

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие. Musica mundana	5
Символика музыкальных инструментов	17

Античность

Человек и космос	32
Миф и поэзия	45
Универсальный закон гармонии	59

Средневековье

Музыка в системе символично-аллегорического мышления	
Средневековья	75

Русь христианская

Музыкальная эстетика Древней Руси	96
---	----

Индия: Метафорический мир *дхвани* и *Нада-Брахман*

Первые эстетические трактаты Индии	122
Музыкальная космология Индии	129

Китай: Искусство равновесия *инь* и *ян*

Основы древней китайской эстетики	142
Дао живописи	159
Символика китайской музыки	170
Зеркало Просветленного духа	185

Япония: Сокровенная красота

Символы японской эстетики	203
Музыкально-театральные представления Древней Японии	214
Поэтика и драматургия японского театра кукол Дзёрури	219
История и поэтика театра Кабуки	227
Космический ритм театра Но	236
Десять стилей театра Но	246

Язык тайн мусульманской культуры

Музыка в мусульманской культуре	252
Загадочный мир суфиев	260

Европа: Стили, направления, эстетика

Anima mundi гуманистов Возрождения	281
Музыкально-эстетические воззрения эпохи Возрождения	306
Принцип отражения в поэтике барокко	323
Первые теоретики барокко	336
Риторика, аффекты и музыкальное пространство барокко	345
Пифагорейские и просветительские тенденции в эстетике XVII века	356
Маскарад рококо	365
Искусство в век Просвещения	375
Музыкальная эстетика романтиков	394
Некоторые художественные концепции XX века	412

ПРЕДИСЛОВИЕ MUSICA MUNDANA

Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах... Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм.

Александр Блок

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

Самое поэтическое создание ведийской литературы – богиня зари Ушас – «порождение певучих звуков». Она наставница и муза певцов, она дарует им мастерство и вдохновение. Богине зари посвящено 20 гимнов «Ригведы». Ушас – прекраснейшая дева в сверкающем жемчужным светом наряде на блистающей колеснице, запряженной багряными конями, поднимаясь на востоке, наполняет вселенную светом. Она пробуждает мир, ее лучезарный свет благотворен: «В тебе, осветляя богиня... – говорится в одном из гимнов “Ригведы”, – жизнь и дыхание всех созданий» (Риг. 1, 48).

Богиня, рожденная музыкой, особенно прославилась в гимнах «Ригведы» за то, что она никогда не сбивается со стези вселенского закона, называемого рита, преобразующего хаос в космос. Рита, согласно ведической традиции, – универсальный закон, опре-

деляющий все аспекты бытия, – движение солнца и звезд, дождь и ветер, жизнь людей, животных и растений и даже действия богов. Это закон мироздания, закон духовный, нравственный и физический, скрытый от смертных и определяемый не извне, а из самого себя, устанавливающий порядок, который суть Истина в самом широком смысле слова. Рита – закон гармонии, искусства, которому неукоснительно должны следовать певцы и музыканты.

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

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

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

Как говорил Плутарх, «можно привести немало фактов, свидетельствующих о том, что наиболее благоустроенные государства заботливо поддерживали обаяние возвышенной музыки» (цит. по: 1, с. 283). Так, в Древнем Египте музыкальным воспитанием занимались жрецы, отбиравшие для изучения только совершенную музыку, способствующую обузданию страстей и нравственному очищению. Для того чтобы получить незначительную должность писца, египтянин должен был уметь играть на свирели, флейте, лире и петь в со-

проведении инструмента «нехт». В Египте в эпоху Древнего царства считалось, что «глава певчих» состоит в родстве с фараоном.

По мифологическим представлениям, музыка наиболее полно воплощает в себе Абсолют, таит сокровенные знания, а музыкальные инструменты служат посредниками между миром земным и небесным, между нынешними поколениями и поколениями предков. Еще в древней Шумерии за V тыс. лет до н.э. музыке придавалось такое важное значение, что в «табели о рангах» музыканты занимали самое высокое место после богов и царей. Именами музыкантов назывались города, а музыкальным инструментам приносились жертвы.

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

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

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

Она слушает, она созерцает.

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

Она отвес духа! Она соотношение, выраженное прекрасным числом.

Она неотвратимо поставлена

У самого пульса бытия.

Она – внутреннее время;

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

(Перевод Макс. Волошина)

В эпоху Гомера считалась, что божество через поэтов и рапсодов влечет души людей, куда хочет, а каждый художник «одержим» своей музыкой.

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

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

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

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

По учению пифагорейцев, каждая планета Солнечной системы имеет свой собственный тон, ее расстояние от Земли соответствует определенным музыкальным интервалам; «вечное кружение» планет и есть гармония, или музыка сфер. Пифагорейцы придавали музыке универсальное значение. Распространяя законы отношения музыкальных тонов на всю Вселенную, они создали учение о космологическом значении музыки. Вселенная, которую пифагорейцы представляли в виде гармонически настроенного космоса, наполнена музыкой. Все мироздание, природа, человек, согласно пифагорейцам, построены по законам музыкальной гармонии, и эта гармония образует единство мира. У пифагорейцев,

Гераклита и позднее у Платона Вселенная – это гармонически настроенный и издающий божественную музыку космос. Душа мира, говорил Платон, была слажена музыкальным согласием.

