни новой теории, ни старой, то и диалог невозможен, его некому вести. Чтобы был возможен диалог, теоретическая система должна актуализироваться из виртуальной точки взаимоперехода теорий. Но если мы будем иметь дело с уже актуализированной в действительность теорий (и с ее субъектом, и с ее предметом), то мы уже окажемся за пределами точки взаимопревращения теорий. Я вижу здесь некоторое противоречие (а может быть, стимулирующую дальнейшие размышления парадоксальность?) в позиции Библера.

Дальнейшее (вторая половина XX в.) развитие науки и ее философских интерпретаций пошло в направлении фокусировки внимания именно на внетеоретических точках, а вместе с тем и диалогичность научного знания отошла на второй план. Библер специально не занимался логическими проблемами естествознания конца века, но предчувствие наступления какого-то нового этапа у него было. Он писал: «...тот прорыв к философским основаниям физики (и к преобразованию этих оснований), который произошел в первой трети XX века (Эйнштейн, Бор, Гейзенберг..), явно расплылся и увял во второй половине века. Современные физики в большинстве своем воспринимают идеи Бора или Гейзенберга как какое-то странное метафизическое увлечение, ненужное «философствование». Развитие физики пошло с 50-х годов скорее вширь, чем вглубь»<sup>4</sup>.

Если Библер трансформации классического естествознания в его логических аспектах рассматривал в соотнесении с физикой первой трети XX в., с квантовой механикой прежде всего, то Пригожина, например, или Делеза интересует в первую очередь наука конца прошлого века и ее отличие от классики. У Библера — переход к диалогу, который как логическая составляющая выпадал из рациональности классической науки; у Пригожина — переход к точкам бифуркации, которые как «силовой», «творческий» момент тоже не поддаются логической интерпретации с позиций науки Нового времени и подводят не к диалогу (как у Библера), а к необратимому во времени развитию. У Делеза тоже внимание направлено на моменты формирования научного знания (его и субъектного, и предметного полюса). Эти моменты в философии Делеза сосредоточены в точках возникновения науки из хаоса. Об этом же пишет, собственно, и Библер, когда у него речь идет о *межтеоретическом* пространстве. Разница в том, что,

«отталкиваясь» от этих точек, где еще нет теории, ни ее субъекта, ни предмета, Библер сосредоточивается на диалогических отношениях актуализированных теоретических систем и рассматривает возможность построения логики прежде всего этих отношений. Для Делеза же важно понять логически характер выхода науки из хаоса, то есть ту сферу, где еще нет условий для диалога.

Пригожин пишет о природе, как она представлена в классической науке: лишенной разума, пассивной, принципиально чуждой свободе и направленности человеческого ума. Он цитирует Уайтхеда: «Унылая штука без звука, без запаха, без цвета. Одна только материя, спешащая без конца и без смысла»<sup>5</sup>. Человек не является частью природы, которую он объективно описывает. Человек правит природой, оставаясь вне ее. Галилей и его последователи провозгласили простоту мира и универсальность языка, постулируемого и дешифруемого с помощью экспериментального метода. Описание объективно в той мере, в какой из него исключен наблюдатель, а само описание произведено из точки, лежащей вне мира. Классическая наука претендует на открытие единственной истины о мире, одного языка, который даст нам ключ ко всей природе.

Пригожин приводит слова Эйнштейна: «Какое место занимает картина мира физиков-теоретиков среди всех возможных таких картин? Благодаря использованию языка математики эта картина удовлетворяет высоким требованиям в отношении строгости и точности выражения взаимозависимостей. Но зато физик вынужден сильно ограничивать свой предмет, довольствуясь изображением наиболее простых, доступных нашему опыту явлений, тогда как все сложные явления не могут быть воссозданы человеческим умом с той точностью и последовательностью, которые необходимы физическому-теоретику. Высшая аккуратность, ясность и уверенность — за счет полноты. Но какую прелесть может иметь охват такого небольшого среза природы, если наиболее тонкое и сложное малодушно оставляется в стороне? Заслуживает ли результат столь скромного занятия гордого названия «картины мира»? Я думаю — да, ибо общие положения, лежащие в основе мысленных построений теоретической физики, претендуют быть действительными для всех происходящих в природе событий. Путем чисто логической дедукции из них можно было бы вывести картину, т.е. теорию всех явлений природы, включая жизнь, если этот процесс дедукции не выходил бы далеко за пределы творческой возможности человеческого мышления. Следовательно, отказ от полноты физической картины мира не является принципиальным»<sup>6</sup>.

Идею Эйнштейна о всеобщности теоретических построений физики (и их недостаточности в ряде случаев, что препятствует полноте физической картины мира) по-своему, в контексте философских рассуждений, высказывает и Библер. Теоретические определения предмета в классической науке возникают, пишет Библер, «как идеализованное «доведение» ...реального предмета до тех потенциальных (и невозможных в эмпирическом бытии) характеристик, которые обнаруживают его способность (и неспособность) обладать бытием целесообразно действующей на другой предмет «силы». Все классическое теоретизирование и состоит в «производстве» таких идеализованных предметов, как, скажем, инерционно или ускоренно двигающаяся материальная точка, которые могли бы служить идеальными снарядами, бьющими по цели. И пустота вокруг этого снаряда, и форма, сводящая на нет эффект трения, и сосредоточенность массы в единой точке, и наименьшая (в идеале нулевая) потеря энергии в полете... все эти и многие другие определения характеризуют бытие именно такого «идеального снаряда»... «Снаряд» или даже «материальная точка» — здесь лишь прообразы любого предмета, создаваемого (и — NB — изучаемого) в любой теории классического типа. Таким «снарядом» («бьющим по цели») служит и электрический заряд, и ...даже формально-логическое понятие»<sup>7</sup>.

Еще иначе можно сказать, что в классической физике, чтобы понять окружающий нас мир, его надо записать математическим языком, и практически всю действительность возможно представить таким образом, даже жизнь, уверен Эйнштейн. Материальная точка — прообраз любого предмета. И тем не менее нельзя отрицать, что, во-первых, далеко не любой предмет, сведенный к математическим характеристикам, сохраняется как целостное явление со всей совокупностью своих необходимых признаков; во-вторых, ряд природных систем вообще не поддаются математической обработке в рамках классической науки. Появляется необходимость выхода за рамки классической (и неклассической) науки.

При этом на передний план выдвигается проблема наблюдателя. Пригожин неоднократно отмечает это обстоятельство, причем с проблемой наблюдателя он связывает столь существенную для него проблему времени. Ньютоновская наука, по его мнению, претендовала на создание картины мира, которая была бы универсальной, детерминистической и объективной, именно потому, что не содержала ссылки на наблюдателя. И эта картина была полной, поскольку достигнутый уровень описания позволял избежать «оков» времени. Объективность описания определяется как отсутствие всякого упомина-

ния об авторе описания. Законы Ньютона не предполагают, что наблюдатель — физическое существо. Это может быть Демон Лапласа или Максвелла, находящийся вне пределов мира, за которым он ведет наблюдение. Наблюдатель в классической науке вне времени, вне истории, вне становления.

Уже у Эйнштейна, однако, появляется много наблюдателей в силу того, что в теории относительности введена универсальная постоянная — скорость света  $c$  в вакууме ( $c = 300000$  км/с), которая является предельной скоростью распространения всех сигналов. Эта предельная скорость ограничивает ту область пространства, которая может влиять на точку нахождения наблюдателя. Мир Эйнштейна полон наблюдателей-ученых, которые находятся в различных системах отсчета, движущихся относительно друг друга, или на различных звездах, отличающихся своими гравитационными полями.

В концепции науки Делеза тоже присутствует наблюдатель, точнее, *частичный наблюдатель*, которого нельзя рассматривать как субъективный источник высказывания. Наблюдателей много. Можно сравнить наблюдателя с глазом на вершине конуса, который улавливает контуры предметов, но не видит их рельефа и структуры поверхности, которые требуют другого положения наблюдателя. Область того или иного состояния вещей, которая охватывается тем или иным частичным наблюдателем, Делез называет *ландшафтным видом*. Наблюдатель воспринимает и испытывает на себе воздействия на него вещей, которые он изучает. Существенно, что эти восприятия не являются восприятиями человека. Но в то же время частичных наблюдателей «невозможно определять как инструменты наблюдения, — пишут Делез и Гваттари — так как последние ожидают, пока через них придет посмотреть реальный наблюдатель, — наоборот, сами инструменты предполагают идеального частичного наблюдателя, помещенного в удобной точке внутри самих вещей; такой несубъективный наблюдатель как раз и представляет собой чувствительный элемент, который определяет качества одного или многих тысяч научно определенных состояний вещей, отдельных вещей или тел»<sup>8</sup>.

«Привязанность» наблюдателя к некоторому определенному пространству в силу того, что скорость распространения информации ограничена, или к *ландшафтному виду*, когда возможности восприятия наблюдателя ограничены в силу его местоположения, свидетельствует об отсутствии такой характеристики получаемых результатов как их всеобщность. Результат справедлив для той области, где он был достигнут, и процедура его получения не может быть повторена. В этом тезисе воспроизводится такое свойство классической науки

как принципиальная невозможность абсолютно точного измерения. Измерение неточно каждый раз по-новому, и именно эту неточность воспроизвести невозможно. В этом смысле время необратимо, и прав Пригожин, когда утверждает, что иное понимание наблюдателя в науке связано напрямую с понятием времени, с его обратимостью и необратимостью. Если наблюдатель один-единственный и пребывает *вне* изучаемого им мира, то время обратимо, так как заранее постулируется отсутствие каких бы то ни было помех и неточностей, связанных с субъектом познания. Если наблюдателей много и каждый из них включен в пространство изучаемых им явлений, то время необратимо и результаты невоспроизводимы за пределами этого пространства.

С определенной точки зрения необратимость времени присутствует во всем, даже в естественнонаучном эксперименте классической науки. Любой эксперимент при своем повторении может проводиться в разных городах, разных лабораториях, разными учеными, в разное время года и т.д. В этом смысле эксперимент невоспроизводим. Другое дело, что все эти перечисленные выше особенности эксперимента и бесчисленное количество других, согласно принципам классической науки, не должны входить в его результат, а если и входят, то только как ошибки, неточности, погрешности. Тем не менее, поскольку нормой классической науки считается невозможность провести абсолютно точного измерения, то «неточности» и «погрешности» в проведении эксперимента выражают достаточно фундаментальную особенность естествознания, неизбежно ему сопутствующую. Обратимость времени здесь сталкивается с его необратимостью, присутствующей неотвратимо в каждом акте научного исследования. Необратимость изгоняется из науки как *не наука* и одновременно только она и делает эту науку возможной, так как фиксирует в качестве необходимой составляющей научного исследования субъекта деятельности и историю. Такое положение вещей лежит в основе многочисленных социологических исследований науки, хотя их авторы, похоже, сознательно и не опираются на эту особенность естествознания. Только в мысленном эксперименте возможно абсолютно точное измерение как итог освобождения изучаемого явления от всего несущественного, побочного, контекстуального, пребывающего в необратимом времени и связанного с субъектом (наблюдателем) и его деятельностью.

Наблюдатель в естествознании как генерирующий знание у Пригожина связан с необратимостью времени и с определением одного из возможных путей эволюции в точке бифуркации, в *начале* движения

мысли. У Библера наблюдатель как силовая точка научной деятельности обеспечивает особенность и уникальность естественнонаучного мышления в разные исторические эпохи и возможность диалога между ними в форме спора логических начал. У Делеза наблюдатель гарантирует постоянную связь науки с хаосом как ее *истоком*.

Как мы видим, каждый раз речь заходит о *начале*. Чтобы понять науку, похоже, в первую очередь надо знать не правила вывода (из аксиом, принимаемых на веру, из предыдущего знания), а уметь логически расшифровать начала научного мышления, которые и формируют определенным образом последующий способ формирования научного знания.

В искусстве при создании произведений всегда превалировало по своему значению именно начало, каждое произведение искусства создается как бы заново, независимо от созданных до него, оно по определению самобытно и уникально. Перейдем к особенностям философского понимания искусства в работах Делеза.

### **Начало в искусстве**

В совместной книге Ж.Делеза и Ф.Гваттари «Что такое философия?» проводится мысль, что если говорить о произведении как о чем-то принципиально новом и уникальном, то деятельность по его созданию в равной степени присуща и философии, и науке, и искусству в той мере, в какой они рождаются из хаоса. Другое дело, что рождаются они по-разному, в каждом случае имеются свои средства и способы преодоления хаоса, которые не могут распространяться на соседние области. Если Библер считает, что в XX в., особенно в его первой четверти, происходит *гуманизация* мышления, в том числе и естественнонаучного, что диалог как форма общения и как наиболее существенная характеристика культуры становится всеобщей характеристикой мышления как такового, то Делез и Гваттари не склонны приписывать всеобщность ни научному, ни философскому мышлению, ни мышлению в сфере искусства, они несводимы друг к другу. Философ может философски осмыслить научные понятия или эстетические фигуры, но он это будет делать своими собственными средствами и останется в сфере философии. «Иногда, например, говорят о внутренней красоте той или иной геометрической фигуры, операции или доказательства, но в этой красоте нет ничего эстетического, поскольку она определяется критериями, взятыми у науки, — такими как пропорциональность, симметрия, диссимметрия, проекция,

трансформация...» (Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 277 – 278). Другое дело, если тот или иной элемент науки оказывается уловленным в ощущении, которое приносится в него исключительно составляющими искусства в ходе специфического процесса творчества. Можно в связи с этим вспомнить, продолжают авторы, скрещение двух черных линий или прямоугольные цветные полосы у Мондриана, или же приближение к хаосу через ощущение странных аттракторов у Ноланда или Ширли Джефф.

Делез и Гваттари намечают и другие формы соотнесения науки, философии и искусства, не внешние, когда каждая из этих сфер деятельности пользуется своими собственными элементами, а внутренние способы. В этом случае философские, например, концепты или концептуальные персонажи как бы выходят из своей области и продолжают свое существование среди функций или частичных наблюдателей (наука) или же ощущений и эстетических фигур (искусство). То же самое может происходить и наоборот.

Диалог у Делеза и Гваттари полностью отсутствует при рассмотрении ими соотношения науки, философии и искусства. Неоднократно повторяется мысль, что каждая из этих трех областей обладает своей спецификой, и ни о какой всеобщности гуманитарного мышления в XX в. нет и речи. Мысль формируется из хаоса по-своему, своими средствами и в философии, и в науке, и в искусстве. Когда речь идет о рождении науки или искусства как бы из ничего, вернее, из хаоса, понятие произведения чаще предполагается, чем анализируется. При этом идея саморазвития, столь важная для Библера, да и для Пригожина, у Делеза и Гваттари с производением никак не связывается. Подчеркивается, что процесс производства результата должен стимулироваться извне, хаосом, в той или иной его форме.

Основная функция искусства, полагают Делез и Гваттари, это *сохранять*. Оно сохраняет и само сохраняется в себе, хотя фактически оно живет не дольше, чем его материальная основа – камень, холст, краски и т.д. Этот факт сохранения описывается в их книге таким образом: «Юноша на полотне будет улыбаться до тех пор, пока сохранится само полотно. Под кожей этого женского лица пульсирует кровь, ветер раскачивает ветку, группа людей готовится к отплытию. В романе или фильме юноша перестанет улыбаться, но начнет снова, если вернуться к такой-то странице или к такому-то кадру... Девушка сохраняет ту же позу, что и пять тысяч лет назад, и ее жест уже более не зависит от той, кто его сделала. В воздухе сохраняются те же движение, дыхание ветра и свет, что и

в такой-то день прошлого года, и они более не зависят от того, кто в тот день дышал этим воздухом» (Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 207).

В отличие от Бахтина и Библера, в концепции искусства Делеза и Гваттари подчеркивается *в первую очередь* независимость произведения искусства и от своей «модели», и от других возможных живописных персонажей, дышащих этим живописным воздухом, и от нынешнего зрителя или слушателя, и от своего творца в том числе, в силу самополагания творимого, которое сохраняется само в себе. «То, что сохраняется, — пишут Делез и Гваттари, — вещь или произведение искусства, — это *блок ощущений, то есть составное целое перцептов и аффектов*» (Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 208). Перцепты в понимании авторов книги ведут свое происхождение от восприятий, но их нельзя с ними отождествлять, так как они независимы от состояния тех, кто их испытывает. Так и аффекты не совпадают с чувствами или переживаниями тех, кто через них проходит, они превосходят их силы. Делез и Гваттари называют ощущения, перцепты и аффекты *существами*, которые важны сами по себе, вне всякого опыта. Можно сказать, что они существуют в отсутствие человека, поскольку человек, запечатленный на полотне или в камне, или в цепочке слов, представляет собой составное целое перцептов и аффектов. Произведение искусства — это существо-ощущение, и только. Оно существует само в себе. Художник создает блоки-целостности перцептов и аффектов, и при этом единственным законом его творчества является требование — *составное целое должно держаться само собой, должно стоять самостоятельно*. Именно поэтому с точки зрения переживаний и восприятий опыта, а также с точки зрения предполагаемой модели, оно должно быть геометрически неправдоподобным, физически ущербным, органически аномальным. Но если эти «ошибки» помогают целому стоять само собой, то именно в них раскрывается художественная необходимость. В живописи есть свое понятие возможного, и оно не имеет ничего общего с возможным в физике, хотя и способствует тому, что самые сложные акробатические позы обретают равновесие. И наоборот, часто случается, что произведения претендуют на художественность, полностью соответствуют возможному в физике, но не являются произведениями искусства. Стоять само собой — это не значит стоять прямо, это просто акт, которым однажды сотворенное составное целое ощущений сохраняется само в себе. Сохраняется то, что уже было сотворено, сохраняется как памятник, поэтому понятие самодетерминации здесь не работает.

## Всеобщность, диалог, сущность

Для Библера всеобщность гуманитарного мышления выражается через диалог, который ведется между авторами произведений (а также между автором и героем, между героем и читателем или зрителем)<sup>9</sup>. У Делеза само понятие всеобщности не играет сколько-нибудь существенной роли, но фактически оно присутствует в его философии, прежде всего в виде хаоса, который лишен каких бы то ни было характеристик индивидуального, общего, материального, идеального. И тем не менее он в равной степени порождает и науку, и философию, и искусство, и не только порождает, но и, «просачиваясь», продолжает в них присутствовать. В работе Делеза, посвященной творчеству Марселя Пруста<sup>10</sup>, одно из центральных мест занимает понятие сущности, которое очень далеко по своему значению от понятия сущности в познавательном мышлении Нового времени, но в то же время в значительной степени совпадает с понятием хаоса в философии смысла.

Через понятие сущности в этой работе Делез рассматривает соотношение всеобщего и индивидуального в художественном произведении. Воспроизводя художественный стиль в творчестве Пруста, Делез видит его проблему в проблеме знаков вообще, знаков, которые образуют различные миры, в том числе и мир искусства. Жизненный опыт, искусство общения с людьми, способность дружить и любить, профессиональные навыки, — все это приобретает человеком в ходе его обучения распознавать и правильно интерпретировать знаки. Светский мир — один из миров, играющих в романе Пруста большую роль. Особенность светских знаков в том, что они являются заместителями действий или мысли, занимают их место. Светские люди не действуют и не мыслят, они производят знаки. В романе Пруста происходят, например, такие сценки: «У мадам Вердюрен не говорится ничего смешного, и мадам Вердюрен не смеется; но Коттар делает знак, что он говорит нечто смешное, мадам Вердюрен делает знак, что она смеется, и ее знак подан так искусно, что месье Вердюрен, чтобы не быть хуже, в свою очередь подбирает соответствующую мимику» (Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 31). Светский знак не отсылает к какой-нибудь вещи, он занимает ее место. Светский знак аннулирует и мысль, и действие, он претендует на самодостаточность. Отсюда его пустота. Пустота светских знаков придает им ритуальный характер, в этом их способность порождать нечто вроде нервного возбуждения.

Мир впечатлений или чувственных свойств проявляет себя другими знаками. Бывает, что воспринимаемое нами свойство представляется не как нечто, принадлежащее предмету, в котором оно актуа-

лизировано, а совсем другому предмету, душу которого оно как бы скрывало. Делез отмечает, что знаков такого рода в романе Пруста много: печенье «Мадлен», колокольни, деревья, мостовые, салфетка, звук брякающей ложки или водопровода. В каждом из этих случаев происходит одно и то же: воспринимаемый нами знак означает нечто очень далекое от той вещи, в которой он воплощен. Открывая эту вещь, мы обнаруживаем смысл знака. Так, печенье «Мадлен» открывает нам усадьбу Комбре, при этом Комбре возникает вновь не в том виде, в каком он существовал, но в своем абсолютном виде, в своей сущности или в вечности, в таком образе, который никогда не встречался в жизни. Интерпретация дает нам бессознательное воспоминание о Комбре. Знаки восприятия — материальные знаки, и не только благодаря их чувственному происхождению. Их смысл, который открывается в результате интерпретации, означает Комбре, девушек, Венецию или Бальбек. Это не только их исток, но и их проявление, которое остается материальным.

Но материальный смысл есть ничто без заключенной в себе идеальной сущности. *Дематериализованными* являются знаки искусства, которые обретают свой смысл в идеальной сущности.

Знаки искусства — важнейшие, трансформирующие все другие, и в них пребывает сущность в своем пределе. Произведение Пруста «Поиски утраченного времени» основано на узнавании знаков и обучении им, оно предстает перед нами как исследование различных наборов знаков, которые организуются в группы и объединяются в некоторые единства: знаки специфичны и составляют материю того или иного мира. Человек может хорошо справляться с дешифровкой знаков в какой-либо одной области, но не уметь это делать во всех других. Таков Коттар, приводит Делез пример из «Поисков», великий клиницист. В какой-то одной общей области эти миры отгораживаются друг от друга: знаки Вердюренов не употребляются у Германтов, а стиль Свана или иероглифы Шарлю не подходят к Вердюренам. «Единство всех этих миров в том, что они образуют системы знаков, исходящих от людей, предметов, материй; и невозможно постигнуть ни одну из истин или обучиться чему-либо иначе, нежели посредством дешифровки и интерпретации. Многообразие же систем происходит оттого, что сами знаки разнородны, по-разному проявляются, не позволяют расшифровать себя одним и тем же способом, и нетождественны своему смыслу. Знаки формируют одновременно единство и многообразие «Поисков»» (Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 30).

Знаки в разных сферах жизни приближают нас к сущности, но не могут открыть нам ее полностью. Только на уровне искусства сущности раскрываются по-настоящему, воплощаются в его знаках, которые сразу же начинают влиять и на все другие сферы: искусство помогает нам понять, что сущности уже воплощались, уже присутствовали во всех областях знаков. Жизнь, однако, воспроизводит сущность лишь на самом низком уровне и в минимальной степени. В искусстве слово, цвет, звук вбирают смысл и жизнь. Искусство — это трансмутация материи. «Вещество здесь одушевлено, а физическая среда дематериализована для того, чтобы преломить сущность, то есть свойство первичного мира» (Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 74).

Сущность не сводима ни к предмету, носителю знака, ни к субъекту, воспринимающему знак. Субъект выражает мир как сущность не самого субъекта, а бытия, или той области бытия, которая доступна субъекту. Сущность не сводится к психологической субъективности, она — это последнее свойство сердцевины субъекта. Такое свойство *более глубоко*, чем сам субъект, оно *не смешивается* с ним, оно — *другого порядка*, это — *неизвестное свойство уникального мира*. Нельзя сказать, что субъект выражает сущность, скорее о сущности можно утверждать, что она, будучи заключенной в субъекте, свернута в нем и оборачивает его. «Мало того, обернутая вокруг себя самой, она-то и образует субъективность. Не индивидуумы конституируют мир, но свернутые миры, сущности, конституируют индивидуумов» (Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 70). Сущность, таким образом, по Делезу, в соответствии с его пониманием Пруста, обладает свойством всеобщности и преобразует знаки других сфер жизни в художественные, идеальные, наделяя их индивидуальностью в произведении искусства. Не субъект как художник (писатель, скульптор, музыкант) создает произведение по своему субъективному произволу, а сущность-всеобщее формирует индивидуальность художника и через него — произведение как совокупность художественных знаков. Сущность в искусстве не совпадает с субъектом, так как в него сущностью привносится бытие, по крайней мере та его часть, которая находится в поле зрения художника. Не совпадает она и с предметом, так как он трансформируется сущностью в процессе его включения в субъективность и индивидуальность автора произведения.

В этих рассуждениях Делеза выделяется аспект художественного произведения, который делает его нейтральным как к субъект-предметным, так и к субъект-субъектным отношениям. Важен не тот факт, что художник вкладывает свою индивидуальность в создаваемое им произведение, а то, что эта индивидуальность сформирована сущно-

стью-предметом, что она до некоторой степени «опредмечена». В то же время и предмет (изображается, допустим, жизнь усадьбы, ее обитателей и их гостей) становится произведением, совокупностью художественных знаков только при условии, что он «пропускается» через индивидуальность автора, что он как бы «субъективизируется». Поэтому возможность субъект-предметного отношения между автором и предметом его творчества сводится к минимуму, их противоположность «смазывается». И диалог между автором и героем тоже становится проблематичным, так как диалог возможен между субъектами, а и герой, и автор в определенном смысле «опредмечены». Кроме того, само понятие «герой» переосмысливается, им может считаться в равной степени и не человек, а любой предмет.

### **Начало и исток**

Такое истолкование художественного творчества, автора, героя, предмета изображения соотносится с философией Делеза, так как погружает исследование в сферу хаоса, смысла, сущности в той мере, в какой они нейтральны к индивидуальному и общему, субъектному и предметному, идеальному и материальному. С Библером и Бахтиным здесь сходство в том, что они, как и Делез, тоже понимают культуру и, соответственно, искусство как такую сферу, где деятельность не продолжает предыдущую (Достоевский не продолжает творчество своих предшественников, создание им собственных произведений не начинается там, где они кончили). В искусстве все начинается каждый раз как бы с самого начала. Разница в том, что Бахтин и Библер предполагают в этом начале уже наличествующих автора и предмет его творчества (как бы они ни менялись в процессе создания произведения), а Делез рассматривает процесс формирования и субъекта и предмета его деятельности как таковых в том числе. Для Бахтина и Библера автор и герой как уже данные вступают в диалог и формируют структуру произведения, а Делеза, вслед за Прустом, в первую очередь интересует трансформация знаков предметов в окружающей нас действительности в идеальные знаки искусства (в том числе в героя) и превращение человека-индивида в автора-субъекта художественного произведения. Только после этих превращений становится возможным диалог, который, однако, не играет в творчестве Делеза никакой роли. Начало понимается им более «фундаментально». Понятие сущности способствует такому пониманию: «Мир, свернутый в сущности, всегда есть начало Мира вообще, начало вселенной, абсо-

лютное радикальное начало» (Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 71). Так же как и каждая вещь, предмет, живое существо, индивид, будучи свернутыми в сущности, индивидуальны, особенны, своеобразны и могут быть восприняты только как пребывающие в устойчивой самодостаточности, как начало самих себя. Сущность определяет и рождение времени как такового в сфере, где еще не существует ни отчетливых размерностей, согласно которым оно могло бы разворачиваться, ни серий, по которым оно могло бы распределиться.

### Исток всего сущего и время

Делез вспоминает, что некоторые неоплатоники использовали очень точное, по его мнению, слово для того, чтобы «описать начальное состояние, предшествующее всякому развитию, всякому развертыванию, всякому разъяснению: полнота, что сворачивает множественность в Единое и утверждает Единство множественности. Вечность не казалась им ни отсутствием изменений, ни даже продолжением бесконечного существования. Она была для них сложным состоянием самого времени» (Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 71). Роман Пруста называется «Поиски утраченного времени», так вот, время *обретенное*, по Прусту (и по Делезу), одаривает нас образом *вечности*, оно — абсолютно подлинное время, которое утверждается в искусстве. Художественная сущность открывает нам *первичное* время; оно противопоставляется времени развернутому и разворачивающемуся, то есть последовательно проходящему времени, которое утрачивается. Обретенное время — это — «сложное» время сущности как таковой.

Проблема в том, как возможно начать искусство в этом первичном времени, как к нему подойти. Пруст, и Делез вместе с ним, рассматривают *один из* имеющихся путей выхода в искусство, а именно через произвольное воспоминание, *произвольную память*, которая исходит из области особых знаков, знаков чувственных. Этот путь вхождения в искусство вычерчивает перед нами усилиями Пруста и Делеза как бы некоторый логический механизм рождения художественного произведения, создания художественных образов из жизненных чувственных впечатлений. Мы ищем смысл чувственных знаков, и случается, что произвольная память, непосредственно возбужденная знаком, выдает нам этот смысл, например, Комбре в случае с печеньем «Мадлен», Венецию — с булыжниками мостовых и т.д. Смысл далеко не всех чувственных знаков раскрывается произвольной памятью. Некоторые из них отсылают к желаниям и образам во-

ображения. Но чувственные знаки, которые объясняются благодаря памяти, составляют начало искусства, направляют нас на путь искусства, хотя и не являются еще знаками искусства, они продолжают оставаться знаками жизни, они из жизни. Искусство в своей сущности, искусство, превышающее жизнь, не основывается ни на произвольной памяти, ни на воображении, ни на неосознанных образах. «Знаки искусства объясняются посредством чистой мысли как свойства сущностей. О чувственных знаках вообще, о тех, что адресуются к памяти или даже к воображению, мы должны сказать следующее: как существующие до искусства, они подводят нас к нему; но если они являются вслед за искусством, то улавливают в нем только ближайшие отблески» (Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 83).

*Произвольная* память принципиально иная, по сравнению с произвольной. Она идет от актуального настоящего к настоящему, которое «было» и которого больше нет. Прошое произвольной памяти относительно и по отношению к настоящему, которое было, но также и по отношению к настоящему, относительно которого оно теперь является прошлым. Произвольная память, таким образом, не улавливает прошлое непосредственно, она его вновь соединяет с настоящим. От нее ускользает нечто существенное, а именно: *бытие-в-себе-прошедшего*. Память конституирует прошедшее настоящим. Всегда необходимо ждать нового настоящего, чтобы прошлое *прошло*, сделалось прошедшим. В результате сущность времени ускользает. «Прошлое таково, каким оно сосуществует в себе, не следуя за настоящим, каковым оно было. Верно то, что мы не воспринимаем нечто как прошлое в тот же самый момент, когда переживаем его как настоящее... Но это потому, что объединенные потребности осознаваемого ощущения и произвольной памяти устанавливают реальную последовательность там, где на более глубоком уровне возможно сосуществование» (Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 85).

Делез сравнивает идеи Пруста с концепцией времени Бергсона, между которыми, по его мнению, существует сходство именно на этом уровне, на уровне памяти, а не на уровне длительности. Он кратко перечисляет основные положения «*Материи и памяти*» Бергсона: «Мы не восходим от актуального настоящего к прошлому; мы не соединяем заново прошлое с настоящим, но помещаемся сразу в само прошлое; прошлое не представляется вновь чем-то таким, что было, но просто чем-то, что есть и сосуществует в себе как настоящее; прошлое не сохраняется в чем-либо, кроме как самом себе, ибо оно существует в себе, удерживается и сохраняется в себе. Такое бытие в себе прошлого Бергсон называл потенциальностью» (Делез Ж. Мар-

сель Пруст и знаки. С. 86). Так же смотрит на время и Пруст, когда речь идет о состояниях, индуцированных знаками памяти. Но дальше между ними начинается различие.

Бергсон не задается вопросом, каким образом прошлое, существующее в себе, могло бы быть сохранено и для нас. У Пруста вопрос ставится более радикально: как сохранить для нас прошлое таким, каким оно сохраняется в самом себе? Ответ можно дать с помощью произвольной памяти. Прежде всего произвольная память рассматривает сходство между двумя ощущениями как двумя моментами. Сходные ощущения можно считать тождественными, общими для прошлого и настоящего. О вкусе печенья говорится, что он включает некий объем длительности, которая распространяет его на два момента сразу. В свою очередь ощущение, вкус, тождественное свойство предполагает связь с чем-то отличным; в данном случае в объеме вкуса печенья «Мадлен» заключен и свернут Комбре. Пока мы используем память произвольную, Комбре остается внешним для печенья «Мадлен» как контекст, отделенный от ощущения. Но произвольная память обладает такой особенностью, как способность интериоризировать контекст и тем самым делать прежний контекст неотделимым от настоящего ощущения. Комбре появляется в актуальном ощущении сегодняшнего дня, его различие с прежним ощущением интериоризируется в ощущении настоящем. Интериоризированное и ставшее имманентным различие и есть сущность.

Берутся «два различных предмета» — печенье «Мадлен» с его вкусом и Комбре с его цветовыми и температурными характеристиками, и один сворачивается в другой. Вкус как общее свойство двух ощущений и двух моментов, существует только для того, чтобы воззвать к Комбре, к чему-то другому. И Комбре возникает в новом виде, он уже не такой, каким был в прошедшем настоящем. Комбре остается прошлым, но это прошлое не соотносится, однако, ни с тем настоящим, что было, ни с тем настоящим, по отношению к которому он теперь является прошедшим. Комбре уже выходит за пределы и Комбре-восприятия, и Комбре-произвольной памяти. В жизни он таким не мог бы быть, он появляется не в своей реальности, а в своей истинности; не в своих внешних и случайных связях, но в своем интериоризированном различии, в своей сущности. «Комбре возникает в чистом прошлом, сосуществующем с двумя настоящими, но вне их противопоставления, вне пределов теперешней произвольной памяти и прежнего осознанного восприятия... То есть, не просто сходство между настоящим и прошлым, между актуальным настоящим и прошлым, которое было настоящим; даже не тождество

двух моментов; но — по ту сторону, *бытие в себе прошлого*, более глубокое, чем всякое бывшее настоящее. «Кусочек времени в чистом виде», то есть сущность локализованного времени» (Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 88).

Можно, по-видимому, сказать другими словами, что *непроизвольная* память, в отличие от *произвольной*, может быть началом искусства, поскольку *вырывает* знак, делая его тем самым художественным, из *течения* времени, из зависимости от прошлого и будущего, делает для нас возможным сохранить прошлое для нас в самом себе, каким оно существует в себе. Непроизвольная память реализует, воплощает в себе сущность в ее состоянии свертывания и оборачивания, сохраняет две возможности — различие в прежнем моменте и повторение в актуальном. Но в непроизвольном воспоминании сущность реализуется в меньшей степени, чем в искусстве, так как воплощается в предмет более непроницаемый, появляется как локальная сущность: Комбре, Бальбек, Венеция... Но в то же время она есть и «общее» в ощущении двух мест и двух мгновений.

Особенностью художественной сущности является то, что она открывает нам первичное время, сложное время сущности как таковой, тождественное вечности, превосходящее темпоральные ряды и измерения. Сущность, воплощенная в непроизвольном времени, заставляет нас вновь обретать именно потерянное время. Такая сущность в недрах времени уже развернутого, в прошедшем времени, находит центр свертывания, но это лишь образ начального времени. Открытия непроизвольной памяти очень кратки и представляют собой прошлое в чистом виде, бытие в себе прошлого, которое превосходит все эмпирические измерения времени. Это бытие в себе «является основой, отталкиваясь от которой, размерности начинают разворачиваться в потерянном времени, той основой, в которой мы можем обрести потерянное время, тем центром, вокруг которого мы может обернуть бытие сызнова для того, чтобы иметь образ вечности. Это прошлое в чистом виде есть мгновение, не сводимое ни к какому проходящему настоящему, но оно также и мгновение, которое заставляет проходить все настоящие моменты времени, направляя их движение. В этом смысле оно содержит еще в себе противоречие существования и небытия. Невыразимое видение создано их смешением. Непроизвольная память одаривает нас вечностью, но так, что у нас нет ни сил вынести ее более одного мгновения, ни средства, чтобы раскрыть ее природу. Она дает нам, скорее, лишь мгновенный образ вечности. С точки зрения сущности как таковой все «Я» непроизвольной памяти уступают «Я» искусства» (Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 90 — 91).

Непроизвольная память обладает способностью воспроизводить нечто в своей сущности, и эта способность не зависит от конкретных обстоятельств. Однако то, что это нечто — Комбре, Бальбек или Венеция, это зависит от обстоятельств и от массы случайностей: Комбре не могло бы реализоваться во вновь обретенном вкусе печенья «Мадлен», если бы изначально уже не существовало какой-то связи между вкусом печенья и прошедшим настоящим Комбре. С другой стороны, и печенье, и Комбре отягчены еще различными предметами, которые сопротивляются свертыванию и проникновению одного в другое. Таким образом, сущность, воплощаясь в непроизвольном воспоминании, находит там предметы гораздо менее одушевленные и сферы менее дематериализованные, чем в искусстве. В противоположность искусству, здесь отбор и поиск сущности зависят от внешних данных самой сущности, которые отсылают к всегда субъективным и случайным жизненным ситуациям. Поэтому знаки непроизвольной памяти постоянно склоняют нас или в западную объективистской интерпретации, или в ловушку субъективизма. Чувственные знаки памяти исходят из жизни, а не из искусства, они лишены тождества знака и сущности и представляют собой только жизненную силу, способную подготовить нас к искусству.

Таким образом, искусство, его знаки, рождаются в особом состоянии времени, вечности, они формируются сущностью, не обладающей ни субъектными, ни предметными свойствами, но, сворачиваясь, обертываясь вокруг чувственных, жизненных знаков, сущность формирует индивидуальности знаков художественных, дематериализованных, духовных. Знаки искусства помогают нам разглядеть присутствие сущности и в жизненных знаках, но там она воплощается не полностью, там продолжает довлеть материальность, предметность. Художественный знак, знак искусства интериоризирует в себе, делает имманентным различие между моментами прошлого и настоящего, и это интериоризированное различие и составляет его сущность. Сущность выводит знак искусства за пределы течения времени, он возникает как бы на пустом месте, вне зависимости от прошлого и будущего. Об интериоризированном различии и повторении несколько подробнее.