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

В трудах античных авторов прямо говорится о «телесности», трехмерной телесности звука. Это представление о тоне охватывало весь чувственный опыт, пронизывало собой всю картину природы, доходило до космических обобщений и превращало весь мир в совокупность звучащих тел, в музыкально настроенную тональную систему, в гармонию сфер. Позже Цицерон, размышляя о мировой душе и небесных сферах, напишет: «По праву, следовательно, охватывается музыкой все, что живет, потому что небесная душа, которой оживляется мировая целокупность, берет свое происхождение от музыки» (цит. по: 1, с. 65).

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

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

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

Однако самая долгая жизнь была уготована его трактату «Наставления к музыке», в котором философ излагает все сохра-

нившиеся до его времени сведения о музыкальной культуре древности, начиная от открытий Пифагора и кончая античным нотным письмом, рассматривает музыку от акустической природы звука до влияния «искусства муз» на общество.

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

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

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

Культовая музыка древней Индии называлась «марга сангита», что означает «музыка Пути». Она настраивала человека в унисон с космосом и использовалась для медитаций, в которых постигались тайны мироздания. Однако уже в начале нашей эры секреты «музыки Пути» во многом были утрачены. В IV в. индийский теоретик музыки Ирайянар с горечью писал: «Пропало волшебство музыки, недвижима остается ось, что вращает колесо

мироздания. Музыка не может быть записана, как не может быть описана душа. Она [музыка] – душа материи» (цит. по: 5, с. 158).

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

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

В эпоху Ренессанса в Европе античное учение о гармонии возрождается в его первоначальном виде, как учение, освобожденное от средневековых символов и аллегорий, как искусство, воскрешающее идеалы древних греков. В эстетике Рамиса де Парейи, Адама из Фульда, Глареана, Джозеффо Царлино, Винченцо Галилея (отца знаменитого Галилео Галилея) и других теоретиков Ренессанса музыка Древней Греции провозглашается эталоном, высшей точкой музыкального искусства.

Своеобразное преломление идея гармонии мира получает в эпоху барокко – эпоху риторики и эмблематики, в эпоху «замысловатого стиля» и «Символической Метафоры». Может быть, наиболее полно мироощущение, духовная ситуация времени воплотились в творчестве зачинателя барокко в Италии поэта Джамбаттиста Марино (1569–1625). В своих «Священных проповедях», которые он читал в Турине, поэт говорит, что мир изначально был исполнен «музыкальными соразмерностями», а теперь прекрасный порядок нарушился. «После того как извечный Маэстро сочинил и представил свету дня прекраснейшую музыку Вселенной, он распределил партии и каждому назначил ему соответствующую: там, где он взял

наивысшую ноту, ангел пел контральто, человек – тенором, а множество зверей – басом. Ноты там были ступенями престола, ключи раскрывали божественные заповеди, линейки указывали направленные природных законов, а слова хвалили творца. Белые и черные ноты обозначали дни и ночи, фуги и паузы – ускорение ритмов; большие ноты были подобны слонам, малые – муравьям.

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

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

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

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

Но поистине второе рождение пифагорейская концепция музыки сфер получает в трудах выдающегося астронома, математика, физика и философа Иоганна Кеплера. В 1619 г. он пишет пятитомный трактат «Гармония мира», в котором дает яркую поэтическую картину гармоничного устройства Вселенной. По Кеплеру, гармония – универсальный закон, придающий целостность и закономерность Вселенной. Этому закону подчиняется и вся Вселенная, и весь подлунный мир. Кеплер математически подтверждает полное соответствие между числовыми пропорциями гармонии и астро-

номии. В гармонической шкале небесных движений, писал ученый, скрыто сохраняется архетип мироустройства. Каждая планета, считает Кеплер, соответствует определенному музыкальному ладу и даже тембрам человеческого голоса. Сатурн и Юпитер звучат в басовом регистре, Марсу присущ тенор, Земле и Венере – альт, Меркурию – дискант.

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

Древнейший архетип «задевает» (Юнг) и творчество английского поэта, драматурга и придворного историографа Джона Драйдена (1631–1700), который в Гимне в честь св. Цецилии пишет такие строки:

Из благозвучий, высших благозвучий
Вселенной остов сотворен
И Человек, венец созвучий;
Во всем царит гармонии закон,
И в мире все суть ритм, аккорд и тон.

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

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

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

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

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

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

Вибрации Вселенной воспринимают и музыканты с уникальным слухом. Величайший французский композитор XX в. Оливье Мессиа́н обладал «цветным слухом». Католик, стремившийся в своих сочинениях воплотить истины христианской веры, который

называл свою музыку «комментарием к теологии», который считал высшей целью творчества единение веры и искусства, ощущал весь мир как звучащую, светящуюся, красочную вибрацию. И его музыка – удивительный пример восхождения «из ущелий к звездам и еще выше». Недаром И.Ф. Стравинский сказал, что из всей музыки XX в. для палубного концерта на нашем гибнущем «Титанике» разумней всего выбрать один из великих гимнов Мессиаана, тогда спасательные суда – другие планеты – сумеют нас услышать.

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

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

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

Идея мировой музыки близка и русской философской мысли XX в. Вот лишь несколько строк из работы замечательного русского философа А.Ф. Лосева «Музыка как предмет логики»: «Музыка, снимая пространственно-временной план бытия и сознания, вскрывает новые планы, где восстанавливается нарушенная и скованная полнота времен и переживаний и открывается существенное и конкретное Всеединство или путь к нему» (8, с. 263). «Музыка погружает в Тьму Бытия, где кроются все начала и концы, всё рождающее и пи-

тающее, материнское лоно и естество Вселенной. [...] Абсолютное Бытие музыки есть одинаково бытие мира и Бога» (8, с. 264, 266).

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

Музыка и ее осмысление есть неотъемлемая часть культуры в целом. Именно в музыке и ее интерпретации вырисовываются основные культурные смыслы, обретают законное оформление ценностные категории культуры.

Список литературы

1. Античная музыкальная эстетика. – М.: Гос. музыкальное изд-во, 1960. – 304 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
3. Гессе Г. Игра в бисер. – М.: Правда, 1992. – 496 с.
4. Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. – М.: Наука, 1975. – 531 с.
5. Еремеев В.Е. Чертеж антропокосмоса. – М.: Изд-во АСМ, 1993. – 383 с.
6. Инайятхан Х. Мистицизм звука. – М.: Сфера, 1997. – 336 с.
7. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство, 1962. – Т. 1. – 682 с.
8. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – 655 с.
9. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. – М.: Музыка, 1966. – 690 с.
10. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 57–157.
11. Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». – М.: Наука, 1990. – 284 с.
12. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М.: Искусство, 1983. – Т. 2. – 448 с.

СИМВОЛИКА МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

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

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

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

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

¹ Манзу – род тамбурина. – *Прим. авт.*

В древних культурах каждый музыкальный инструмент воплощал многозначную символику. По своему назначению условно делились и группы инструментов. Так, струнные (арфа, лира, псалтериум, кифара и т.п.) олицетворяли надзвездные сферы; это инструменты богов, муз, пророков, царей, жрецов. Инструменты, сделанные из металла, – символ горных вершин, музыки высшего сословия и рыцарства. Деревянные духовые инструменты – символ долин, музыки простолюдинов (пастухов, ремесленников и пр.). На многостольной флейте сиринге играет божество стад, лесов и полей Пан.

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

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

АРФА

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

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

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

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

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

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

Арфы – молитвы святых: «И когда он взял книгу, тогда четыре животных и двадцать четыре старца пали перед Агнцем, имея каждый гусли¹ [арфу] и золотые чаши, которые суть молитвы святых» (Откр. 5, 8).

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

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

Древнегреческий владыка ветров Эол тоже играет на арфе. В XVII–XIX вв. был популярен музыкальный инструмент, который назывался «эолова арфа» (воздушная арфа) – струнный инструмент, состоящий из узкого деревянного ящика (резонатора) с отверстием, над которым натянуто 9–13 струн одинаковой длины, но разной толщины, настроенные в унисон. Струя воздуха колеблет струны и

¹ В русском каноническом переводе Библии слово «арфа» в ряде случаев заменено на «гусли». Уточнения, которые даны в квадратных скобках, сделаны по польскому каноническому переводу Библии. – *Прим. авт.*

в зависимости от силы ветра звучание инструмента меняется. Особое распространение эолова арфа получила с конца XVIII в.: она устанавливалась на крышах, фронтонах зданий, в гротах, беседках, парках, на подоконниках... Эолова арфа – один из символов романтизма, символ божественного происхождения искусства и универсальной связи всех явлений. Романтики создают даже мифологию эоловой арфы, в которой отразилась мистическая устремленность романтизма, его дерзкий порыв к запредельному.

В геральдике арфа символизирует созерцание; достоинство; чистоту.

БАРАБАН

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

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

Известны барабаны самых различных форм (круглые, цилиндрические, трапециевидные, «тюльпановидные», антропоморфные, зооморфные – в виде фигурок антилоп, буйволов и пр.) и размеров (от крошечных до 2 метров в диаметре). Старейший ударный инструмент – тимпан маленькая ручная литавра или односторонний барабан с кожаной мембраной (диаметром около 300 мм). Тимпан использовался в Греции с V в до н.э. в государственных и культовых церемониях, на празднествах в честь Диониса и Кибелы¹. Аналогичные инструменты (часто под другими названиями) были распространены среди шумеров, иудеев, народов Семиречья и в других культурах.

¹ Кибела (Кивева, Диндимена, Индейская мать, Великая мать богов) в греческой мифологии – владычица гор, лесов, зверей, дарительница плодоносных сил земли. Позже Кибела стала почитаться как покровительница благосостояния городов и всего государства. – *Прим. авт.*

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

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

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

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

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

По представлению древних, барабанные ритмы подобны движению и музыке звезд и доставляют наслаждение богам и богиням. Под грохот барабанов зазывали грозу, долгожданный «урожайный» дождь.