### **Исток, различие, повторение, стиль**

Начало произведения искусства интериоризирует в себе не только разные моменты времени, сводя их к первичному времени, к вечности, но и множественность материального мира к абсолютной ду-

ховности знака искусства. В искусстве дано подлинное единство материального знака и абсолютного духовного смысла. Сущность, которая открывается в искусстве — это предельное и абсолютное различие. Такое различие нельзя понимать как эмпирическое и внешнее различие двух предметов. Сущность, присутствующая в субъекте как предельное различие, есть некое последнее качество в его сердцевине, качественное разнообразие, которое существует в том виде, в каком мир является нам. Не будь искусства, считает Пруст, это разнообразие осталось бы вечным секретом каждого. Сущности Пруста очень напоминают монады Лейбница, каждая из них определяется своей точкой зрения на мир.

Пруст пишет: «Только с помощью искусства мы можем покинуть самих себя, узнать, как другой видит вселенную; она — совсем иная и не схожа с нашей, пейзажи этой вселенной будут нам столь же неизвестны, что и ландшафты Луны. Благодаря искусству мы вместо того, чтобы видеть только один-единственный, наш собственный мир, видим мир множественный. Сколько существует самобытных художников, столько и миров открыто нашему взгляду, миров более отличных друг от друга, чем те, что разворачиваются в бесконечности космоса...» (*Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 68–69*). Это не означает, однако, что сущность субъективна, полагает Пруст (и Делез вслед за ним). Выражаемый мир не существует вне субъекта, который его выражает, но он выражен как сущность не самого субъекта, а бытия, или той области бытия, которая открыта субъекту. Сущность не сводится ни к психологическому состоянию, ни к какой бы то ни было форме высшей субъективности. Сущность — последнее свойство сердцевины субъекта, но это свойство более глубинно, чем сам субъект, оно — другого порядка. Не субъект выражает сущность, а сущность «управляет» субъектом. «Точка зрения не смешивается с тем, кому она принадлежит, а внутреннее свойство — с субъектом, которого оно индивидуализирует» (*Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 70*). Сущность и субъект разводятся. Сущность есть всегда начало мира, всегда есть непрерывное сотворение первичных элементов мира.

Каким образом художник воплощает сущность в своих произведениях, какими путями сущность воплощается в произведениях искусства — задается вопросом Пруст. Сущность индивидуализирует художника и вводит его в вечность, каким же образом художник воплощает ее в веществе? «В руках» художника вещество столь податливо, столь сильно размягчено и утончено, что становится полностью духовным. Под веществом подразумевается цвет для художника, звук для музыканта, слово для писателя. «Но на более глубоком уровне —

это освобожденное чистое вещество, равно хорошо выражаемое через слова, звуки, цвет. Например, у Томаса Гарди каменные блоки, геометрия объемов и параллелизм линий формируют одушевленную материю... Истинная тема произведения – не используемый сюжет, сюжет осознаваемый и преднамеренный, который смешивается с тем, что описывают слова, но темы неосознанные, непроизвольные – архетипы, где слово, так же как цвет и звук, вбирает смысл и жизнь. Искусство есть настоящая трансмутация материи. Вещество здесь одушевлено, а физическая среда дематериализована для того, чтобы преломить сущность, то есть свойство первичного мира. Такое обращение материи происходит лишь посредством «стиля»» (*Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 73–74*). Стиль, таким образом, это средство художественного преобразования материи. Сущность никогда не смешивается с предметом (как и с субъектом), напротив, воплощаясь в них, она сближает предметы, которые мы воспринимаем как совершенно различные. Предельное свойство сущности выражается как общее свойство двух различных предметов, погруженных в конкретный контекст.

Пруст пишет: «Можно бесконечно составлять список следующих друг за другом предметов, которые фигурировали в указанном месте, но истина начнет являться только в тот момент, когда писатель возьмет два различных объекта, установит между ними связь – аналогом такой связи в научном мире является уникальная связь по закону причинности – и соединит их в последовательность, необходимую из соображений хорошего стиля» (*Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 74*). Стиль одушевляет предмет и делает его адекватным сущности. Стиль воспроизводит глубинные процессы по формированию самой сущности: неустойчивое противостояние, изначальную полноту, борьбу и обмен первичными элементами – все это конституирует сущность как таковую. «Сущность всегда – рождение мира; но стиль – это рождение продолжительного и устойчивого, это рождение обретенного в материале, адекватном сущностям. Это – зарождение, обернувшееся метаморфозой предмета. Стиль – это не человек, но сама сущность» (*Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 75*).

Воплощаясь в материале, сущность индивидуализирует его в виде объектов, которые становятся составляющими стиля: таковы пламенеющий септет и белая соната Вентейля, или прекрасное разнообразие в произведениях Вагнера. Сущность – сама в себе различие, но она не может им быть, если лишена возможности повторяться и самоидентифицироваться. Если сущность есть предельное различие, то она незаменима, ничто не может заменить ее, и ее можно только по-

вторить. Великая музыка может быть только воспроизведена, поэма — только выученной наизусть и прочитанной заново. Противоположность различия и повторения только внешняя. Различие — это свойство мира, которое утверждается лишь через определенного рода самоповторения. Плохой художник доверяет жизни, но имеет только суррогат того, что составляет искусство. Повторения у него становятся механическими, потому что они уже не в состоянии оживить и одухотворить внешние и застывшие различия, воплощенные в материале. Жизнь не имеет этих двух движущих сил искусства, она получает их только в ослабленном и деградированном виде. В искусстве необходимо не поддаваться соблазну ни объективизма, ни субъективизма. Искусство раскрывает сущность по ту сторону и субъекта, и объекта. Сущность, по мнению Пруста, всегда художественна.

### Случайность и неотвратимость

Для Пруста искусство — это наивысшая сфера человеческого духа. Философию он критикует, так как от нее ускользают, по его мнению, «потаенные зоны, где вырабатываются силы, реально воздействующие на наши мнения и поступки, они-то и *вынуждают* мыслить» (Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 123). Философскому понятию *метода* Пруст противопоставляет *неотвратимость* и *случайность*. Две фундаментальных прустовских темы — это случайность встреч и давление неотвратимости. Встречу творит знак, совершая тем самым над нами насилие, вынуждая нас мыслить. Встреча — непредвиденна, мышление — неизбежно. Встреча со знаком — со страданием, радостью, воспоминанием, ароматом, событием в быту, — более значима, считает Пруст, чем сама мысль, в то время как в философии разум делает мышление возможным, но не принуждает к нему. Пруст нападает на предпосылку философии, состоящую в том, что мыслитель намеренно ищет истину, стремится к ней, занят ее поиском. Такая установка сама по себе не приводит к истине, не «запускает» мыслительный процесс. Одной только доброй воли и знания метода недостаточно для умения мыслить. Философским истинам, полагает Пруст, не достает неизбежности, печати неотвратимости. Важнее мысли — то, что заставляет мыслить. В искусстве Пруст находит именно такое «сотворение» мысли, поэтому поэт для него — значимее, чем философ. Поэт исходит из того, что сущность — выше мысли, она — в том, что вынуждает мыслить.

Философские истины менее необходимы и глубоки, чем те, которые жизнь *вопреки нам самим* сообщает посредством материального впечатления, воспринятого нашей сущностью. Смутные непровольные воспоминания, вызванные стуком вилки, вкусом печенья «Мадлен» или двумя булыжниками на мостовой порождают сразу же ощущение, что я не волен их выбирать: *я не искал* те два булыжника, о которые споткнулся. Но именно эти *случайные* встречи (встречи-знаки) *вынуждают* мою мысль двигаться в определенном направлении. Акт мышления не вытекает из простой и естественной возможности мышления. Он — творение как процесс его, мыслительного акта, образования в самой мысли, которая вырывается из своего естественного оцепенения, из только абстрактных возможностей. Мыслить — это всегда «работать» со знаком: объяснять его, транслировать, разворачивать, — Пруст видит в этом формы чистого творения. И если мысль разъясняет знак, разворачивает его в понятие, то это только потому, что понятие уже содержится в нем, в потаенной области, что подталкивает мысль. Мы начинаем мыслить и стремимся к истине, лишь когда мы побуждаемы к этому. «Философ со всем своим методом и всей своей доброй волей — ничто по сравнению с тайным воздействием произведения искусства. Творение, как и процесс образования акта мышления, всегда начинается со знаков. Произведение искусства и порождает знаки, и вынуждает их родиться» (Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. С. 126). В знаках *обнаруживается* истина.

*И в науке, и в философии мышление всегда предшествует, оно всегда уже есть.* Знаки же вызывают к мышлению, оно приходит позже, оно должно запаздывать, считает Пруст. Знаки искусства мобилизуют мысль как свойство сущностей. Они вводят в действие сам акт мышления, который меньше всего зависит от доброй воли. Мышление случайно, пока оно произвольно; такое мышление не производит никакой глубокой истины, но только истину возможную, поскольку в этом случае ничто нас не заставляет интерпретировать природу знака.

Таким образом, по убеждению Пруста, само по себе наличие разума, знание метода и воля к мышлению не могут дать глубокой истины. Мышление в этом случае случайно и произвольно, его начало зависит от желания, от внутренних импульсов мыслителя. Разум — только возможность мышления. Эта возможность реализуется, если *что-то* вынуждает человека мыслить, — не его собственная воля, а нечто внешнее, не являющееся мыслью. Этим внешним и является *случайная* встреча со знаком, делающая мышление *необходимым*.

## Заключение

Если задаться вопросом, что привлекло внимание Делеза в идеях Пруста, почему он посвятил ему книгу, да и в других своих трудах время от времени ссылался на него, то можно, по-видимому, утверждать: прежде всего, Делеза интересовала трактовка проблемы истока. То, как она понималась Прустом в искусстве, было созвучно представлениям Делеза об *истоках, основании* философии и науки. Напомним, что Библер воспроизвел основные мысли Бахтина о диалоге в искусстве, так как считал их продуктивными и для понимания логических механизмов общения между разными логическими культурами через *спор логических начал*. И Пруст, и Бахтин полагали, что их идеи пригодны только для искусства, в то время как и Делез, и Библер находили подтверждение своему пониманию философии и науки в особенностях именно художественного творчества.

Библер понимает *начало* как парадокс. О парадоксальности самого принципа *начала* (какой-либо теоретической системы и соответственно предмета этой теории) Библер пишет: «Это начало должно быть *исходным пунктом* некоей предметной области (исходным определением данной теории), и вместе с тем оно должно быть *основанием* этой теории, лежащим *вне ее*, неопределимым в собственных терминах и понятиях этой теории. Только так можно избежать логического круга. И — добиться... парадокса»<sup>11</sup>. Действительно, начала логики можно понимать таким образом, что они уже данная логика, они входят в нее, определяют ее особенности и сами подчиняются тем логическим нормам, которые создают. Тем более начало книги — это ее первые страницы, это уже книга; начало вселенной — это первые доли секунды ее существования, и как бы ничтожно малы они ни были, это время существования нашей вселенной, она *уже есть*. Но как зарождаются сами эти начала? Как осуществляется выход из не философии в философию? Из не логики в логику? Что предшествует первым мгновениям существования вселенной? Как она возникает из того, что не является еще вселенной? Как зарождается замысел книги, который еще не является книгой, а только основанием для ее создания?

Для Библиера важно показать, что именно *начала* определяют специфику той или иной культуры, того или иного способа мышления, и логическое общение-диалог между разными логиками осуществляется именно через спор этих начал (понятия времени, пространства, причинности, индивидуальности, личностности, элементарности и т.д.). Вектор рассуждений Библиера направлен *от начал к реали-*

зованным в действительность логическим типам мышления, его больше интересовали актуализированные в истории культуры и способы их логического общения, чем пути формирования самих начал. Схематизмы логики диалога не относятся к логическим началам как таковым; не случайно Библер часто говорит о *споре* логических начал, но никогда об их *диалоге*. Парадоксальность понятия *начало* постоянно присутствует в философии Библера, прежде всего в его рассуждениях о нетождественном мысли бытии, которое, как *не* логика, необходимо присутствует при формировании новой логики. Библер это нетождественное мысли бытие превращает в *другую* логику. Тем самым основание логики у него *логично*, и только благодаря этому возможно последующее движение мысли. Библер убежден, что логично только то, что обосновано логически.

Делез, как и Библер, полагает, что для логики нужна не логика. Но, в отличие от Библера, он не превращает вне-логическое в логику, для Делеза основание не должно быть похожим на обоснованное, они должны быть разными. Вне-логическое основание логики следует понимать именно как нелогическое, как отличное от нее. Именно в таком своем качестве оно и становится объектом логики смысла Делеза. Библер «втягивает» начала логики в логику, Делез — «выталкивает» их из логики, из философии, и даже задается вопросом — а есть ли у философии начало? Делез пытается ответить на вопросы: как из того, что еще не является философией, зарождается именно философия; как из стихии (или хаоса), где нет логики, рождается логика; как из жизненного хаоса рождается произведение искусства? Идеи Пруста привлекли его именно тем, что в них содержалось стремление раскрыть некоторые механизмы рождения художественного произведения как совокупности знаков искусства из той сферы, которая искусством не является. Для логики Делеза важен этот момент: основание не похоже на то, основанием чего оно служит. И дело не в том, что не удастся достичь полного сходства: художественного образа с его прототипом; научной идеализации с реальными процессами, которые она объясняет; философских концептов со сферой хаоса, их порождающей. Сходства и не должно быть, между ними всегда остается *различие*.

Такая позиция порождает свой парадокс: каким образом стихия хаоса (недифференцированной бездны, виртуального мира, сущности), которая не несет в себе ничего индивидуального, особенного, порождает столь разнообразный мир философии, науки, искусства? Хаос должен быть отличен от них, он *не* философия, *не* наука, *не* искусство, другими словами, он одинаков для каждой из этих сфер дея-

тельности. Ж.Делез и Ф.Гваттари пишут: «В глубине всех «не» заложена не-мыслящая мысль... Там-то концепты, ощущения и функции становятся неразрешимо слитными, а вместе с тем и философия, искусство и наука — неразличимыми; у них словно одна тень на троих, которая простирается сквозь их неодинаковую природу и неотступно за ними следует» (Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 279). Таким образом, с одной стороны, сфера хаоса не должна в себе содержать ничего, сходного с философией, наукой или искусством; с другой стороны, именно хаос формирует не только своеобразие каждой из этих областей духовной деятельности, но и внутри них — особенности концептов, теорий, произведений искусства. Он присутствует здесь *не как их начало* или конец, но как постоянное и неперенное условие их существования, как определяющий их специфику в каждый момент их становления. Он «просачивается» в актуализированное бытие, оставаясь самим собой, он абсолютно отличен от того, основанием чего он является. Каким же образом хаос может быть соотнесен с логикой существования предметов, концептов, функций, произведений искусства, истоком которой он служит? Парадокс налицо. Но парадоксы существуют не для того, чтобы их разрешать и устранять. Они будоражат мысль, обнажают разные направления ее возможного развития. Философия Делеза не разрешила парадокс Библера, просто он оказался на периферии его логики. Теперь другие парадоксы, другие «парадоксальные элементы» стимулируют мысль и ориентируют ее на решение новых проблем.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Библер В.С.* От наукоучения – к логике культуры. Два филос. введения в двадцать первый век. М., 1991. С. 119–130.
- <sup>2</sup> Там же. С. 122.
- <sup>3</sup> Там же. С. 121.
- <sup>4</sup> Там же.
- <sup>5</sup> *Whitehead A.N.* Science and the Modern World. N. Y., 1967. P. 54.
- <sup>6</sup> *Эйнштейн А.* Мотивы научного исследования // *Эйнштейн А.* Собр. науч. тр. Т. 4. М., 1967. С. 40.
- <sup>7</sup> *Библер В.С.* От наукоучения – к логике культуры. С. 128.
- <sup>8</sup> *Делез Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? СПб., 1998. С. 168–169. Далее ссылки на эту книгу см. в тексте.
- <sup>9</sup> О понимании В.С.Библером культуры см.: *Ахутин А.В.* Все еще только начинается... Памяти В.С.Библера. Антинекролог // *Вопр. философии.* 2001. № 6. С. 136–158; *Неретина С.С., Огурцов А.П.* Время культуры. СПб., 2000. С. 255–266.
- <sup>10</sup> *Делез Ж.* Марсель Пруст и знаки. СПб.: Алетейя, 1999. Далее ссылки на эту книгу см. в тексте.
- <sup>11</sup> *Библер В.С.* Кант – Галилей – Кант (Разум Нового времени в парадоксах самообоснования). М., 1991. С. 8–9.

## Теория и театр

### Постановка проблемы

Удивительным образом техника присутствует при самом рождении театра. По мнению Вячеслава Иванова, первые трагедии — выражавшие буйствующие, стихийные и хаотические силы — нуждались более всего в технических механизмах — машинах<sup>1</sup>: подъемниках (поднимавших и опускавших богов с Олимпа); молниеметателях (керауноскопейонах) (изображавших могущество верховного бога Зевса) и др. Эти и многие другие сообщения суть всем хорошо известные факты об античном театре. Однако техника — машина (μηχανή) — присутствует даже там, где об этом еще никто не догадывался! Техника присутствует в самом *устройстве* театра вообще и античного театра в частности.

Итак, еще раз зададим вопрос: почему техника присутствует при самом рождении театра? Потому что *представление изначально противоестественно*. Человеку необходима *подпорка*, которая помогала бы *выносить* эту противоестественность, сносить ее и выдерживать. Вот та область, в которой техника оказывается *уместной*.

Что понимается в данном случае под Представлением? В русском языке понятие «Представление» является многозначным, то есть с помощью термина «представление» обозначено сразу несколько смыслов. Наиболее распространенными являются гносеологическое и артистическое (от латинского «ars, artis» — искусство, наука, ремесло) понимание «Представления».

К представлению в познании относится то, что совершается с результатами восприятия — образами, то есть «воспоминанием» и «воображением». В других европейских языках это понятие «представления» имеет собственные термины — имена. В немецком — Vorstellung, в английском — Representation.

Равным образом и артистическое понимание представления имеет собственное наименование: в немецком — *Aufführung*, но в английском отчетливее — *Performance*, то есть термин, который сегодня пытаются «вставить» в русский язык.

С другой стороны, внутри гносеологического понятия «представление», в свою очередь, можно выделить еще два смысла. Первый касается представления как «образа», «идеи». Второй — касается представления как «противо-поставления». Если первое понятие фиксируется в языке через такие термины, как «*Idee*», «*Image*», то смысл второго понятия лучше всего передается немецким термином *Gegenstand*, как именно «пред-ставленное», «противо-поставленное», как «пред-мет».

Однако, несмотря на такое множество языковых и смысловых отличий, мы можем утверждать, что «театральное представление» имеет общее содержание с «эпистемологическим представлением». Эта общая, пересекающаяся область включает в себе и гносеологическое представление (*Vorstellung*, *Representation*), так как хотя актеры на сцене и реальны, но действия, которые они совершают, и слова, которые они произносят, относятся не к наличному, но к идеальному миру. Зритель просто обязан представлять как раз в гносеологическом смысле — припоминать и воображать — ту реальность, в которой эти идеальные действия были бы наличными.

В то же самое время артистическое понимание «представления» (*Aufführung*, *Performance*) является *собственным* в нашем случае с «театром», то есть театральное представление буквально «играет» и «исполняет», эти идеальные действия перед зрителями в наличном мире.

Как мы отмечали, в театральном представлении обязательно присутствует момент идеальности и связанный с ней момент образности, ибо, в противном случае, происходящее на сцене было бы самой наличной жизнью, то есть не отличалось бы от самой наличной действительности. И уж совершенно точно в театральном представлении имеет место «представление как противо-поставление», представление как *Gegenstand*. Пока лишь укажем на то, что в нем существует офизиченное — или точнее овеществленное — «опредмечивание» происходящего на сцене.

Итак, мы убедились, что «гносеологическое представление» и «представление артистическое» имеют область пересечения, то есть имеют общий смысл. Вместе с тем понятно, что в «гносеологическом представлении» действия «происходят в сознании человека», а театральном представлении действия «происходят на сцене». Театр является специальной сценической конструкцией, «выносящей» созна-

ние человека за пределы его головы на площадку и т.д. и т.п. Здесь нам особенно важно зафиксировать, что представление театральное имеет множество отличий от представления гносеологического, но вместе с тем имеет и сходства, о которых мы говорили выше. Поскольку же эти сходства касаются существа представления как такового, то и возможное возражение о «смещении двух понятий» под одним термином оказывается несостоятельным.

Существо представления – как «пред-ставленности», как *Vorstellung*, *Idee*, *Performance*, *Gegenstand* присутствует и в сознании, и на сцене.

В другом разделе работы мы убедимся, что даже *Performance* присутствует в сознании, специфически трансформируясь в «театр сознания» – *теоретическое моделирование*.

В определениях представления, даваемых в различных справочниках и исследованиях можно найти несколько его существенных признаков. Приведем в качестве примера определение, даваемое одним из ведущих специалистов в гносеологии – Владиславом Александровичем Лекторским. «Представление», говорит В.А.Лекторский, – есть наглядный чувственный образ предметов и ситуаций действительности, данный сознанию...(и)... сопровождающийся чувством отсутствия того, что представляется». Причем представления могут быть «представлениями памяти» и «представлениями воображения»<sup>2</sup>. Другими словами, представление так или иначе, связывается с «сознанием» человека.

Обратим внимание на то, что в приведенном определении «сглаживается» как раз та особенность представления, которая «впервые» – «после» ощущения и восприятия – делит мир на две области: «представляющего» и «представляемое». В.А.Лекторский, правда, говорит осторожнее – есть не резкое *деление* мира, но только «*чувство отсутствия* того, что представляется». Поскольку же «чувство» как минимум наполовину субъективно, постольку и «отсутствие того, что представляется» ставится в зависимость от этой субъективной «половины». То есть может иметь место деление реальности, а может и не иметь.

Не вдаваясь в дискуссию по этому вопросу, которая вполне может самостоятельно захватить, попытаемся развернуть само обсуждение «проблемы представления» в ином направлении. Началом к такому разворачиванию может послужить следующее. В приведенном определении хотя и показаны существенные стороны «представления», однако все они даны исключительно в плоскости *эпистемоло-*

*гии* — в них указано, что есть представление в *сознании* и *познании* — без их отношения к области *онтологии*. Но ведь автор определения и не ставил перед собой таких задач.

В нашем же случае онтологический разворот понимания представления имеет решающее значение. Действительно, прежде чем «представление» в форме «образов памяти» или «образов воображения», их синтеза или суммы, появится в моем сознании, уже до всего этого — бытие моего сознания, бытие мира, в котором есть мое сознание, должно изначально быть «устроено» так, чтобы само это «появление» стало возможным<sup>3</sup>. В таком случае определение «представления» будет отнесено не к моему сознанию, сознанию вообще, но к бытию и его проявленным свойствам. Тогда само представление, как лишь одна из возможностей обнаружения бытия, будет поставлено в прямую зависимость от последнего и, следовательно, определяться будет через него самого.

Итак, под «представлением» я буду понимать *способ бытия реальности*, главным условием осуществимости которой является разделение единой реальности на представляемое (объект) и представляющего (субъект). Именно эта «делящая» сторона представления и будет меня интересовать в первую очередь.

Таким образом, поскольку «представление», в его онтологическом измерении, есть свойство не только сознания, но и того, что осознается как внутреннее сознанию, так и внешнее ему, постольку крайне интересно рассмотреть *орудия представления* — те приспособления, которыми обнаруживается единый в себе мир как «представляемое». Античным человеком было открыто несколько таких орудий — «теория» и «театр»<sup>4</sup>. Сейчас, в первую голову, меня будет интересовать «театр».

Из истории театра известны две наиболее распространенные формы его организации — древнегреческий «амфитеатр» и Нововременной «театр-коробка». Все другие «формы» театра рассматриваются в подавляющем большинстве случаев как разновидность двух названных, их комбинация или результат суммирования. Поэтому в этом разделе необходимо понять: 1) не являются ли указанные театральные формы своеобразными техническими механизмами, обслуживающими представление, 2) какие принципы лежат в основании обеих театральных форм, 3) каковы особенности этих принципов с точки зрения исторического изменения форм проявления представления?

Итак, обратимся к исторически первой технической форме театра — «амфитеатру».

## Амфитеатр

Термин «Амфитеатр» произошел от двух греческих слов  $\alpha\mu\phi\acute{\iota}$ , что означает «кругом», «со всех сторон» и  $\theta\epsilon\acute{\alpha}\tau\rho\nu$ , что означает «зрелище», «театр». Амфитеатр — это театр, в котором ряды зрительских скамей располагаются поднимающимися концентрическими кругами вокруг сцены, возвышаясь друг над другом, что позволяет превосходно видеть сценическое действие из любой его точки.

Такое устройство греческого амфитеатра является не просто особенным «архитектурным» приемом, хотя и им тоже, но, как и всякое архитектурное новшество, содержит в себе *скрытый технический механизм*. Само *расположение и устройство* амфитеатра — технично, то есть является *техническим механизмом*, неважно, задумываются над этим зрители или нет.

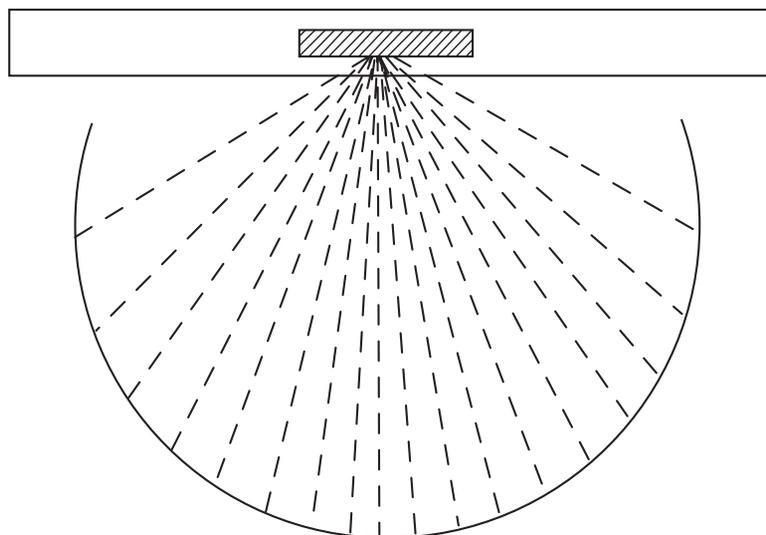


Рис.1

*Здание амфитеатра* — организация его внутреннего и внешнего пространства — есть *тело механизма*. И здесь справедливо задать вопрос: если всякое техническое приспособление, технический механизм проявляется человеком, то есть приводится из небытия в бытие как «механизм чего-то», то есть как  $\mu\eta\chi\alpha\nu\acute{\eta}$ , как «уловка», как *заместитель* чего-то, то механизмом чего является амфитеатр?

Всякий «театр» есть механизм *Представления*. В данном случае понятие «Представление» употребляется с большой буквы. Делается это с той целью, чтобы отделать «Представление» как *форму бытия*

*реальности* от «представления» как только частного способа его проявления: в «театре», «теории», «технике» и т.д. Это делается также для того, чтобы избежать смешения понятий «представления театрального» и «Представления как такового». Однако между этими понятиями нет и не может быть никакого противоречия, ибо «представление театральное» полностью, по своему объему, с логической точки зрения, включено в понятие «Представление как таковое».

Механизм амфитеатра устроен так, чтобы зритель (наблюдатель) был *включен* в представление в том смысле, когда процессу его представления ничего не мешает.

В самом деле, античный театр по своему принципу (механизму) удивительно напоминает действие линзы в *телескопе* – *рефлекторе*.

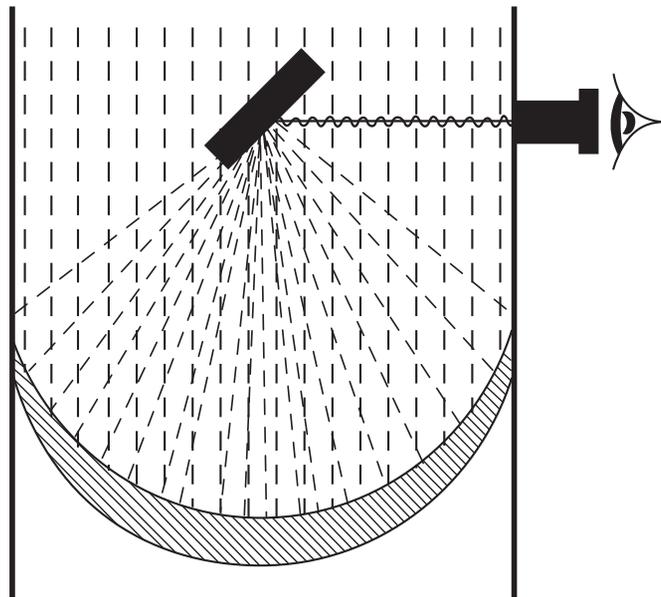


Рис.2

Фокус есть фактическое *место* концентрации представления.

В театре театральный фокус достигается «суммированием» зрительских взглядов, каждый из которых представляет своеобразный «зрительский луч». Объединение таких лучей дает «цельное изображение» – *пред-ставление*.

В телескопе (рефлекторе) роль амфитеатра играет зеркальная линза – вогнутое зеркало, которая собирает световые лучи, идущие от реального объекта в одном месте – фокусе.

Если в телескопе цельное изображение достигается суммированием световых лучей в фокусе и последующее направление этого цельного изображения прямо на глаз наблюдателя, то в театре фокус до-

стигается не оптическими приемами — хотя и при их участии тоже — а рассудочно-психологическими. Тем глазом, который наблюдает цельное изображение в телескопе, в театре оказывается глаз самого зрителя, который становится, таким образом, сторонним самому процессу реальной жизни. Выделим компоненты, содержащиеся в обоих оптических механизмах.

В телескопе есть три компоненты:

- 1) объект наблюдения,
- 2) прибор: телескоп (вогнутое зеркало-рефлектор),
- 3) наблюдатель.

Наблюдатель здесь есть нечто внешнее и по отношению к объекту наблюдения, и по отношению к телескопу.

В амфитеатре есть также три компоненты:

- 1) объект представления (театральное действие),
- 2) прибор: амфитеатр,
- 3) зритель.

Здесь зритель есть нечто внешнее и по отношению к театральному действию, и по отношению к амфитеатру. Однако.

Отличие античного театра от телескопа заключено в том, что зритель в театре является одновременно и «фокусирующей зрительской линзой», и «зрительским глазом». Более того, самым условием *осуществимости* античного театра является необходимость помещения, а также совпадение *глаза с принимающей* изображение линзой. Линза-амфитеатр как именно технический механизм (каменный как в Эпидавре или деревянный как на торговых площадях) уже изначально существует, независимо от того, заняли зрители на нем свои места или нет. Но *работать* как механизм такая театральная линза начинает только после того, как осуществится это соединение, то есть отражатель-зритель и наблюдатель-зритель займут свое место в одном лице.

Эффект «театральности» достигается как раз за счет такого объединения «отражателя» и «наблюдателя». *Театральность* коренится в отражательной способности наблюдателя-зрителя. Он обязан фокусировать «лучи действия» происходящего на сцене, ибо в противном случае «театральное действие» не будет *увидено*.

В этом и заключена опасность представления — оно мимикрирует под «настоящую жизнь», под «реальность» за счет отражающей способности зрителя. Однако греческий театр был еще *органичен*. Органичен в том смысле, что не только вся окружающая античного человека жизнь, природа, мир понимались как живое существо, но и сами первые «уловки» и «механизмы» были *органичны*.

Удивительно органичен сам амфитеатр: 1) и по своей органической связи с миром (амфитеатр был естественным органическим продолжением природы в том смысле, что он *пристраивался* к природе — на склоне, в лощине, в ущелье); 2) по своей телесной организации амфитеатр удивительно подобен органу наблюдения — *глазу*:

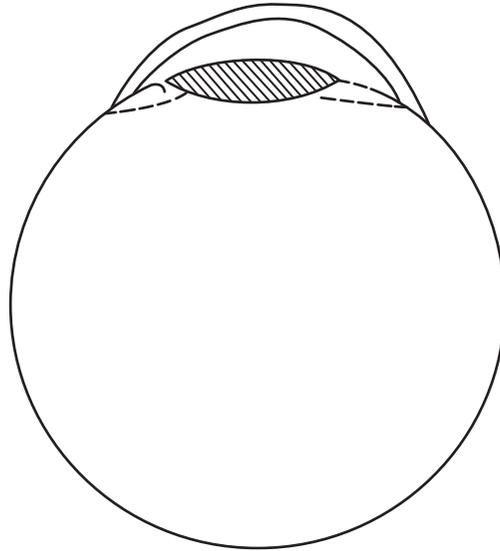


Рис.3

Который тоже по *принципу своего действия* есть ничто иное, как уже известный нам телескоп-рефлектор. Однако органичность греческого театра была не только *телесная*, как именно «здание» театра, но и *деятельно-содержательная*, как то, что наполняло театральное действие: «пение» и «танец». Греческий театр был «театр пения» по преимуществу.

Из сказанного видно, что представление еще только *пристраивалось* к жизни: архитектурно — на склоне холма, в языке — на его мелодичном пении, в пластике — на теле человека, рисунке его движений. Ведь пение и танец суть следствия *преизбытка полноты мира*.

Представление отныне *ставит эту полноту себе на службу*. Теперь *пение, поющий человек*, есть не «сосуд мира», не сам мир, полнящийся своей полнотой и источающий преизбыток этой полноты вовне, но только *представление этой полноты*. Пение как именно то, что «в сосуде» и «из сосуда», не связывает отныне человека ни с чем, не объединяет. Пение стало представлением.

В языке трудно зафиксировать этот момент, так как язык сопротивляется. Ведь неточным будет утверждение: «пение стало зрелищем», ибо *пение воспринимается слухом*, а не зрением. Можно ли ска-

зять точнее? Нет, нельзя! Нет такого слова в русском языке. Потому, что «прислушивание» к миру, «слух» не связали себя отстраненностью до такой степени, как «зрение». Ни одно чувство, кроме «зрения», *не ведает* такой способности отчуждения миру, не знает такого разрыва с ним.

Можно быть «зрителем», можно быть «слушателем». Однако зримое открывается зрителю в некоем особом пространстве — «зрелище». В то же время, для слушателя нет такого особого пространства — «слушища» или «слышища» — где бы слышимое оказывалось представленным для слушающего. В чем причина?

Дело в том, что пение изначально укоренено в полноте. Даже тогда, когда оно представлено в «зрелище — слышище», *поющий с необходимостью «запирает» самого себя, свое мышление и ум, когда поет.* Условием действительного, реального пения является отказ от «самости», то есть отказ от отстраненности миру. Этим «пение» утверждается как явленность мира. Поющий превращается в единый орган бытия, но не в «трубу», к аналогии с которой, по видимости, нас провоцирует подобие ей «горла» и «гортани», но именно «сосуд пения».

Смотрящий же «взглядом» схватывает видимое. Взгляд смотрящего, его «зрение» действительно в этом процессе.

Наоборот, слух поющего заперт пением. Песня поющего «лется» так же точно, как *лется и изливается* чистая родниковая вода из источника. Пением полнота бытия сама себя источает в мир. Ведь где поют не нарочито, не намеренно, истинно поют — там полнота!

Равно и с «танцем». Танцуя, человек также превращается в орган бытия. Танец, при всей его современной «представленности», отнюдь не рассчитан на зрелище. В танце человек «забывается», как и в пении. Природа танца уходит своими корнями во времена мира, когда танцующий и мир, в котором он танцевал, были сутью одно. Тогда не человек танцевал в мире, но мир находился «в состоянии танца». Человек не «исполнял танец», как нынче он «заваривает кофе», «строит корабль» или «разрабатывает теорию», но именно «был в состоянии танца со всем миром вместе». Нам не хватает нашего партикуляризованного языка, чтобы выразить тот мир и его полноту. Танец не был именно «зрелищем», как состояние этого мира. Мир танцевал — человеком!

Современный человек склонен видеть в дионисийских мистериях «примитивное оргиастическое начало, характерное для неразвитых форм культуры» или на другой лад — «проявление необузданной витальной силы, прорывающейся из подсознательных пластов еще недостаточно социализированной психики». Дают ли эти два набора

слов хоть какое-то приближение к существу природы дионисийских пения и танца? Конечно же, нет! Хотя бы потому, что и сегодня еще, когда казалось бы все — весь мир — выстроены по «линейке» представления, человек, оставаясь самим собой, непроизвольно, как-то вдруг — начинает петь!

Чем же отличается пение и танец полноты мира от «театрального пения и танца», от игры? Там и тогда, где и когда поет само бытие — нет нужды в представлении, и, наоборот, перепоручение «пения» и «танца» специально подобранным для этого представителям — артистам, создает впервые «представление полноты бытия» с помощью пения и танца. «Пение» и «танец» теперь — не *органы* бытия мира, но человеческие *инструменты*, предназначенные для реализации его же, сугубо человеческих, целей — достижения антропоморфно понятного наслаждения и удовольствия. От культурного человека теперь так часто можно услышать: «Я с удовольствием прослушал эту оперу» или «Мы испытали истинное наслаждение от сольной партии танцора N».