Барабан в форме буквы «Х» – символ горнего и дольного миров, а круглый барабан в ряде культур символизировал весь мир.

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

КОЛОКОЛ

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

Первые колокола появились в Китае во II тыс. до н.э. Древние цивилизации Японии, Индии и Среднего Востока использовали различные колокольчики в качестве талисмана и жертвенного предмета. В Юго-Восточной Азии и поныне сохранились символические названия частей колокола. Например, ухо колокола называется «ухо дракона», а дракон – традиционный символ императорской власти и творческой силы. В Юго-Восточной Азии ручные колокола были провозвестниками силы дэ (энергия, потенция) – мироустроительной силы монарха. Звон колоколов предвещал чтение императорских указов, и, как гласит японский эпос «Хайке-моноготари», в старину, когда читался высочайший указ, увядшие деревья и травы вновь зеленели, а летящие в небе птицы повиновались августейшему слову. В древних оркестрах Китая колокола всегда звучали с литофонами. Колокол – символ земли, литофоны – воды. Конфуций называл музыку колоколов и литофонов «созвучием великих совершенств». Колокола входили в оркестры, игравшие на службах Небу, Земле, Предкам и Духам – охранителям государства. Придя к власти, каждая новая династия устанавливала новую высоту для исходного тона в двенадцатитоновой системе люй-люй (букв.: 12 люй; люй – мера). Шесть нечетных звуков символизировали светлое, активное мужское начало Неба – ян, а шесть четных – темное пассивное, женское начало Земли – инь. Каждый тон соответствовал определенной фазе Луны, знаку Зодиака, часу суток. Каждый из колоколов издавал один из 12 звуков люй, обозначая первую ноту гимна и первую ноту

каждой из строк. Ритуальная музыка осмысливалась как созвучие со Вселенной, может быть, поэтому иероглифы «гимн», «колокол», «музыка», «радость» входили в один синонимический ряд.

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

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

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

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

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

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

Звон колокола символизирует «правибрацию» жизни. Мусульмане слышат в его звуках экзистенциальное отражение силы Аллаха.

Замечательный российский «мастер волшебного звона» К.К. Сараджев говорил, что только колокол в своей звуковой атмосфере способен выразить часть той великой вселенской симфонии, которая будет доступна человеку в будущем.

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

ЛИРА

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

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

Стиснувши крепко руками, резцом из седого железа
Горную стал потрошить черепаху Гермес многославный

.....
Точно по сделанной мерке нарезав стеблей тростниковых,
Их укрепил он над камнеподобной спиной черепахи,
Шкурой воловьей вокруг обтянул, догадавшись разумно,
Пару локтей прикрепил, перекладину сделал меж ними
И из овечьих кишок семь струн приладил созвучных.

(Перевод В.В. Вересаева)

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

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

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

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

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

(М. Цветаева. Орфей)

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

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

РОГ, ТРУБА

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

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

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

Согласно Библии, трубы даны были людям свыше: «И сказал Господь Моисею, говоря: сделай себе две серебряные трубы, чеканные сделай их, чтобы они служили тебе для созыва общества и снятия станов... Сыны Аароновы, священники должны трубить трубами: это будет вам постановлением вечным в роды ваши; и когда пойдете на войну в земле вашей против врага, наступающего на вас, трубите тревогу трубами, – и будете вспомнута пред Господом, Богом вашим, и спасены будете от врагов ваших; и в день веселия вашего, и в праздники ваши, и в новомесячии ваши труби-

те трубами при всесожжении ваших и при мирных жертвах ваших, – и это будет напоминанием о вас пред Богом вашим. Я, Господь, Бог ваш» (Чис. 10, 1, 8–10).

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

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

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

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

Распахивая двери наши,
он пронесется, протрубит,
дыханьем расплавляя чаши
неупиваемых обид.

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

(В. Набоков)

ФЛЕЙТА

В европейских и средиземноморских культурах флейта – символ сельской идиллии; атрибут Диониса и Кибелы, символ неистовых, жестоких оргиастических мистерий. Согласно философской символике культур Дальнего Востока, 12 трубок своеоб-

разной флейты Пана олицетворяют ян и инь, небесное и земное, мужское и женское начала, свет и тьму... В Индии звуки флейты ассоциируются с понятием «лила», что означает «божественная игра творения».

На многоствольной флейте сиринге играет божество стад, лесов и полей Пан. Согласно древнегреческой легенде, он сделал себе флейту из тростника, в который в страхе перед Паном превратилась нимфа Сиринга. Пан – главный ценитель и судья пастушеских состязаний в игре на свирели (таким он обычно предстает в идиллиях Феокрита), а различные виды многоствольных флейт (цевница, кугиклы, най и др.) до сих пор называются флейтой Пана. На сиринге играет и страшный одноглазый пастух Полифем, и ученик Пана, знаменитый создатель буколической поэзии, сицилийский пастух Дафнис. Когда начала угасать жизнь замечательного музыканта пасторального рая, Дафниса приходят оплакивать Музы, его пытаются спасти Афродита, но решение Мойр неизменно.

Плакали горько шакалы, и волки о нем горевали,
Лев из дремучего леса горячими плакал слезами.

.....

Стадо стояло в ногах, и волы, и бычки молодые,
Телки, коровы, телята его провожали рыданьем.

(Феокрит. Идиллия I. Пер. М.Е. Грабарь-Пассек)

Вакха на вакханалью всегда сопровождает свита с бубнами, тимпанами и цевницами:

Откуда чудный шум, неистовые клики?
Кого, куда зовут и бубны и тимпан?

.....

Бегут смятенною толпой
Вослед за быстрой колесницей,

Кто с тростниковую цевницей,
Кто с верной кружкою своей...

(А.С. Пушкин. Торжество Вакха)

Многие духовые инструменты пришли в Древнюю Грецию с Востока вместе с экстатическим, оргиастическим культом Диониса. Трубный звук фригийской флейты, которая нередко изготовлялась из костей осла (по представлениям греков, «самого грубого и бес-

чувственного животного»), воспринимался как вызов Диониса солнечному богу Аполлону. Плутарх приводит даже такую загадку о фригийской флейте: «Мертвый осел роговою ногой сокрушает мне ухо». В мифе о музыкальном соперничестве и победе Аполлона над сатиром Марсием отражен первый этап борьбы олимпийской Греции с дионисийским культом. С Востока греки заимствовали и авлос, язычковый духовой инструмент, который представлял собой пару отдельных конических или цилиндрических трубок из тростника, дерева или кости с трех-пятипальцевыми отверстиями. Античные греки остро реагировали на звук авлоса, воспринимая его как призыв к оргиям. Авлос получил главное распространение в культе Диониса, как лира – в культе Аполлона. Эти два инструмента понимались греками столь различно, что не связывали инструментальную музыку в одно понятие: еще Аристотель особо говорил о «кифаристике» и особо – об «авлетике». Пеаны – хоровые гимны, обращенные к Аполлону и Артемиде в благодарность за избавление от бед, голода и болезней, исполнялись под прозрачные звуки традиционной греческой флейты.

В Древней Японии духовые инструменты типа флейты, фляжолета или гобоя изготавливались из бамбука, что придавало не только характерную особенность их звучанию, но и определенную символическую нагрузку. Согласно священной книге японцев «Кодзики», молодой побег бамбука почитался как бог роста и проявления скрытых сил природы. В Японии до сих пор играют на бамбуковой флейте фуэ. Мифология приписывает ее создание богине Амэ-но Удзумэ, вызволившей Солнце из добровольного заточения в Небесном Гроте. По преданию, Удзумэ сделала фуэ из бамбука, выросшего на священной «Горе Небесных ароматов». Древнее название фуэ – «Птица с небес» – отражает как легендарную традицию ее происхождения, так и характер звучания, напоминающего пение птиц. Но, пожалуй, самым важным инструментом в Японии считался хитирики – небольшая продольная флейта с семью отверстиями, отличающаяся весьма пронзительным звуком. Хитирики – имя легендарного мифологического героя, который, подобно Орфею, силой искусства заставил богов изменить свою волю.

В индийской священной поэзии любви бхакти воспевается юноша Кришна, воспитанный пастухами. Когда Кришна брал в руки флейту, вся природа начинала звучать с ней в унисон. Его игра – символ «лилы», божественной игры, творящей мир. Звуки

волшебной флейты Кришны – символ музыки сфер, гармонии Вселенной. Р. Тагор так писал о магических звуках чародея-флейтиста:

Свитая мгла
Тихо легла, –
Флейта ей слышится, флейта твоя!
О, зачаруй, заколдуй, и со дна
К солнцу, к ногам твоим выйдет она...

(Перевод З. Миркиной)

СКРИПКА

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

Тадеуш Новак О СКРИПКАХ¹

Хворают люди, и звери хворают. Случается, и музыкальные инструменты хворают, а особенно – скрипки. Простой смертный, который никогда в жизни не имел дела со скрипкой, не обратит

¹ Тадеуш Новак – польский поэт и прозаик, творчество которого неразрывно связано со славянским фольклором. Многие его произведения переведены на русский язык, в том числе романы «А как будешь королем, а как будешь палачом» и «Пророк» (М., 1980). Данный перевод выполнен по изданию: Nowak T. Półbaśnie. – W-wa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1976. – S. 273–278.

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

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

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

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

Иногда пробовали чахоточную скрипку растирать канифолью, истертой в порошок смолой, сыпали в нее горячий песок или нагретое льняное семя. Но все это обычно не помогало. Скрипка от этого рассыхалась и умирала еще быстрее. И хоронить умер-

шую скрипку было не принято. Ее вкладывали в специально сшитый диагональный мешок и выносили на чердак, где ей положено было после смерти наигрывать для вечно радостной и вечно живой деревянной души дома.

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

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

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

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

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

АНТИЧНОСТЬ

*Если из других культур мы только черпаем,
то грекам мы обязаны всем.*

И.В. Гёте

ЧЕЛОВЕК И КОСМОС

«Гений Греции любой аффект окружал покровами мифа, – форма кристаллизовалась вокруг мифа согласно законам притяжения», – писал Гёррес (12, с. 95).