Здесь, конечно, следует особо оговорить, что зритель добровольно приходит в театр и заранее соглашается с тем, что над ним будет совершена определенная процедура «представления». Представление, в данном случае театральное, дает возможность быть там, *где быть реально невозможно*, и быть тем, кем быть нереально.

Техническое устройство театра обслуживает такое представление, приспособливает человека к нему, подлаживает, создает удобство, максимально способствуя пробуждению в нем гедонистических чувств. Это имеет и свои исторические объяснения.

Так период появления и расцвета греческого театра приходится на эпоху Перикла и последовавшие за ней времена. В это время «зрелище» становится доминантой отношения античного человека к миру<sup>5</sup>. Собственно, до наступления времен, когда мир стал «зрелищем», не было еще и самого «отношения» как такового. Это может получить следующее объяснение. Перикл покровительствовал Анаксагору, а последний как раз и был одним из тех, кто возвел Ум до его космического значения, фактически способствуя разрушению цельного мира, в котором Ум еще находился в *связном состоянии*.

Действительно, мир управляется, согласно Анаксагору, Умом: «Все [вещи], — говорит Анаксагор, — содержат долю всего. Ум же есть нечто неограниченное и самовластное и не смешан ни с одной вещью, — но единственный — сам по себе» (B12). Отметим качества анаксагоровского Ума: «ничем не ограничен», то есть над ним нет ничьей власти; «самовластен», то есть сам определяет пути и методы своего властвования; «не смешан ни с одной вещью», то есть ум уже

вышел из «связного состояния», собравшись из всех вещей мира в «одном месте»; «сам по себе», то есть обособился от мира, ставшего после этого ему «иным» и «чуждым». Такой анаксагоровский Ум правит миром: «И совокупным круговращением [мира] правит Ум, так что [благодаря ему это] круговращение вообще началось» (В12).

Удивительно точную характеристику роли Анаксагора в греческой истории и вообще всей его эпохи — в том числе и театральной — дает Князь Сергей Трубецкой: «Рок есть лишь невидимая причина, и Анаксагор впервые познал эту причину как невещественную, разумную. Он нанес первый удар древнему богу — Року, и вслед за ним Еврипид в драме, Сократ в философии продолжили начатое разрушение. Разум, дух, воздвигаются на место прежней слепой сокровенной судьбы и управляет Вселенной, движет небо»<sup>6</sup>.

Князь Трубецкой очень точно подмечает этот факт — изгнание *связности мира*, в которой Ум, словами Анаксагора, еще не самовластен. Неудивительно, что Анаксагор станет единственным философом предшественником, в отношении которого Аристотель проявит снисходительность, фактически заимствовав у него центральную идею — «верховенства Ума-мышления» над миром (Met.A8.989a 30) или в «Физике» (Θ 5, 256 24).

Естественным следствием такого обособления Ума от мира и оказывается возможность «увидеть мир со стороны», «снаружи», расположившись «со всех сторон» «вокруг» мира, так, чтобы мир оказался в «фокусе».

Рождается эпоха *«наблюдения»*. В мир приходят θεωρία и θεάτρον, появляется «созерцатель» — θεωρός и «зритель» — θεατής. Перикл учреждает ежегодные субсидии для граждан — два обола в год — для посещения театра. То есть гражданам Афин *вменяется* быть «зрителями», расположившимися «вокруг» мира. Жест Перикла можно было бы «перевести» на язык современного человека, используя уже его лексику, как «promotion» — «продвижение» на рынок нового, еще никому неизвестного товара и «стимулирование» его потребления. Во времена Перикла таким новым «товаром» было — *Представление*.

## Театр-коробка

С закатом античности, когда религиозная составляющая продолжала оставаться в своей *живой изначальной форме*, приходит религиозность другого типа, когда Бог оказывается поту-сторонним, сверхчувственным, трансцендентным. Вместе с новым ре-

лигиозным опытом приходит и новый специфический тип представления, а также соответствующий последнему тип организации пространства.

Как греческий театр рождается из умирания античной религиозной жизни, так же точно и новоевропейский театр — в эпоху Возрождения античности — рождается из умирания христианской религиозной жизни.

Почему античный театр имел форму полусферы — амфитеатра, я уже объяснял. Теперь рассмотрим технический исток театра-коробки. В данном случае важно понять: почему амфитеатр именно как технический механизм исчезает из театрального представления? Почему появляется театр-коробка? Почему, наконец, нет переходных, промежуточных стадий между амфитеатром и театром-коробкой? Почему этот процесс не был эволюционным, а скорее парадигмальным в куновском смысле?

Действительно, почему театр Возрождения и Нового Времени имел форму коробки? Какое отношение имеет коробка к религии (христианству)? Можно ли рассматривать театр-коробку как некоторого рода техническое приспособление — механизм, наподобие амфитеатра-линзы? Вот тот перечень вопросов, который возникает при самом первом знакомстве с этой темой.

Итак, начнем отвечать по порядку: какое отношение имеет театр-коробка к религии (христианству)?

Хорошо известно, что христианство в ранние века средневековья, храня полноту живой веры, не допускало никакой театрализации этой веры. Это понятно, поскольку живая вера есть прямая связь (*religio*) человека с богом и единственным посредником здесь может быть только *церковь*, как епископат, как клир, как собор прихожан и клира. Но сам посредник — церковь — также укоренен в вере и в Боге, а поэтому является «единственным посредником» для верующего и Бога<sup>7</sup>. Но если вера была крепка, то когда и как появился театр в форме коробки?

При поверхностном рассмотрении появление театра-коробки можно было бы связать со следующими причинами.

1) Коробка происходит из узкой тесноты городских кварталов позднего средневековья и начала эпохи Возрождения, когда первые театры оказываются расположенными в наибольших залах городских домов, имевших форму коробки — параллелепипеда.

2) Коробка происходит из перегороженных занавесом узких улиц, которые имели фактически только два измерения: вперед-назад и вверх-вниз. При таком объяснении легко показать, что театральные «ложи» и «балконы» — это всего лишь ряды окон и балконов «по бокам» такого уличного театра.

Однако, как будет показано ниже, первые театры-здания не имели лож и балконов и обладали только одним партером перед сценой.

В самом деле, если мы внимательно присмотримся к родившемуся в начале эпохи Возрождения театру-коробке, то обнаружим поразительный факт: театр-коробка в точности напоминал убранство католического собора, конечно с сугубо театральным наполнением. Он имел:

1) сцену, которая символически замещала место, где располагался епископат и священники,

2) зрительный зал (партер), где располагались ряды кресел, параллельно и по бокам – перпендикулярно линии сцены и ниже ее,

3) наконец, саму коробку – здание католического собора, имевшего внутреннее пространство в форме коробки.

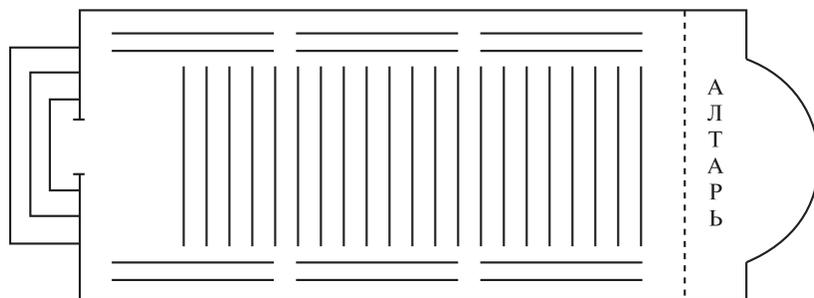


Рис. 4

Итак, почему новоевропейский театр имел форму коробки? Потому, что он копировал *место* рождения этого театра – католический храм.

Теперь попытаемся ответить на следующий заданный выше вопрос: какое отношение имеет театральная коробка к содержанию христианства?

### **Храмовое пространство первоначального христианства**

Начну отвечать издалека. Античный театр фактически оставил религиозное действо как процессию, словно обрезав нити, соединявшие античного человека с богами, «населявшими» мир вокруг: в полях, в лесах, в реках и т.д.. Если боги являлись человеку, то тут же – в поле, в горах, на дороге. И человека и явившихся богов объединяло одно пространство – пространство живого мира-космоса. И театр греков не отступил от этой установки на совме-

стность людей и богов. В греческом театре они так и встретились без рампы и занавесы, как в поле, в горах или прямо на дороге, ведущей в Эпидавр.

Нововременной театр уже не имел перед собой такой задачи. Христиане сразу – как всюду гонимые – ушли из лона природы, которая принадлежала другим богам и другим религиям. Более того, как отмечает А.И.Комеч: «В ранний период, во II-III вв., христиане не ставили никаких особенных задач художественного оформления своих молитвенных зданий. Хотя идеологи христианства часто сравнивали реальный мир с художественным произведением, созданным божественной творческой волей, они отказывали художественным произведениям этого же мира в способности быть выразителями духовного начала. Очарование античных зданий, скульптур, мозаик, фресок было им чуждо, даже враждебно, и это заставляло их пренебрегать эстетическими возможностями искусства. Бог христиан наполнял собою весь мир, и казалось невозможной, а главное, ненужной передача этого ощущения средствами искусства»<sup>8</sup>.

Действительно, живая природа была объявлена «ничтожеством», прахом земным, греховным телом распадающегося падшего мира. Христиане ушли из *живого природного мира* в «помещения» – катакомбы, пещеры. Сделали это без сожаления, так как никогда и не любили ни мира, ни того, что в мире, а тем более мира *чужого* христианству. Не существует никаких христианских богослужений, где «храмом» была бы сама природа! Это бесспорный факт! Отсюда всегдашняя «закрытость» и «помещенность» христианских действий и таинств в *закрытых пространствах*. Если древние религиозные процессы *всегда* совершались *снаружи* храма, который был «местом» жрецов, то христианские богослужения буквально закрываются от природы и помещаются *внутри* храма.

История знает курьезный в этом отношении факт, когда ариане в самом конце 4 в. н.э., чтобы противопоставить себя православной вере и православному богослужению, совершали свои богослужения в виде шествий, сопровождаемых антифонным пением. Роберт Тафт, в свою очередь, ссылаясь на сочинение Сократа Схоластика, приводит такое свидетельство: «Ариане... проводили свои собрания вне города. Каждую неделю, когда только был праздник – я имею в виду субботу и воскресенье, – на который было принято собираться в церквах, они собирались на площадях внутри городских ворот и пели антифонно песни, составленные согласно арианской вере. Они проделывали это в течение большей части ночи. Утром, распевая те же антифоны, они совершали шествие через центр города, выходили за

городские ворота к месту сбора...»<sup>9</sup>. Так ариане стремились подчеркнуть свою *особенность* и *отличие* от православия, словно «пяtilись» назад к греческой традиции. Но уже в 379-381 гг. Григорий Богослов подверг резкой критике « процессии греков » и пышность церковных праздников, явно намекая на арианскую традицию.

Можно предположить, что пространство пещер, катакомб — когда гонимые, наконец, покинули подземелья — было, как, впрочем, все то дорогое, что связано со страданиями, воспроизведено в «катакомбах» наземных — храмах: каменные *своды* — полукружья<sup>10</sup>, столбы, главный, центральный неф храма — основная зала пещеры.

У христиан само слово «церковь» (греч. ἐκκλῆσία — «собрание») означало не «здание», в отличие от античного «храма», а «*собрание верующих христиан*». «Христианская церковь не есть храм, — говорит Р.Тафт. — Первоначально община, а не некая материальная святыня, считалась местом пребывания Бога»<sup>11</sup>. Очень точно эта сторона раннехристианской храмовой «бестелесности» зафиксирована Апостолом Павлом во втором послании к Коринфянам: «Какая совместность храма Божия с идолами? Ибо вы храм Бога живого, как сказал Бог: «вселюсь в них и буду ходить в них; и буду их Богом и они будут моим народом..» (2 Кор. 6:16). Но так было лишь на первоначальном этапе становления христианства.

По мере того, как христианство становилось господствующей религией в разных областях Средиземноморья, менялось и понимание сущности и назначения организуемого им пространства. Архитектура античной Греции и Рима была *чуждой* христианству и не могла выступать образцом, поэтому взор христианских архитекторов обращается к другим религиозным культурам, преимущественно восточным: митраизму, зороастризму и др.<sup>12</sup>. Не имея собственных архитектурных сооружений, первые христиане вынуждены были использовать сооружения уже имеющиеся. Поскольку же христианство всегда обращалось к широкой аудитории — народу, постольку естественным местом для христианских собраний «эκκλησιῶν» стали сооружения, *использовавшиеся до этого для собраний народных*.

В западном (римском) и восточном (византийском) христианстве первым типом храмового пространства становится «базилика» — от греч. βασιλική — «место царских заседаний». Как тип архитектурной организации пространства базилика известна со II в. до н.э., *то есть она возникает задолго до появления христианства*. Базилика была зданием прямоугольным в плане, вытянутым и разделенным внутри продольными рядами колонн. Промежутки пространства, образуемые рядами колонн, стали называться «нефами» — «кораблями». Позднее

расположение неф было пространственно ориентировано с запада на восток. Завершалось пространство базилики апсидой<sup>13</sup> (*нише* в восточней стене храма, имевшей полукруглую форму с куполообразным верхом), где располагался алтарь.

Соответствуя духу *собраний*, базилика была пространственно *однородна*. Она была лишена *перегородок*. Ряды колонн, идущие от входа к апсиде, делили пространство базилики на три или пять неф. Постепенно центральный неф становится местом клира, а боковые — местом прихожан.

Со времени Константина в первой половине IV века христианство становится имперской религией, а постройки империи соответственно становятся постройками христианства.

Здесь особенно важно подчеркнуть, что базилики ни *генетически*, ни *архитектурно* не были христианской формой организации пространства. Это была вынужденная жертва христиан. Использование базилик, поэтому, было «временно», до тех пор, пока не появится собственного храма. И он появился!

На смену базиликальному типу храмовой архитектуры приблизительно с шестого века в Византии приходит «крестово-купольный». Смена типа храмовой архитектуры была, прежде всего, связана со сменой «архитектуры христианского мировоззрения». Вот как это изменение характеризует Якобсон А.Л.: «Распространение купольной композиции сопровождалось не только большими техническими и конструктивными, но и художественными достижениями; в основе их лежали новые идейные принципы, активно вводимые в зодчество усиливающейся церковью. Новая идейная концепция получила исчерпывающее выражение в церковном строительстве. Христианская мысль видела в храме воплощение мироздания и ассоциировала свои идеи с купольным сводом, под которым совершалось богослужение. Храм стали трактовать как вселенную, как космос: купол, созданный еще в античную эпоху, считался теперь воплощением небесного свода. Этот центр храма как бы возносился над богомольцами и возбуждал у средневекового человека ощущение чуда, чего-то непостижимого. Порождая преклонение, купол несомненно подавлял вошедшего в храм и тем самым укреплял веру в его божественное предназначение. Это был мир христианских символов, которыми должен был мыслить человек. Новые явления были вызваны теми требованиями, которые стало предъявлять строителям само богослужение, сложившееся к VI в.: центр его — литургическое действо — переместился под купол»<sup>14</sup>. Якобсон очень точно схватывает смысл и назначение архитектурного облика христианской церкви: христиан-

ский храм — это «каменное тело», *каменный сосуд общины верующих*. Изменяется внутренняя духовная составляющая — содержание, изменяется и «форма каменного тела», сосуда.

Главным мировоззренческим изменением является, безусловно, перенесение *алтаря* (возвышенного места священнодействия) в центр храма. Теперь *литургия* — молитвенное священнодействие — совершается в «окружении» паствы, а не «перед ней». Базиликальная *вытянутость* здания, как архитектурный образец еще дохристианского «языческого тела», преодолевается в новой собственной крестово-купольной *собранности*. Литургия совершается *внутри* общины, а не *перед* ней.

Так православная церковь «исправляет» в 6–12 веках *имперское понимание организации пространства*.

Однако на крестово-купольной композиции храма все еще лежит отпечаток далекой античности — «греческие шествия». «Поскольку в духе константинопольской церемонии входа (в отличие от входа в Древнем Риме) духовенство и народ входят в церковь вместе, — отмечает Р.Тафт, — возникла необходимость в легком и быстром доступе снаружи к нефу и галереям: отсюда монументальные дверные проемы не только в западном фасаде, но со всех четырех сторон церкви, а также многочисленные наружные входы к лестницам галереи»<sup>15</sup>. Греческая «шественность» и христианское «равенство» всех перед Богом дают единение Империи, закрепленное в архитектурном облике храма.

Поэтому возникший православный храм представляет собой «узел» или «крест», который стоял «посреди» пересечения дорог. Но это были не только буквальные четыре дороги к храму в самом Константинополе, но дороги, понятые в религиозно-космическом смысле: дорога земная в этом храме пересекалась с дорогой небесной. И буквальным «местом» пересечения этих путей был алтарь, *к которому доступ был равный и со всех сторон*<sup>16</sup>.

Вершиной и одновременно «началом» крестокупольной традиции считается постройка Св.Софии в Константинополе византийским императором Юстинианом I. Это было настолько грандиозное и неповторимое творение зодчества VI в. н.э., что позволило современникам называть его восьмым чудом света. Прежде всего воображение современников поражали небывало грандиозные размеры здания. Однако причина удивительного воздействия Св.Софии на пространственное восприятие человека определялась в первую очередь не этим. «Гораздо более новым, — отмечает Р.Тафт, — и значительным, нежели поразительная архитектура этого здания, было видение, со-

здаваемое ее изумительным интерьером. Этому видению суждено было оказать определенное влияние на дух ритуала, для которого Святая София была построена... Византийцы не изобрели представления о церкви как о платоновском образе космоса, простирающегося от Божьего престола на херувимах к нижнему царству, где живут люди. Тем не менее Святая София придала совершенно новое значение этой концепции. Внушающие благоговение громадные размеры храма и поразительное сияние света в ней заставляли видевших его восклицать с удивительным постоянством, что именно здесь в самом деле находится рай на земле, райское святилище, небесный свод, образ мира, престол самой славы Божией. Как это бывает со всеми великими зданиями, именно его структура — а не украшения — создавала такое впечатление»<sup>17</sup>. Тафт абсолютно верно отмечает — именно *структура*, то есть форма «каменного тела» экклесии, была причиной такого восприятия. Св. София соответствовала духу православной общины не только Константинополя, но и всего православного мира. Это наблюдение пригодится нам в дальнейшем при понимании изменения и «каменного тела» театра.

Такое соответствие сохранится по меньшей мере до XI в., когда в византийской архитектуре начинают преобладать другие каноны. Примером такого нового видения становится Монастырь Луки в Фокиде, где уже обнаруживаются «вертикальные тяги, усиливающие ощущение вертикали всей композиции здания, устремленности ввысь»<sup>18</sup>. Эта «устремленность ввысь» в нашем случае может означать только одно: те две дороги, о которых шла речь выше (земная и небесная), перестали пересекаться в одной «точке».

Как мы покажем ниже — именно это устремление «вверх» исторически предшествовало буквальному «обвалу» христианского мироздания.