Ф. Шлегель определял этот миф так: «Никогда еще не бывало более остроумного и нравственного. Греческий миф – подобно верному отпечатку в прозрачном зеркале – представляет собой самый определенный и нежный язык образов для выражения всех вечных желаний человеческой души со всеми ее удивительными и необходимыми противоречиями, малый завершенный мир прекрасных предчувствий... Поэзия, песня, танец и общение – праздничная радость составляла те дружественные узы сообщества, которые соединяли людей и богов. И, действительно, подлинно божественное – чистейшая человечность – составляло смысл их сказаний, обычаев и особенно празднеств, предмет их почитания. В пленительных образах греки чтили свободную полноту, самостоятельную силу и закономерное согласие. [...] У одних греков искусство всегда было равно свободным от давления потребностей и господства рассудка» (11, с. 133; 131).

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

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

Обожествленная преданьями народа,
Цвела и нежилась могучая природа...
Где, внемля набожно оракула словам,
Доверчивый народ бежал к своим богам

С веселой шуткою и речью откровенной,
Где боги не были угрозой для вселенной,
Но идеалами великими полны...
Где за преданием не пряталось чувство,
Где красоте лампы возжены,
Где Эрос сам был бог, а цель была искусство;
Где выше всех венков стоял венок певца,
Где пред напевами хиосского слепца
Склонялись мудрецы, и судьи, и гетеры;
Где в мысли знали жизнь, в любви не знали
меры...
(А.Н. Апухтин. Греция)

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

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

В античной культуре Хаос представляется как величественный трагический образ космического первоединства, где расплавлено все бытие, из которого оно появляется и в котором оно погибает. Для греков Хаос – универсальный принцип сплошного и непрерывного, бесконечного и беспредельного становления. Античный Хаос есть предельное разряжение и распыление материи. Он – континуум, лишенный всяких разрывов, пустых промежутков и даже вообще всяких различий. Хаос – принцип и источник вся-

кого становления, вечно творящее живое лоно. Но в нем заключаются только первоначальные истоки жизни, а не сама жизнь. Античный Хаос всемогущ, безлик, бесформен и вечен. Он мировое чудовище, сущность которого есть пустота и ничто. Для греков Хаос – это такое ничто, которое стало мировым чудовищем, это бесконечность и нуль одновременно. Хаос – бесформенная, ужасная, всепоглощающая бездна.

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

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

Читателей Гомера поражал веселый «неугасимый» хохот олимпийцев над страданиями людей и собственными божественными раздорами. На этот неудержимый смех пирующих богов обратил внимание неоплатоник Прокл (V в. н.э.), который, комментируя «Государство» Платона, толкует божественное устройство мира как «детскую игру богов», как «щедрую энергию, направленную на все, и причину порядка того, что находится в мире» (цит. по: 8, с. 434). Если демиургическая деятельность богов неистощима, то и смех их «неугасим».

Игра мировых сил – естественное состояние универсума. «Злой мировой хаос, – отмечал А.Ф. Лосев, – сам себя порождающий и сам себя поглощающий, есть в сущности только милые и невинные забавы ребенка, не имеющего представления о том, что такое хаос, зло и смерть» (цит. по: 8, с. 435).

Платон видит в людях «чудесные куклы богов, сделанные ими либо для забавы, либо с какой-то серьезной целью» (там же). В конечном счете людьми управляют боги, дергая за прилаженные к куклам нити. Из них только одна нить золотая, руководимая разумом, а все остальные – грубые, железные, влекомые человеческими страстями. «Миф о том, что мы куклы, – заключает Платон, – способствовал бы сохранению добродетели» (там же). Добродетель, по мнению философа, несомненно укрепитя, если признать человека игрушкой бога и видеть в жизни каждого мужчины и каждой женщины «прекраснейшую игру», источник которой есть само божество, всегда разумное, знающее и совершенное. «Надо жить играя» – утверждает Платон. Что же это за игра? Философ отвечает: «Жертвоприношения, песни, пляски, чтобы уметь снискать к себе милость богов, а врагов отразить и победить в битвах» (там же).

В «Политике» Платон среди искусств называет «пятый род», включая в него искусство украшения, живопись, музыку. Весь этот род он называет «игра», так как все это делается ради забавы. Но забава эта помогает «искусству царя» править государством. Так объединяется у Платона игра и жизнь идеального общества.

У неоплатоника Плотина, отмечает А.А. Тахо-Годи, Вселенная сурова к человеку и пронизательна. Она непрестанно создает людей, «прекрасные и милые видом живые игрушки». Их слезы и заботы, даже самые глубокие, есть, с точки зрения вечности, только пустая забава. «Люди, – пишет Плотин, – принимают свои игрушки за нечто важное, так как им неведомо то, что действительно важно, и потому, что сами они игрушки» (там же, с. 436).

В греческой культуре человек смыкался со всей мировой материей, где все мыслилось вечным – и смерть и рождение. Жизнь человека управляется божеством, которое еще не отделимо от мирового хаоса и вечно изменчивых стихий земли, огня, воздуха и воды.

Однако у греков беззаботная игра божественных сил никогда не противоречила осмыслению мира и человека как направляемых вполне целесообразной и разумной волей, открытой лишь мудрецам, пророкам и поэтам.

Стихийность и разумность в Древней Греции не исключали, а дополняли друг друга. Мудрые законы судьбы постоянно вмешивались в человеческую жизнь, осмысляя и направляя ее. Ананка-Необходимость главенствует у Платона над космосом, вращая мировое веретено. Ее дочери (или ее ипостаси), богини судьбы, три Мойры, помогают ей вращать веретено. Они присоединяют свои голоса к пению сирен, сидящих на каждой из восьми небесных сфер веретена, и своим пением создают гармонию Вселенной.

В эпоху эллинизма беззаботность игры мировых стихий воплощает Тюхэ-Случай. Вся человеческая жизнь представляется уже не беспринципной игрой, а игрой *сценической*, управляемой мудрым хорегом, умело распределяющим роли, жестко следящим за их исполнением и не допускающим для актера никаких вольностей.

Картину именно такой человеческой трагедии рисует Платон в «Законах». Граждане идеального государства состязаются с профессиональными поэтами в театральной постановке. Они «сами творцы трагедии, наипрекраснейшей и сколь возможно наилучшей» (цит. по: 8, с. 438). «Прекрасная» и «наилучшая» жизнь в их государстве, отмечает А.А. Тахо-Годи, не что иное, как «наиболее истинная трагедия», и весь государственный строй в «Законах» представляет собой ее подражание (*mimesis*). Поэты и граждане города – творцы, они «соперники» по искусству в «наипрекраснейшем действе».

Но человеческая трагедия, разыгрываемая в наилучшем из государств, несоизмерима с трагедией, созданной искусством, поскольку, как полагает Платон, трагедия жизни выше трагедии вымысла.

Лукариан рассматривает человеческую жизнь как театральное шествие, где распоряжается хорег (Случай), который дает участникам шествия маски и сбрасывает их по своему желанию. Поэтому один носит маску царя, другой – раба, один – прекрасен, другой – смешон. От воли Тюхэ зависят одеяния актера этой жизненной драмы.

О жизни как сценической игре, поставленной высшим разумом, пишет и Плотин. В хорошем государстве, отмечает Плотин, не бывает равенства граждан, как и в драме, где все действующие лица, естественно, не могут быть героями. Человек – живая игрушка, рожденная Вселенной. Поэтому смерть и катастрофы людей подобны театральному зрелищу на сцене. Человеку не дозволено упрекать божество, как сценическому персонажу бранить создавшего его актера.

Всякое сопротивление року в античной драме заканчивалось поражением человека. Этим определялся «античный пессимизм». Однако вера во всемогущество рока была такова, что человек, попавший во власть рока, поднимался до божества. Рок уравнивал всех.

Жизнь человека – действие, и не простое, а задуманное художественно. Она напоминает движение танцовщика. Искусство танца руководит его движениями, жизнь движет созданным ею существом.

«Разум Вселенной, – пишет Плотин, – строго и неукоснительно соблюдает единство и связь вещей, как полагается для драматического сюжета, где, благодаря вводимым автором связям, гармонично объединены все столкновения и сложности» (цит. по: 8, с. 440–441). Добро и зло противостоят друг другу как два полухория в драме. Хороший и злой человек находятся на своих местах, как положено в драме, где автор каждому предназначает свою роль. Добро и зло распределены соответственно природе и разуму.

Каждая душа в мире получает свою роль от поэта, т.е. создателя Вселенной, как в драме, где автор создает маски и костюмы, чтобы актер выявил в задуманной роли свои качества. Как драматург награждает актера или лишает его возможности играть, так и душа, «войдя в поэму Вселенной», или вознаграждается, или наказывается. Но не следует забывать, что актеры жизненной драмы играют на сцене, несоизмеримой с обычной театральной, и им дается несоизмеримая свобода действия «поэтом Вселенной».

«Строгая распорядительность космического драматурга, – пишет Плотин, – создает из Вселенной прекрасно налаженный инструмент, лиру или флейту Пана, где каждая душа на своем месте отличается своим музыкальным тоном. Во Вселенной все обосновано и продуманно так же, как в театре, где актер никогда не может выйти за пределы авторского текста. Мировое зло и добро поэтому на сцене Вселенной являются частями универсального разума, как роли в театральном представлении являются неизменными частями драмы» (там же, с. 442).

Симметрия фронтовой композиции греческого храма воплощает представление об упорядоченности, соразмерности космоса, а развернутость фронтовой композиции воплощает представление об обширности небесного пространства.

М. Хайдеггер писал: «...греческий храм... заключает в себе облик бога и, замыкая его в своей затворенности, допускает, чтобы облик бога через открытую колоннаду вступал в священную округу храма. Посредством храма бог пребывает в храме. И это пребывание бога само по себе есть эта простирающаяся и замыкающаяся

в своих пределах округа. Храм и округа храма не теряются в неопределенности очертаний. Творение храма слагает и собирает вокруг себя единство путей и связей, на которых и в которых рождение и смерть, проклятие и благословение, победа и поражение, стойкость и падение создают облик судьбы человеческого племени. Владычествующий простор этих разверстых связей есть мир народа в его историческом совершении. Из этих просторов, в этих просторах народ впервые возвращается к самому себе, дабы исполнить свое предназначение» (9, с. 282).