### **Храмовое пространство в западном христианстве до появления готики**

Что характерно, в западном христианстве, именно романскому периоду в архитектуре (XI — XII вв.) соответствует живой мир последователей Христа — купол над средокрестием, то есть над алтарем. Христиане еще истово верят (Симеон Столпник и др.). Монастыри еще подчинены основному делу — уединенной молитве, стяжанию Духа Святого и духовному подвигу. Христиане еще живут в Боге, во Христе, причащаются Христу и чают Спасителя. Еще не обнаружи-

лась потребность жить не только *в Боге*, но в *Богословии*. Где присутствует живое со-бытие, там нет нужды в славословии. Ведь христианское единение с богом, как и всякое единение — *бессловно*.

Термин «Романская архитектура» вводится — в 1825 г. французским археологом Арциссом до Комон для обозначения направления в западноевропейском зодчестве, предшествовавшего «готике». Побудительными мотивами наименования такой архитектуры в качестве «романской» были: 1) возрождение в ней римских конструкций и форм (цилиндрические и крестовые своды, полуциркульные арки, бутобетонные стены, облицовка стен тесаным камнем и некоторые другие); 2) такой тип архитектуры возник на территории распространения романских языков. Главной особенностью романского стиля *были каменные перекрытия*, что придавало «тяжесть» основам и опорам зданий. В романском стиле были выполнены преимущественно монастырские строения.

Романская архитектура, которая приходит на смену базиликальному, но уже на Западе<sup>19</sup>, несет в себе Иисусову *соборность* — стены храмов были почти округлым *каменным телом общины*.

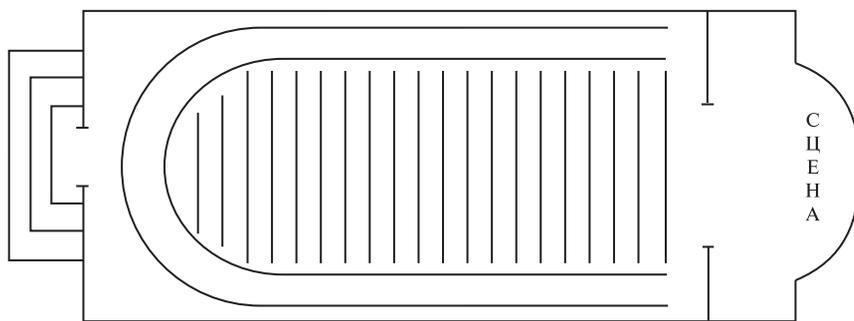


Рис. 5

Верующие (паства — овцы Христовы) собирались в округ Пастыря (пастуха). Мы видим, что западная церковь идет первоначально тем же путем, что и восточно-христианская. И эта общность позволяет подвести предварительные итоги:

1) Христианская архитектура первоначально формируется на основе уже наличного типа организации пространства — использование базилик в качестве «каменного тела» еkkлесий.

2) Базилики были характерным решением организации пространства в императорском Риме для народных собраний, судов и т.д., существуя со 2-го века до н.э.

3) И восточная, и западная архитектурные традиции приблизительно с 5-го века уходят от базиликального типа организации культового пространства к крестово-купольному в Восточной Империи и романскому типу – в Западной, которые являются для них *естественными и органичными!*

4) Крестово-купольный и романский типы являются первыми *собственно христианскими*, а не заимствованными, типами архитектурной организации пространства, которые вырабатываются самой духовной сущностью христианства.

5) Особенностью крестово-купольного и романского типов организации пространства было перенесение сердцевины храма – *алтаря* – в центральную его часть – средокрестие, а также расположение верующих *вокруг* алтаря, а не *перед* ним.

### **Готический поворот в организации внутреннего пространства храма в западном христианстве**

Однако именно в этот романский период западная церковь окончательно обретает форму и черты, которые сохранились по настоящее время: папа, епископат, клир, паства. Уже в этой иерархии просматривается будущая «готика» всего устройства западного христианства, которое, в конце концов, вызвало *протест* части верующих и уход их в «изначальность» христианства.

Что же представляет из себя «Готика» не только как архитектурный стиль, но, прежде всего, как каменная форма еkkлeсии, «каменное тело религиозной общины»? Чтобы ответить на этот вопрос, кратко напомним историю появления самого термина. Господство готического стиля в архитектуре приходится на XIII – XV вв. н.э.

Термин – «Готика» – был введен в оборот много позже появления своих исходных архитектурных прообразов. Термин «Готика» вводится в обиход художниками и публицистами эпохи Возрождения, которые понимали под «готикой» архитектурный стиль, возникший после падения античности. Однако – и это следует отметить особо – готическим в собственном смысле этого слова может быть назван только мавзолей остгота Теодориха в Равенне. Более того, то, что сейчас принято называть «готикой», современники Возрождения называли «современной французской манерой – *opus francigenum*», противопоставляя ей возрождающуюся итальянскую классику.

Что же представлял собой «готический стиль» с богословской точки зрения? Чем готика отличается от романского стиля?

Это отличие имеет, прежде всего, духовный сдвиг внутри западного христианства. Тот самый сдвиг, которые мы обнаружили уже и архитектурном облике монастыря Св.Луки в Фокиде – преобладание «вертикальных тяг»! Как на христианском Востоке, так и на христианском Западе происходит с небольшой, по историческим меркам разницей во времени, «устремление ввысь»! Хотя сразу следует оговориться, что это течение на христианском Востоке никогда не приобретало таких масштабов, которые мы обнаруживаем на христианском Западе.

Небесная дорога, о которой шла речь выше, словно бы отрывается от земной и, постепенно «поднимаясь», «тянет» за собой «вверх» каменное тело экклесии. «Вертикальные тяги» в религиозной архитектуре есть как раз не знамение чего-то «возвышенного», а, наоборот, *прямой символ и знак*, если хотите – *свидетельство* истощения человеческого духа и несомненное ослабление напряжения его духовной жизни. Неудивительно поэтому, что «Готика» исторически совпала и более всего соответствовала эпохе «подъема схоластики», а последняя исторически предшествовала, а во многом и определила, конец христианского Средневековья.

Если Бога уже нет «здесь», «среди нас», если – как сказано у апостола Павла – «он вышел из нас» и люди перестали быть «его телом», то им уже ничего не оставалось как «тянуться» к нему. Куда? Выше, на небеса!

«Вертикальные тяги» усиливаются не только в западно-христианской архитектуре, но в самом устройении западно-христианской церкви. Алтарь совершает «попятное движение» из середины храма в его торец – к апсиде, в чем можно бы увидеть возврат к «базиликальному» стилю. Из самого сердца храма – его *средоточия* – алтарь перемещается во *главу*. И это изменение структуры не было случайным. Именно «глава» – голова и все с ней связанное – размышление, разум, утверждение «истины разума» как равновеликой и равноценной «истине веры» – начинает доминировать над всем остальным. Какова же была цена этого сдвига?

### **Особенности организации внутреннего пространства католического храма в позднем средневековье и раннем Возрождении**

Итак, христианская процессия (процесс) уже изначально *расположена* в Храме и лишь в исключительных случаях его покидает – «выходит в мир».

Между тем христианский готический храм совершенно отчетливо делится на две неравные части.

1) Алтарная часть — для священников, куда прихожанин не имеет доступа. Она всегда отгорожена *изгородью* или символическим *барьером*.

2) Приходская часть — где стоят ряды кресел для непосвященных, для прихожан.

Основное действие совершается за изгородью, где прихожанин оказывается только зрителем (соучастником). Напрашивается вывод: готический храм является храмом-коробкой и разделен на две части:

а) пространство (священного) действия;

б) пространство наблюдения за священнодействием.

Вот характерное определение «Алтаря», даваемое в Православном богословском энциклопедическом словаре: «Алтарь — от лат. *Alta ara*, возвышенное место, служащее для жертвоприношений при богослужении, важнейшая часть христианского храма; у западных христианских писателей оно обозначает ту принадлежность храма, которая у нас называется престол. В древности, кроме слова «алтарь», были и другие названия. В обширных храмах алтарь поднимается над полом храма на несколько ступеней, иногда под ним устраивают склепы для гробов мучеников. *От средней части храма алтарь, кроме возвышенности, отделялся еще особой преградой в виде резной решетки или колонок, которая служила для ограждения доступа в алтарь лицам, не участвующим в богослужении. Решетки доходили до локтя взрослому человеку, делались из дерева, меди и серебра, промежутки между колонками или столбиками составляли двери, которых обыкновенно три. Кроме решетки важная часть алтаря — завеса, закрывавшая, когда нужно, от взоров молящихся внутренность алтаря* (курсив и жирный шрифт мой — А.П.). Мирянам, кроме царя, вход в средние двери, называемые царскими вратами, воспрещается. *Алтарь — место одних священнодействующих* (курсив и жирный шрифт мой — А.П.)»<sup>20</sup>.

Позднее это в значительной степени способствовало тому, что протестантизм в молебных домах если и не устранил этого различия полностью, то постарался минимизировать его, и в следующем разделе мы увидим, как это отразилось на театре. Опасность, грозившая живой вере, была почувствована очень точно. Другое дело, что сам *протест* был оправдан только там, где живая вера уже угасла.

Католическая церковь внесла в христианский храм эту жесткую и уже вполне осязаемую перегородку — разделяющую участников религиозной литургии и ее наблюдателей (участников-зрителей). В «Тайной вечере» — и протестантизм здесь опять не погрешил против истины — Иисус сидит с апостолами за *одним* столом и вкушает

одну пищу. *Между Иисусом и учениками нет перегородки.* Ученики вокруг учителя. В Евангелии от Иоанна (Иоан.3:17) сказано: «Ибо не послал Бог Сына Своего в мир, чтобы судить мир, но чтобы мир спасен был через него». Однако реальная «дистанция» между Богом-Сыном и простыми смертными — большей частью обычными рыбаками — была неизмеримо большей, чем между *епископом* (буквально «надсмотрщиком» за стадом господним, «пастухом») и прихожанами (овцами Божьими).

Из чего же возникла *перегородка*, если *ее не было у самого Бога?*

Действительно, догмат о двух природах Христа — сущих в нем неслиянно и нераздельно, является принципиальнейшим для понимания сущности самого христианства, задачи его пришествия в этот мир, наконец, задачи спасения человека. Если бы Иисус не был «связующим Звенном» этого и того мира через Себя, не было бы и нужды в христианстве. Главнейший догмат христианства для обсуждаемой темы утверждает: во Христе не было и нет «перегородки» между божественным и человеческим. Почему же тогда она возникла в каменном теле еkkлeсии — в храме?

Самым простым ответом был бы ответ социологический: увеличилось количество прихожан, что потребовало усложнение организации их жизни. В результате чего возникает потребность в появлении иерархии для организации усложнившейся жизни, которая-то и привела, как это бывает в таких случаях, к ее отчуждению в самостоятельную сферу церковной жизни. *Следовательно, алтарная перегородка — это разделение прихожан и иерархии, а не разделение верующего прихожанина и Бога.*

Как только прекратилось непосредственное участие каждого и всех в литургических действиях, так, фактически, сразу возникли предпосылки для появления *представления*. С того самого момента, когда первый участник литургии стал только ее *наблюдателем*, возникла предпосылка превращения *религиозного действия* в *представление религиозного действия*, которое, в свою очередь, создает предпосылки для его театрализации. О том, что это было именно так, а не иначе, свидетельствует история появления и эволюции «театрального пространства».

### Появление понятия «театральное пространство»

«Термин «театральное пространство» («luogo teatrale»), — отмечает историк итальянского театра Эльвира Дзордзи, — появился сравнительно недавно: он обозначает место, которое *первоначально не пред-*

назначалось для театральных спектаклей<sup>21</sup>, но постепенно стало использоваться для зрелищ (курсив мой — А.П.) по случаю разного рода памятных дат. Во Флоренции такими местами были *церкви* (курсив мой — А.П.), внутренние дворы и сады частных дворцов. Такого рода «театральные пространства» во Флоренции, как и в других городах Италии, предшествуют театральным помещениям в прямом смысле этого слова<sup>22</sup>. Кроме того, в качестве «театрального пространства» использовались улицы и площади ренессансной Флоренции. Однако Эльвира Дзордзи специально подчеркивает, что «Хронологически именно церковь была первым театральным пространством (курсив мой — А.П.)»<sup>23</sup>. В церквях пока еще только разыгрываются религиозные праздничные действия — религиозные представления. Уже в первой половине XV в. они становятся более разнообразными и по своему содержанию сильно отличаются от традиционных священных представлений XIV века. Если в XIV в. и начале XV в. декорации не менялись и действие было статичным, то позднее сцена и декорации становятся динамичными, то есть подвижными. Историки отмечают исключительную роль в этом флорентийского ученого и механика — Филиппо Брунеллески.

История сохранила интереснейший факт — в 1439 г. по случаю подписания Флорентийской унии 25 марта в церкви Сантиссима Аннунциата было дано представление по случаю Благовещения, а 14 мая в церкви Санта Мария дель Кармине было показано Вознесение Христова. Третье представление по случаю Благовещения давалось в церкви Сан Феличе ин Пьяцца. Автором «механической части» этих представлений, по мнению Джорджо Вазари, и был Филиппо Брунеллески. Примечательно, что наблюдали эти первые «механические религиозно-театрализованные представления» русский епископ Авраамий Суздальский и митрополит Киевский Исидор.

Вот как описывает епископ Авраамий Суздальский увиденное им в церкви Сантиссима Аннунциата в передаче Эльвиры Дзордзи: «В церкви Сантиссима Аннунциата представление происходило в центральном нефе, где находились и публика и актеры. Действие развивалось на двух сценических площадках: во-первых, на помосте, который был сооружен над входом и изображал небесные эмпиреи с Богом-отцом и ангелами; во-вторых, на каменной преграде, где находились Богоматерь и пророки. Преграда отделяла пространство нефа от клироса<sup>24</sup> (а следовательно, представляла собой сооружение не временное, а постоянное). Такие преграды имелись во всех монастырских храмах. Во время службы по одну сторону ее стояли миряне, а по другую — монахи. Время от времени преграда использовалась как

готовая театральная сцена. В церкви Сантиссима Аннунциата от помоста к преграде вело несколько канатов, по ним в комнату Богоматери спускался мальчик, изображавший архангела Гавриила. Он как бы «пролетал» над головами зрителей, которые толпились в нефе. По ходу действия публика поворачивалась сначала к помосту, где находился Боготец, потом следила за полетом архангела прямо у себя над головой и, наконец, поворачивалась к преграде, чтобы увидеть сцену Благовещения. Когда диалог архангела и Марии заканчивался, с небес сыпался фейерверк навстречу ангелу, возвращавшемуся вверх, на помост; фейерверк озарял огнями всю церковь. Огонь должен был символизировать Святой Дух, исходящий от Отца и Сына – зримое воплощение «символа веры» (Credo), который как раз и обсуждался в эти дни на Флорентийском Соборе. Сценическую иллюзию усиливали занавесы и балдахины, то открывавшие, то закрывавшие место действия»<sup>25</sup>.

Театры в Италии сохраняют имена храмов, в которых они возникли: театр Св.Арждентины, театр Сан Карло в Неаполе и др.

Возникает естественный вопрос: на каком основании, зачем понадобилось в XIV–XV вв. устраивать сценические представления прямо в церкви? Ответ на него вытекает прямо из определения «алтаря», приведенного выше, и описания устройства католического храма во Флоренции – сценические пространства должны были *вовлечь* в совершаемые в них действия «собравшихся в церкви зрителей», превратить их в участников действия.

Это в свою очередь стало возможным только по следующим причинам.

1) Литургия (богослужбное священнодействие) превратилось в сценическую *иллюзию*.

2) Верующий постепенно трансформировался в *зрителя*, наблюдателя.

3) *Зритель* должен был стать *участником* этой сценической иллюзии.

Для нас очень важно отметить, что в духовной жизни итальянской Флоренции совершается *кардинальный перелом* – церковь медленно, но необратимо, приобретает черты театра, а религиозная литургия – черты театрализованного представления.

В приведенной работе представлены изображения первых сценических механизмов для церковных представлений.

В связи с этим справедлива постановка вопроса. Действительно, еще никто никогда не пытался ответить на вопрос: *почему Возрождение античности произошло (началось) в самом сердце католического мира – в Италии с центром в Риме (Ватикане). Не в Германии, не в Испании, не в Португалии, но именно в Италии, где находится Ватикан, а в нем – Папа?*

Негативные последствия этих процессов были столь значительны для судьбы католицизма, что стали очевидны для всякого непредвзятого взгляда. В качестве подтверждения приведем зарисовку, сделанную анонимным французским автором, еще не испытавшим «раскрепощение революцией» и путешествовавшим по Италии в 1765–66 гг. Вот что он пишет: «Один француз несколько лет тому назад был очень удивлен, когда к нему во Флоренции пристало с разговорами духовное лицо, речь которого была, по нашим понятиям, довольно странной. Говорили о спектаклях во Флоренции. Аббат жаловался на то, как невероятно трудно бывает удержать хороших актеров: на то, что во время последнего карнавала лучший из его кастратов, которого он выписал из Неаполя, покинул его; что его театр заболел; что из страха, что публика не пойдет на его оперу, он увеличил число танцовщиц, причем одна из них своей наружностью и талантами вызывала особенный восторг всего города, но ее соблазнил один англичанин.

После таких слов француз, который не мог понять, с кем он имеет дело, вежливо спросил своего собеседника, с кем он имеет честь говорить. «Sono L'imprenditore dell'opera per servirla»<sup>26</sup>, — ответил тот. Француз подумал, что аббат смеется над ним, а между тем это была святая истина. Этот аббат был весьма любезным человеком, и публика считала, что его не умеют ценить по заслугам, так как он имел всего лишь один церковный приход. Для него хлопотали о другом, более доходном приходе в этой местности, чтобы закрепить его в ней и не допустить того, чтобы он отдал свои таланты какому-нибудь другому городу»<sup>27</sup>. Такова культурно-религиозная атмосфера Италии XVII–XVIII вв., торжеству которой, конечно же, предшествовали описанные выше события — XV–XVI вв. Для благочестивого француза, который еще не пережил события 1789–1794 гг., поведение аббата кажется невероятным и возмутительным. А между тем, движение «театрализации христианской литургии» медленно, но неуклонно распространялось по всей Европе.

Немецкий исследователь Пауль Фехтер отмечает, что, несмотря на сопротивление протестантов, первые театры в Германии возникают в самом начале XVII в. Сценарии первых представлений первоначально заимствовались из итальянских ренессансных театров, принимая немецкие формы. «В Вене, — пишет П. Фехтер, — уже в 1620 г. Коллегия иезуитов приобретает собственную сцену, а в 1650 г. возникает собственный академический театр Ордена, имевший две сцены: одну для высших классов, другую — для публичных представлений»<sup>28</sup>. Причем этот театр был оснащен «подъемными» и «летательными»

приспособлениями. Техника и здесь выступает «подспорьем» в представлении. Но это все были «частные» механизмы, предназначенные для выполнения отдельных действия.

Между тем представляет интерес и другой вопрос: а нельзя ли рассмотреть и сам *театр-коробку* как *технический инструмент*, если угодно как «*оптический прибор представления*»?

Другими словами, можно ли рассматривать театр-коробку как некоторого рода техническое приспособление, наподобие амфитеатра-линзы?

### Театр-коробка как камера-обскура

Если мы внимательно присмотримся к театру-коробке, то обнаружим несколько ее поразительных особенностей. Театральная коробка удивительно напоминает камеру-обскуру<sup>29</sup>.

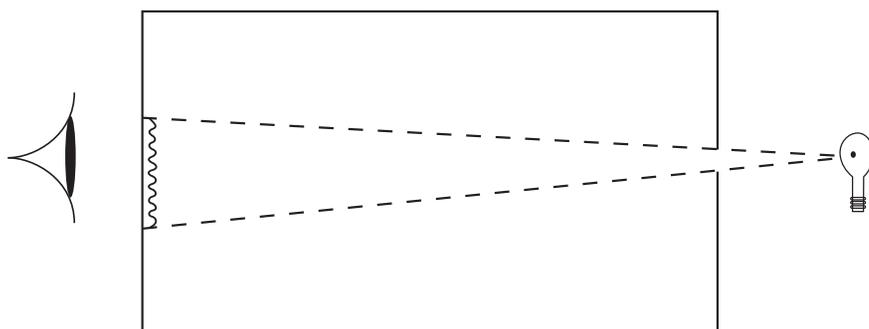


Рис. 6

С той, может быть разницей, что объект, на который направлена камера, находится не за объективом, а перед ним. В предельном случае, говоря современным языком — на месте объектива можно было бы показать слайд, то есть один и единственный кадр. В действительности таковым слайдом в театре и являются *декорации* на задней части театрального зала.

Однако для нас важно другое: коробка «камеры-обскуры» по своему техническому принципу подобна коробке «театра-камеры». Смена «действия» достигается в театре благодаря перерыву-антракту, когда меняются декорации и действие представления «переносится» в другое «место». Задерживающийся занавес — «шторки» камеры, и задерживающийся занавес — «шторы» театра, фактически *кадрируют* представление. Cadre в переводе с французского означает «рама», «рампа».

Театр-коробка оказывается прообразом коробки камеры-обскуры. Последняя же, в свою очередь, приуготовила появление *кинематографа*<sup>30</sup>, то есть «двигающихся изображений». Можно было бы сказать, что театральные спектакли в четырех действиях есть кинофильм, где каждое действие — всего лишь один кадр в кинофильме из «четырех кадров». Театр-коробка — это по существу *зародыш* кинотеатра, но *зародыш* вполне узнаваемый. Задергивающийся занавес и антракт суть простые «промежутки» между кадрами.

Отсюда *онтологическое* значение кинематографа. Если в камере-обскуре декорацией может выступать слайд, а в театре — декорация, как таковая, то есть заднее убранство сцены, то в кинематографе достигнуто, казалось бы, невозможное — *декорацией на время «кинематографического действия» становится сам реальный мир*. Серьезность этого шага эквивалентна серьезности появления современной техники. Отсюда и такая же «убийственная» сила воздействия кинематографа на зрителя. Фактически достигнуто невозможное: *в реальном мире происходят нереальные события*. Воздействие на душу и сознание зрителя достигается помещением актера в действительную реальность. Он сливается с ней. Вместе с тем рамка, то есть граница представления, сохраняется и здесь — но она теперь вынуждена раздваиваться.

Визуальная рампа является границей экрана. Актер теперь зрительно слился с реальностью до неотличимости. Однако если актер на сцене был виден и слышан, то актер в кинематографе только зрительно слился с реальностью, между тем как *звуки* этой реальности и звуки актера «неслышимы». Поэтому потребовалась:

слуховая (аудио) рамка — колонки с усилителями для воспроизводства и усиления звуков.

Оказалось, что за *слияние с реальностью* приходится платить *разъятием цельного действия*. Видимо, без этой «проходной ренты» достичь слияния невозможно.

Надо сказать, что кинематограф как порождение театра оказал влияние и на сам театр: теперь «грандиозные» театральные представления пробуют устраивать на «фоне» египетских пирамид, русских монастырей и т.д. и т.п.

Какой же технический шаг в навязывании представления человеку стал очередным? То, что было достигнуто в кинематографе — *разъятие зрительного и звукового отображений* для отдельного конкретного зрителя стремились компенсировать по-разному: овальным экраном и круговым расположением стереофонической аппаратуры и т.д. Но все равно это уступало слитности, которая была достигнута

в слитности «актера» и «декорации-реальности». Однако тенденция была угадана верно: если это разъятие имело место и от него нельзя избавиться, то его следует *минимизировать*. Если стереофоническая аппаратура воздействует на всех зрителей сразу, то теперь она будет воздействовать на каждого индивидуально. Наушники и визуальный ряд образов на персональном мониторе (экране) или стереоскопических очках создает *ощущение «присутствия»*, то есть искомой слитности. Но заметим — только *ощущение ее*. Этим же был достигнут и *эффект индивидуализации* представления. Теперь нет необходимости *всем* зрителям *смотреть одно* представление. В этом бы можно увидеть окончательное разрушение «эффекта амфитеатра».

Наоборот, теперь один зритель может последовательно (а сегодня уже и «одновременно») просматривать множество представлений. Будет правильно сказать, что если раньше зритель *сам шел* за представлением в театр и кинотеатр, то теперь театр и кинотеатр *«пришли»* к зрителю.

Может сложиться впечатление, что такое пришествие представления к человеку вызвано удобством, выгодностью, пользой, экономией свободного времени и т.д. В действительности указанные моменты являются не причиной, а только соответствующими моментами его, своеобразной «упаковкой» представления.

Представление медленно, но неотвратимо подчиняет себе человека, превращая его в свое *орудие*.

### Спасение представления

Мы давно привыкли к тому, что театр является по преимуществу «сферой эстетического», а наука — «сферой рационального». У науки и искусства различные способы обнаружения, проявления и демонстрации истины. При таком понимании специфики каждой из них нелепым может показаться стремление найти что-либо существенно общее. Я подчеркиваю — *существенно*, ибо «общее вообще» обнаружить можно везде и всегда. Однако я попробую продемонстрировать, что у современного *театра* и современной физической *теории* есть не просто общие черты, но *черты существенно общие*.

Физики и драматурги, как это ни покажется странным, практически одновременно, в 30-70-е годы сформулировали принципы, оказавшие значительное влияние на всю последующую историю как физической науки, так и театрального искусства. Эти принципы прямо касаются представления как формы отношения к реальности.

Вот как звучат эти принципы в физике:

1. Сильный антропный космологический принцип (Б.Картер):

«Вселенная (и, следовательно, фундаментальные постоянные, от которых она зависит) должна быть такой, чтобы в ней на некотором этапе эволюции допускалось существование наблюдателей».

2. Принцип участия (Дж.А.Уилер):

«Наблюдатели необходимы для того, чтобы Вселенная возникла».

3. *Принцип неопределенности (В. Гейзенберг) и его «стандартная» интерпретация:*

«Характеристики физической системы могут быть адекватно описаны только в том случае, если система «наблюдаема» с помощью соответствующего прибора. Без наблюдателя характеристики физической системы «в некотором смысле» вообще не существуют».

Мировоззренческая «подкладка» названных принципов заключается в том, что нововременная наука дала настолько грубое — и в этом смысле «устаревшее» — описание физической реальности, полностью исключив из нее наблюдателя, что любая современная попытка заглянуть чуть глубже сразу требует учета его существования (релятивистская механика, квантовая механика, квантовая космология и др.). В дальнейшем я сосредоточу свое внимание в основном на антропной аргументации, ибо обсуждение всего комплекса проблем, связанных с проблемой «наблюдателя» в физике XX века, заведомо потребует выхода за рамки статьи.

В режиссуре и драматургии, может быть, и нет явных формулировок своих принципов, но общий их смысл содержательно близок принципам, указанным ниже.

1. Принцип участия Э.Пискатора.

«Зритель, пространственно помещенный в театральное представление, оказывается «как бы» его участником», или

2. «Театральное представление следует организовать так, чтобы в нем допускалось участие зрителей».

Мировоззренческая «подкладка» театральных принципов в сущности та же: нововременной театр сделал зрителя настолько пассивным наблюдателем происходящего на сцене, что оно, в конце концов, вообще перестало его интересовать. Утрата интереса к нововременному театру есть следствие проведения такой жесткой демаркации. Вывод: зрителя необходимо сделать активным участником спектакля-зрелища.

Мировоззренческие истоки антропного космологического принципа (АКП) мне уже приходилось рассматривать<sup>31</sup>, поэтому я не буду на них подробно останавливаться и лишь напомним основные положения:

– АКП не только ограничивает физику определенного типа, ограничивая допустимый набор теорий со строго определенными параметрами начальных условий, но накладывает ограничения и на определенный тип рациональности.

– Следовательно, не только физическая Вселенная должна быть Вселенной определенного типа, но и человеческая история – эволюция европейской рациональности – должна была допустить существование такого пути, который бы привел к появлению типа рациональности, в рамках которого АКП является осмысленным.

– Это значит, что в АКП неявно содержится антропный исторический принцип, накладывающий ограничения на европейскую историю и европейскую культуру.

Вывод: *антропный космологический принцип является искусственной попыткой «возрождения» того живого единства человека и мира, которое было утрачено при... возникновении самой науки.*

Сейчас мы увидим, что мировоззренческие истоки театрального «принципа зрительского участия» Пискатора, Брехта, Охлопкова и других те же:

– Нововременной театр изжил себя именно потому, что предлагал полностью исключить зрителя из спектакля, оставляя ему пассивную роль стороннего наблюдателя. Нововременной театр утверждал расколотость живого единства мира, что соответствовало господствовавшему тогда (XVI-XVII вв.) типу рациональности в театральном искусстве. Театральная сцена была сценой «закрытого типа» и представляла из себя «коробку».

– Античный театр (опера и балет), по мнению Питера Брука, устарел еще больше, так как рождался из религиозных орфических и дионисийских мистерий, а традиционная религиозность сегодня как никогда лишена онтологической основы.

– Необходимо искать, по мнению Ежи Гротовского, Питера Брука и некоторых других режиссеров, новые формы театральных постановок, в которых утраченное живое единство человека и мира было бы восстановлено.

Вывод: *театральный «принцип зрительского участия» является искусственной попыткой достигнуть того живого единства человека и мира, которое было утрачено при... возникновении самого театра.*

Можно спросить, почему же искусственной? Потому, что ни Антропный принцип, ни принцип «зрительского участия» органично не вытекают ни из каких физических или театральных теорий, господствовавших на протяжении последних трех-четырёх столетий. Более того, они противоречат фундаментальному требованию новоевропей-

ской рациональности, честь в формулировании которого принадлежит Николаю Копернику, Галилео Галилею и некоторым другим основателям новой науки, — физические законы, которым подчиняются природные процессы, независимы от наблюдателя. И еще строже: присутствие наблюдателя следует всячески элиминировать из получаемого научного знания. Гелиоцентрическая система Коперника и инерциальный закон Галилея были подлинным триумфом этой программы. «Долой наблюдателя!» — вот эпистемологический лозунг Новой науки XVI-XVII столетий. Это требование оставалось в силе вплоть до начала XX века.

Именно поэтому по отношению к господствующим теориям в физике и к господствующим подходам в театре приведенные выше принципы являются «инородными телами», ломающими все прочно сложившиеся представления о мире и месте человека в нем.

Ну и что, могут возразить, всякая новая теория, будь то физическая или театральная, непривычна и нестандартна для восприятия. Я согласен, все это так. Однако дело здесь не просто в новизне, но в *особой новизне* — и физике, и театру не хватает *жизни*. Это тонко чувствуют и наиболее глубокие физики, и наиболее глубокие режиссеры. Так один из ведущих современных космологов А.Д.Линде по этому поводу пишет: «Фактически речь может идти о том, действительно ли стандартная физическая теория является замкнутой применительно к описанию мира в целом на квантовом уровне или же нельзя полностью понять, что такое Вселенная, не поняв сначала, что такое жизнь»<sup>32</sup>. Фактически о том же самом говорят и режиссеры. Питер Брук, например, разделяет «живой» театр и «неживой». В живом театре присутствует тайна. В живом театре «невидимое становится видимым». Поэтому основная задача режиссера — привнести жизнь в театральное представление, *оживить его*<sup>33</sup>. Здесь надо иметь в виду, что «программа оживления театра» по существу есть программа *оживления представления*. Поэтому оживляется не просто отдельное «восприятие зрителя», «вживание актера в образ», «включение зрителя в представление», «биомеханика» и т.д., выступающие по отношению ко всему театру как только отдельные способы достижения общей цели, но сам театр как форма бытия европейского человека. Как заметил Питер Брук в уже приводившейся фразе «театры стали мертвым делом... И публика чувствует трупный запах». Именно это «мертвое дело» и призваны реанимировать новые театральные подходы, среди которых метод «включения зрителя в представление» является наиболее характеристическим в ткани современной европейской рациональности.

Однако что значит — *оживить*? Это означает сделать представление как можно более уподобленным жизни, в пределе — неотличимым от нее, сделать таким, чтобы выполнялось требование Брука — «жизнь и представление суть одно».

Но жизнь есть тайна, религиозная тайна. И стремление привнести жизнь в физику и театр есть не что иное, как онтологическая потребность в религиозном.

Кардинальный вопрос, по-моему, заключается в том, какими средствами пытаются современные физики и режиссеры воспроизвести единство человека и мира?

С моей точки зрения, они пытаются достичь новой цели — живого единства — старыми средствами. Дело в том, что наблюдатель — человек и его представления — по-прежнему остаются критерием онтологической ценности окружающего мира. Человек сегодня пытается свести расколотый им некогда на части мир к сумме частей. Однако «сумма человека и мира» не обладает источной неаддитивностью «живого единства человекомира». Наш язык настолько «партикуляризирован», что буквально заставляет ставить «сумму» — союз «и» — между словами «человек» и «мир». Но в религиозном измерении нет самого «между». Этого-то, к сожалению, и не могут понять, прибегая к искусственным рациональным приемам, вроде АКП или «принципа зрительского участия».

Вот те неутешительные следствия, которые мы унаследовали от «первых» прометеев человечества, «смело» посмотревших на живое единство мира «со стороны» отстраненным взглядом. Как мы видим, спасение представления пока не выглядит обнадеживающим.

Однажды мне довелось присутствовать на очень необычном театральном представлении. Его особенность заключалась в том, что зрители в театре были помещены как бы в средоточие самого театрального действия. На это можно было бы возразить, сказав, что ничего необычного в этом нет, что все это давно известно. Рассмотрим, так ли это.

В самом деле, еще в 20-60-е годы в советской России Вс. Мейерхольд и Н. П. Охлопков, в Германии Э. Пискатор и отчасти Б. Брехт, а в США М. Джонс и Т. Гатри предприняли попытку «вливать новое вино в старые мехи»<sup>34</sup>. Согласно их дерзкому плану предполагалось перестроить нововременной театр так, чтобы зритель не был просто зрителем, но стал «как бы участником» театрального представления<sup>35</sup>.

Э. Пискатор полагал, что «полное уничтожение границы между зрительным залом и сценой, живое вовлечение отдельного зрителя в действие дает единственную возможность спайки публики в массу».

Уже в наше время В.В.Базанов так комментирует теорию Пискатора: «Уничтожить границу — значит погрузить зрителя в атмосферу спектакля, поместив его как бы в центр драматических событий, превратить из массового созерцателя в действующее лицо». Новизна этого плана не замедлила сказаться на судьбе всей «театральной жизни».

В связи с этим возникает вопрос: зачем вышеназванным режиссерам и драматургам понадобилось ломать конструкцию нововременного театра — помещать сцену в центр зала или, наоборот, помещать в центр зала зрителя и т.д.? Можно, конечно, предположить, что старая нововременная конструкция устарела, что она перестала выполнять коммерческую функцию — делать представления кассовыми и т.д. Такие предположения, действительно, не лишены оснований. Питер Брук, видя, что «официальный» нововременный театр отживает свой век, говорит буквально следующее: «Положение неживого театра, по крайней мере, совершенно ясно. Во всем мире посещаемость театров падает. Время от времени появляются новые направления, новые хорошие драматурги и так далее, но в целом театр не только не в силах возвышать зрителя или поучать — он едва способен развлекать. Театр часто называли публичным домом за продажность его искусства, но сейчас эти слова справедливы в другом смысле: в публичных домах тоже берут деньги за небольшое удовольствие. Кризис на Бродвее ничем не отличается от кризиса в Париже или Уэст-Энде, театры стали мертвым делом, мы понимаем это не хуже театральных кассиров, и публика чувствует трупный запах» (*курсив мой.* — А.П.)<sup>36</sup>.

Другими словами, эгалитаризация общества, наделение человека все большим количеством прав требовали от театра соответствующих изменений, зритель больше не желал оставаться пассивным наблюдателем происходящего на сцене представления. Он сам хотел стать — или его желали видеть — деятелем<sup>37</sup>, то есть актером, в театральном смысле этого слова.

Да, все это так, но только отчасти. Дело в том, что заданный выше вопрос о конструкции нововременного театра можно сформулировать по-другому: зачем современным режиссерам и драматургам понадобилось включать зрителя в спектакль в качестве участника!? Содержание этого вопроса уже можно рассмотреть как проблему.

Действительно, представление в театре — это всегда представление жизни, тех процессов, которые в ней происходят. Однако такое представление есть представление не жизни вообще, а типичной жизни. Другими словами, оно дает нам возможность приобщиться не к подлинной жизни, а к идеальному, отвлеченному образу этой жизни, лишенному ее богатства. Питер Брук дает откровенный и честный

комментарий на эту тему: «В повседневной жизни «если бы» — фикция, в театре — это эксперимент. В повседневной жизни «если бы» — уклончивость, в театре «если бы» — правда. Когда нас удастся убедить в этой правде, тогда театр и жизнь — одно целое»<sup>38</sup>. То, что происходит на сцене, к реальной жизни не имеет прямого, а чаще всего и вообще никакого отношения. Мы даже можем это экспериментально проверить.

Допустим, кто-то смотрит «Братьев Карамазовых», инсценированных по одноименному роману Ф.М.Достоевского, в каком-нибудь театре. По ходу спектакля он внутренне не соглашается с действиями и поведением одного из героев, например Смердякова. Что он должен в этом случае делать? Сторонний наблюдатель скажет: «Ничего, смотреть и слушать дальше». И будет прав. Однако этот «кто-то» действует совсем по-другому: он встает, произносит слова возмущения и выходит из зрительного зала<sup>39</sup>.

Резонно спросить: становится ли такой «чудак» участником представления? Безусловно!