«Стоя на своем месте, храм впервые придает вещам их вид, а людям впервые дарует взгляд на самих себя. И такой вид, и такой взгляд до тех пор остается разверстым, пока творение остается творением и пока бог не оставил его. То же самое и скульптурное изображение бога, которое посвящает ему победитель игр. Бог изображается не для того, чтобы легче было принять к сведению, как он выглядит; изображение – это творение, которое дает богу пребывать, а поэтому само есть бог» (там же, с. 283).

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

Действительно, классический идеал возник из самого духа природы, из глубин пластического сознания. «Безоблачная светлая радость, струящаяся с возвышенных фигур богов, – писал Гёппес, – это выражение полноты их внутренней природы, способной вольно изливаться и принимать черты любой индивидуальности; в руках богов – бесконечность, когда они разжимают руку, все конечное слетает с их пальцев, как ручей бежит с горы; не отдельными сокровищами они владеют, но самой тайной, камнем мудрости, обращающим в золото любой негодный булыжник. Возвышенные статуи богов,

описывающие многообразием своих форм весь круг божественного, – вот настоящая душа, вот средоточие Пластического искусства. [...] скульптура по самому своему существу ближе к Идее... а идеи любят для себя идеальное облачение...» (12, с. 240–241).

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

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

Аполлонийская мудрость требует отдаваться всецело текущему мгновению и в то же время не терять душевного равновесия, когда одно мгновение сменяется новым, стирающим предыдущее,

любить все мгновения своей жизни одинаково сильно, предпочитая всем прошедшим и будущим текущее мгновение.

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

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

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

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

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

Аполлон – обоготворение индивидуализации. Аполлон как этическое божество требует от всех меры и, чтобы иметь возможность соблюдать таковую, самопознания. Рядом с эстетической необходимостью красоты стоят требования: «Познай самого себя» и «Сторонись чрезмерного». Самопревозношение и чрезмерность рассматривались как враждебные демоны неаполлонической сфе-

ры, а посему как свойства до-аполлонического времени, века титанов, и вне-аполлонического мира – мира варваров.

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

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

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

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

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

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

Кто же свободен? Мудрец, который владеет собою:
Тот, кого не страшат ни бедность, ни смерть, ни оковы;
Кто не подвластен страстям, кто на почести смотрит с презреньем;
Тот, кто довлеет себе, кто, как шар, и круглый, и гладкий,
Все отрясает с себя, что его ни коснется снаружи;
Тот, перед кем и Фортуна опустит бессильные руки...

(Сатиры, 11, 7, 83–88. Перевод М. Дмитриева)

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

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

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

рит о творчестве земном, реалистическом, каковым мы и знаем греческое искусство, но – на фоне глубокого пессимизма.

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

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

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

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

(Od., XVII, 518)

Ф. Шлегель в статье «О ценности изучения греков и римлян» называл искусство эллинов вечным «кодексом» человеческой души, естественной историей нравственного и духовного человека. «Изучение греков и римлян, – писал он, – это школа великого, благородного, доброго и прекрасного, школа гуманности; пусть черпают здесь свободную полноту, живую силу, простоту, соразмерность, гармонию, законченность, которую ограничивало, рас-

щепляло, запутывало, искажало, разрывало все еще грубое искусство современной культуры!» (11, с. 84).

Античность – «вершина естественной культуры изящного искусства» (Ф. Шлегель) – остается высшим прообразом художественного развития для всех времен. «В ней завершен и замкнут весь круговорот органического развития искусства, высшая эпоха которого, когда способность к прекрасному могла выразиться свободнее и полнее всего, содержит в себе всю полноту ступеней развития вкуса» (11, с. 154). Античная культура самопознания и меры создала классическую скульптуру, архитектуру, драму, поэзию, античная культура создала и классическую музыкальную эстетику, которая по сей день определяет музыкальную жизнь Европы.

Список литературы

1. Васильева Т.В. Символы человека у Платона и платоническая любовь // Античная культура и современная наука. – М.: Наука, 1985. – С. 27–31.
2. Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука, 1989. – 848 с.
3. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. – М.: Искусство, 1981. – 448 с.
4. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
5. Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I–II вв. н.э. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 415 с.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1. – 671 с.; Т. 2. – 719 с.
7. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 57–157.
8. Тахо-Годи А.А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. – СПб.: Алетей, 1999. – С. 433–442.
9. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 264–312.
10. Шиллер И.Х.Ф. Собр. соч.: В 6 т. – М.; Л.: Госполитиздат, 1950. – Т. 6: Статьи по эстетике. – 762 с.
11. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.
12. Эстетика немецких романтиков. – М.: Искусство, 1987. – 736 с.
13. Эстетика раннего французского романтизма. – М.: Искусство, 1982. – 480 с.