Между тем среди присутствующих его поступок вызвал недоумение и непонимание. Почему? Очевидно, потому, что такой зритель ломает барьер между зрителями (представляющими) и сценой (представлением). Говоря философским языком, он требовал от абстракции быть тем, абстракцией чего она является. Этот «чудак» хотел абстракцию «приживить к жизни», простите за тавтологию. Но подобное в принципе невозможно. Это, если хотите, *противозаконно*. Именно такими противозаконными действиями и возмущались зрители и актеры, когда «чудак» совершал неадекватные действия. В результате под возмущенный шепот и сердитые взгляды «чудак» покинул зал, продемонстрировав свой протест.

Какие следствия этого эксперимента мы можем зафиксировать? Они следующие:

- 1) существует реальная, подлинная человеческая жизнь;
- 2) существует, как минимум, одна модельная форма реальной, подлинной человеческой жизни, называемая в нашем употреблении словом «театр» или «театральное представление»;
- 3) театральное представление человеческой жизни — ее моделирование — так относится к реальной жизни, как всякая модель к тому, моделью чего она является, иначе говоря, она оказывается отображением только некоторых, существенных для нее (модели) сторон.

Рампа в театральном зале является не просто элементом интерьера или границей, разделяющей зрительный зал и сцену, — это прежде всего водораздел между абстрактным миром и миром реальным.

Все-таки мы должны признать, что реальные зрители сидят на реальных стульях в реальном помещении, именуемом «театр». И в этом их сидении нет ничего «символического» или абстрактного. Но вот актеры в этом же театральном зале, хотя и ходят по реальному настилу из реальных досок, действуют «неадекватно» реальности. Это легко показать. Зритель, выходя из помещения театра, может продолжить со своим спутником тот же разговор, который начал во время спектакля. Актера, который продолжит вне театра монолог, начавшийся на сцене, сочтут *душевнобольным*.

Итак, поставленный с «чудаком» эксперимент недвусмысленно указывает на оторванность происходящего на сцене от реальной жизни. Эта оторванность узаконена как норма, как условие существования самого театра. И тот, кто самопроизвольно ломает барьер оторванности, тот изгоняется из «зрительного зала», превращаясь в «театрального хулигана».

В связи с этим возникает проблема: почему в одной и той же форме драматического искусства — театре — в одном случае, когда речь идет о привычном для нас представлении, включение зрителя в него является «театральным хулиганством», а в другом, когда речь идет о театре Охлопкова, Джонса, Гатри и др., участие зрителя в представлении оказывается, наоборот, необходимым?

Попытке поиска решения этой проблемы и будет посвящена вся последующая часть работы.

### **Парадокс «представления с участием»**

Здесь вполне оправдан вопрос: если вы так ополчились против «представления» как формы отношения к реальности, то чем же вы сами занимаетесь, как не таким же точно «представлением театрального представления»?

Вынужден признать: да, именно этим я и занимаюсь. Действительно, представление стало неотъемлемой частью нашего человеческого бытия. Мы давно уже не замечаем «представленность» всего нашего существования. И только тогда, когда эта «представленность» обретает черты явного омертвения, мы склонны отказываться от ее старых отживших форм и переходить к новым. С моей точки зрения, «представление с участием зрителя» и есть одна из таких новых форм. Давайте задумаемся:

1. Что делает современный театр? Он искусственно «как бы» вводит зрителя-человека в театральное представление в качестве участника.

2. Что делает современная физика? Она искусственно «как бы» вводит<sup>40</sup> наблюдателя-человека в представление об устройстве Вселенной в качестве участника. Теперь зададим вопрос: что было условием разбиения единства человека с миром? Ответ прост: *представление*. Именно тогда, когда человек «отстранился» от религиозного действия и посмотрел на него «со стороны», и родилось зрелище — «теория» и «театр». Живая связь с единством мира была утрачена и утрачена навсегда.

Зададим следующий вопрос: разве может то, что было условием разрушения единства, быть условием его самого? Ответ тоже прост: нет. Тогда мы вынуждены сделать еще один вывод: разрушительная сила представления исчерпала себя, если теперь «человек представляющий» *силится представить «непредставляемость самого себя»*. Поясню суть дела.

Эту парадоксальность современного типа «представления с участием зрителя» можно сформулировать в виде нескольких утверждений.

*Утверждение 1.* Представление есть такая форма бытия реальности, главным условием осуществимости которой является *разделение реальности на представляемое (объект) и представляющего (субъект)*<sup>41</sup>.

Другими словами, условием осуществимости представления является разбиение единства мира. Однако современные физики и режиссеры хотят «представляющего» включить в «представляемое», то есть для них справедливо:

*Утверждение 2.* Представление как форма бытия не запрещает представить в качестве объекта самое себя.

Но тогда:

*представление, как разделение реальности на представляемое (объект) и представляющего (субъект), представляя самое себя как представляемую реальность (объект), предполагает, в свою очередь, разделение этой реальности на представляемое (объект) и представляющее (субъект). Однако и в этом случае оно опять может представить себя в качестве «объекта», то есть разделить эту вновь полученную реальность на представляемое (объект) и представляющее (субъект), и так до бесконечности*<sup>42</sup>.

Получается, что «представление с участием зрителя» делит реальность, но поскольку оно содержит и себя в качестве такой реальности, постольку делит и само себя, в результате чего мы приходим к дурной бесконечности. Но, будучи само разделенным до бесконечности, оно теряет способность делить реальность. Поскольку же оно не делит ее, то и не является представлением. В результате мы приходим к парадоксальной ситуации: «представление с участием зрителя» не является представлением<sup>43</sup>.

*Вывод:* представление не является формой бытия, позволяющей адекватно (в нашем случае непротиворечиво) отображать его живое единство.

Попросту говоря, представление напоминает мне чудовище, которое имеет склонность пожирать все новые и новые области. А когда все оказалось пожранным, оно приступило к самопожиранию, то есть самопредставлению. Однако здесь оно и обнаружило свою границу. Как же иначе можно объяснить появление «театрального представления», где зритель, то есть представляющий — **задумайтесь!** — в идеале все зрители в театре Охлопкова являются участниками представления, — участвует в спектакле! Ибо *представление*, в котором нет зрителя (представляющего), — это nonsens, то, чего не может быть по определению. Представление без представляющего — это *contradictio in adjecto*, противоречие в основании.

### Заключение

Итак, суммируем сказанное. Человек, стоявший у истоков европейской цивилизации, пожелал *представить жизнь*. Представив ее, он тем самым ее умертвил. Реальная жизнь для него только и может быть «представлением о подлинной и реальной жизни». Ведь не зря же он посещает театр, чтобы «возвыситься», «причаститься культуре», «глотнуть свежего чистого воздуха». «Представление» — это и есть для него жизнь. Но если и это убогое «подобие» подлинного начинает чахнуть, то что остается современному человеку?

Правильно! Ему остается «вдохнуть» в представление новые силы. Современный человек желает *оживить представление*. Но как мы только что показали — это в принципе невозможно. В этом, с моей точки зрения, и состоит *трагедия представления*.

## Примечания

- <sup>1</sup> См.: *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 297. Вячеслав Иванов говорит: «Чем меньше сознательности привнесет художник в свое творчество... тем настоятельнее скажется, вместе с тем, потребность в чисто-механических средствах изобразительности. Вспомним трагедию Эсхила, который недаром гораздо более нуждался в театральных машинах, нежели Софокл».
- <sup>2</sup> Такое определение «представления» дает, например, Владислав Александрович Лекторский в одноименной статье в Новой философской энциклопедии. См.: *Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. III.* С. 334–335.
- <sup>3</sup> Это прекрасно понимал уже Ансельм, когда говорил о бытийном статусе «суждения»: суждение судит «истинно» или «ложно», но оно всегда уже «судит». Способность «суждения» *судить* — его онтологическое свойство, его «эйдос», как сказал бы Платон. И Мартин Хайдеггер, понимая «представление» таким же образом в «Пролегоменах к истории понятия времени», отнюдь не был в этих вопросах первым. Более того, он никогда и не приписывал себе этого первенства, пояснив, что такое понимание «представления» уже было в античности и средневековье, а следовательно, свою задачу он видел только в том, чтобы возродить его и по возможности укрепив — развить. Поскольку же его напоминание так и осталось не востребованным, то его частью забыли, а частью снова «затрепали» в этих бесконечных учено-философских обсуждениях. Именно поэтому всякое напоминание сегодня об онтологическом статусе «представления» вызывает у ученых-философов реплики с указанием на «хайдеггеризм». Как мы видим, за этим скрывается банальное незнание истории вопроса и (или) погруженность в «картезианско-кантианскую метафизику», согласно которой: все, что не есть продукт моего сознания — вообще не есть.
- <sup>4</sup> Первый раз я обратил на это внимание в работе: *Павленко А.Н.* Физика и театр: трагедия представления // *Человек.* 1999. № 4.
- <sup>5</sup> Хайдеггер в связи с этим делает очень верное замечание: «Глагол θεωρεῖν возник от сращивания двух корневых слов θεά и ὄραω θεά (ср. «театр») — это зрелище, облик, лик, в котором вещь является, вид, под которым она выступает» (*Хайдеггер М.* Наука и осмысление // *Хайдеггер М.* Время и бытие. М., 1993. С. 242).
- <sup>6</sup> *Трубецкой С.* Метафизика в Древней Греции. М., 1890. С. 374.
- <sup>7</sup> Явление марионеточного театра в средневековье также имеет свои религиозные истоки и основания. Однако сейчас я не буду подробно останавливаться на этом явлении и сосредоточу внимание на появлении театральной коробки.
- <sup>8</sup> *Комеч А.И.* Архитектура // *Культура Византии.* IV—первая пол. VII вв. М., 1984. С. 573.
- <sup>9</sup> *Тафт, Роберт Ф.* Византийский церковный обряд. Краткий очерк // *Византийская библиотека.* СПб., 2000. С. 36.
- <sup>10</sup> Свод полукруглый был совершенно чужд античной (римской) архитектуре именно как способ организации пространства. Должен был появиться образец, так сказать, первообраз — каменные пещеры — катакомбы.
- <sup>11</sup> *Тафт, Роберт Ф.* Указ. соч. С. 44.
- <sup>12</sup> Комеч А.И. отмечает, что «Превращение христианства в господствующую религию поставило перед ним новые и огромные задачи. Приобщение к христианству и воспитание миллионов новых верующих вызвали к жизни интенсивнейшее строительство. О нейтральном или враждебном отношении к искусству уже не могло

быть и речи. От художников постепенно стали требовать особой структурной и декоративной организации пространства литургического обряда. Противоположность христианства и язычества сделала невозможным использование опыта культовой архитектуры античности. Ближе к христианству стояли культы, получившие распространение в первые века нашей эры — митраизм, зороастризм, даже культ императоров; связанные с ним памятники стали в некоторых отношениях образцами для христианского строительства. Однако основными являлись традиции общественного светского зодчества эллинистической и римской эпох. Со II в. до н.э. широкое распространение получили базилики, использовавшиеся для различных целей, — известны базилики судебные, дворцовые и т.п. Именно этот тип зданий, пригодный для массовых общественных действий, и был избран христианами в качестве образца церковных построек» (*Комеч А.И.* Архитектура. С. 574–575).

- 13 *Апсида* заимствована христианами из базиликальной архитектуры. В апсиде базилики помещалось седалище правителя или судьи.
- 14 *Якобсон А.Л.* Архитектура // Культура Византии. 2-ая пол. VII–XII вв. М., 1989. С. 496.
- 15 *Тафт, Роберт Ф.* Указ. соч. С. 40.
- 16 Там же. С. 39.
- 17 Там же. С. 44–46.
- 18 *Якобсон А.Л.* Архитектура . С. 511.
- 19 На христианском Западе только в 11 в. н.э. совершается то, что на христианском Востоке уже произошло в 6 в. н.э.
- 20 Полный Православный богословский энциклопедический словарь. Т. 1. М., 1992. С. 132 (Репринт. изд.).
- 21 История с происхождением театрального пространства во Флоренции в точности напоминает историю с происхождением храмового пространства в раннем христианстве — в качестве собственного пространства используется то, которое существовало ради других целей. Христиане приходят в базилики, которые были местом общественных собраний и судов, а драматурги — в христианские храмы.
- 22 Театральное пространство во Флоренции XV–XVII веков. Зрелища и музыка во Флоренции эпохи Медичи. М., 1978. С. 1.
- 23 Там же. С. 2.
- 24 Клирос — место на солее — возвышение перед иконостасом, на котором в русской православной церкви находятся чтецы или певчие.
- 25 Театральное пространство во Флоренции XV–XVII веков. С. 2–3.
- 26 «Я антрепренер оперных спектаклей, к вашим услугам».
- 27 Цит. по: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Ч. II: Театр эпохи просвещения (XVIII век). М.—Л., 1939. С. 58.
- 28 *Fechter P.* Das Europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters. Bd. 1: Vom Barock zum Naturalismus. Mannheim, 1956. S. 28.
- 29 Русский термин «камера» произошел от латинского «camera, camera», который в свою очередь от греческого *καμάρα*. В латинском под «camera, camera» понималось — сводчатый потолок, свод. В греческом под *καμάρα* понималось «свод, строение, имеющее сводаобразную крышу, крытая повозка». «Обскура» произошло от латинского *obscurus*, что означает «темный», «скрытый», «неясный».
- 30 Термин «Кинематограф» образован от двух греческих слов *κίνημα* — движение и *γράφω* — пишу.

- 31 См., например, написанный мною раздел, посвященный истокам антропной  
аргументации, в работе «Философско-религиозные истоки науки» (М., 1997).
- 32 *Линде А.Д.* Физика элементарных частиц и инфляционная космология. М., 1990.  
С. 246.
- 33 *Брук П.* Пустое пространство. М., 1976. С. 83.
- 34 Подробнее о пространственной трансформации европейского театра в первой  
половине XX века см.: *Базанов В.В.* Сцена XX века. Л., 1990.
- 35 *Пискатор Э.* Театр современности и будущее // Современный театр. 1928. № 5.  
С. 101; *Базанов В.В.* Сцена XX века. С. 56.
- 36 *Брук П.* Пустое пространство. М., 1976. С. 36.
- 37 Б.Брехт развивал теорию искусства, согласно которой: 1) больше нет «четвертой  
стены» – рампы, разделяющей зрительный зал и актеров; 2) зритель сам должен  
участвовать в спектакле, «содействовать» обнаружению представляемого. Об этом  
он прямо говорит в статьях по театральному искусству. См.: *Брехт Б.* Театр (Пьесы.  
Статьи. Воспоминания). Т. 5. Ч. 1–2. М., 1965.
- 38 *Брук П.* Цит. соч. С. 212. От себя добавим: можно не сомневаться – под этими  
словами подпишутся миллионы, если не десятки миллионов «театралов» во всем  
мире. Однако в такой интерпретации театр подобен наркотическому опьянению.  
Между ними нет принципиальной разницы. Вопрос упирается только в одно: *как  
убедить* зрителя и наркомана в том, что реальная жизнь (у Брука – «повседневная»)  
и ее «если бы» – одно и то же?
- 39 Я предложил вам не голую модельную схему. Мне доводилось наблюдать  
моделируемые события в действительности. Очень хорошо помню, как на  
одноименном спектакле в театре им. Моссовета, по-моему, году в 1988-м  
Смердяков оказался чуть ли не главным действующим лицом представления.  
Актер, игравший Смердякова, артистично подошел к краю сцены и произнес в  
зрительный зал: «Я всю Россию ненавижу, Марья Константиновна... И хорошо,  
кабы нас тогда покорили эти самые французы: умная нация покорила бы весьма  
глупую-с и присоединила к себе». Зал взорвался аплодисментами. Это было так  
«современно», что то убожество, которое Федор Михайлович Достоевский  
гениально вывел в романе как болезненный изворот части русского сознания, в  
«новом прочтении» перестроечных режиссеров оказалось, наоборот, «актуальным  
и своевременным». Естественно, что такое «свежее прочтение» не могло не вызвать  
негативную реакцию у той части зрителей, которая не аплодировала. Кто-то встал,  
возмутился и вышел.
- 40 Дело в том, что АКП не входит в качестве исходного принципа ни в одну из  
существующих физических или космологических теорий и ни из одной не  
вытекает, являясь для них «побочным принципом». Многие исследователи  
поэтому склонны считать антропную аргументацию «лишней константой  
задачи». Однако значительная часть физиков и космологов склонна принять его  
слабый вариант и признать за ним некоторую эвристику. В этой связи стоит  
обратить внимание на то, что новые парадигмы в европейской науке часто  
появлялись в результате осмысления именно таких «побочных принципов» или  
«фактов».
- 41 Я прекрасно отдаю себе отчет в том, что предложенное определение «представления»  
не является универсальным и что возможны другие формулировки. Однако в том  
контексте, который меня интересует – отношение «представляющего» к  
«представляемому» – оно мне кажется наиболее оптимальным.

- <sup>42</sup> Эта ситуация «представления с участием» отдаленно напоминает апорию Зенона «Ахиллес и черепаха». Как в одном, так и в другом случае цель оказывается недостижимой из-за появляющейся бесконечности «промежуточных» этапов.
- <sup>43</sup> Можно, дерзнув, допустить, что Бог не прибегает к «представлению» в силу чрезвычайной грубости и ограниченности последнего. Скорее всего это *вынужденное изобретение* падшего человека. Европейский человек, наоборот, им очень гордится. Как мы только что убедились – предпринятая попытка *представить* «единство человекомира» с логической необходимостью обречена на провал. В этом отношении весьма наивными могут выглядеть отсылки к тем или иным главам из Библии, где употребляется термин «представление». Откровение *дано* Богом, но *записано* человеком! Проблема-то как раз в том, что представление – это не просто термин, а нечто онтологически более фундаментальное.

## Содержание

Предисловие .....	3
<i>В.В. Бабков</i>	
Наука и поэзия в творчестве Велимира Хлебникова .....	5
<i>Д.Баюк</i>	
Князь Вл.Ф.Одоевский в поисках природной музыкальной гармонии .....	65
<i>В.П.Визгин</i>	
Вернер Гейзенберг о соотношении искусства и науки .....	95
<i>В.П.Зубов</i>	
Николай Орем и музыка .....	121
<i>Л.А.Маркова</i>	
От диалога к хаосу: В науке и искусстве .....	133
<i>А.Н.Павленко</i>	
Теория и театр .....	164

Научное издание

## Наука и искусство

*Утверждено к печати Ученым советом  
Института философии РАН*

Художник *В.К.Кузнецов*

Технический редактор *А.В.Сафонова*

Корректор *Т.М.Романова*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 10.03.05.

Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Ньютон.

Усл. печ. л. 12,93. Уч.-изд. л. 11,2. Тираж 500 экз. Заказ № 037.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН

Компьютерный набор *Т.В.Прохорова*

Компьютерная верстка *Ю.А.Аношина*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН

119992, Москва, Волхонка, 14