

А. А. Григорьев

Архитектура и музыка как культурологические аналогии пространственно-временного континуума

Аннотация: в статье предлагается рассматривать архитектуру и музыку как аналоги пространственно-временного континуума в физике и математике. Поэтическое слово оказывается тем объединяющим началом, которое сопрягает между собой архитектуру и музыку, внося в культуру смысловое начало. Треугольник архитектура-музыка-литература (язык) является фундаментом любой культуры.

Ключевые слова: культурология, культура, архитектура, музыка, пространство, время, число, слово, логическое, аналогия.

Архитектура — это музыка в пространстве, как бы застывшая музыка.

Ф. Шеллинг

Начиная рассуждение об архитектуре, процитирую давно известное высказывание: «архитектура — это застывшая музыка». Эта сентенция знакома практически любому грамотному человеку и в силу своей «затертости» никакой свежести и новизны в себе не несет.

Однако если по правилам логического оборачивания определения сформулировать следующее выражение — «музыка — это ожившая архитектура», то эти два комплиментарных высказывания представят собой нечто уже гораздо более интересное и нетривиальное¹. Сопряжение музыки и архитектуры на языке физики называлось бы пространственно-временным континуумом, ибо ни пространство неотделимо от времени, ни наоборот. Поэтому кажется резонным поговорить о пространстве и времени, учитывая особенности их восприятия в разных культурах. Главным действующим лицом этого культурологического разговора все равно остается европейская культура, одним из субкультурных образований которой является русская культура.

Представляется очевидным, что для архитектора пространство — один из главных «материалов», с которым он постоянно работает: организует его, трансформирует и преобразует в соответствии со своим видением задач, реализуемых в текущем проекте. Как выразился выдающийся американский архитектор Л. Канн: «Я верю, что архитектура — разумный способ организации пространства».

Обратим внимание, что мы с легкостью пользуемся таким термином, понятием, лексемой как

«пространство», однако, если нас спросить, а что такое пространство, то мы оказываемся в ситуации, хорошо описанной в знаменитом пассаже Аврелия Августина: «Что же это — время? Кто может объяснить это доходчиво и кратко? Кто может помыслить, чтобы затем объяснить? И однако же, о чем так часто и так обыденно вспоминаем мы в беседах, как не о времени? И когда говорим о нем, то понимаем, о чем говорим, и когда о нем говорит кто-либо другой, то и тут понимаем, что он имеет в виду. Так что же такое время? Если меня никто о нем не спрашивает, то я знаю — что, но как объяснить вопрошающему — не знаю. Твердо же знаю я только одно: если бы ничего не проходило, то не бы было прошедшего; если бы ничего не приходило, не было бы настоящего. Но как может быть прошлое и будущее, когда пошлого уже нет, а будущего еще нет? А если бы настоящее не уходило в прошлое, то это было бы уже не время, а вечность. Настоящее потому и время, что оно уходит в прошлое. Как же можно тогда говорить о том, что оно есть, если оно потому и есть, что его не будет. Итак, время существует лишь потому, что стремится исчезнуть»².

С объяснением, что такое пространство, трудности примерно того же плана. На прямой вопрос, что же такое пространство, обычно следует мини-спектакль с использованием жестов «местного социокультурного значения». Подобная словесная капитуляция указывает: сходу придумать определения пространства не удастся. По некотором размышлении можно заключить, что пространство — некая объемлющая реальность, делающая возможной разговор о любой предметности вообще.

Завершая определенный этап осмысления вопроса о пространстве, великий немецкий философ И. Кант в начале своей главной философской работы «Критика чистого разума» объявляет пространство и время априорными формами чувственности,

¹ Перевооруживание, при котором субъект высказывания становится его предикатом, обнаруживает свою полную нетождественность исходному выражению, более того — несет в себе открытие новых горизонтов смысла.

² «Исповедь», глава 14, книга XI.

базовыми условиями возможности любого опыта. О чем бы мы ни вели речь, глубинным условием предметности нашей речи является координатная пространственно-временная сетка. Условно говоря, внутри пространственно-временного континуума нам становится доступным любое явление. При рассуждении о любом из этих двух компонентов координатной сетки (пространство и время) другой будет являться предпосылкой и предусловием подобного рассуждения. Другими словами, если я веду разговор о пространстве, то предпосылкой будет время, и наоборот. Поскольку одна из побочных тем (как в футе И. С. Баха) начатого разговора об архитектуре и музыке — способы восприятия пространства и времени в различных культурах, то будем держать в уме, что при этом и способы восприятия и переживания времени в различных культурах тоже имеют своеобразие и отличительные особенности.

Для начала один довольно известный пример, хорошо проясняющий суть дела. Б. В. Раушенбах, известный советский математик, занимавшийся дальней космической связью, был еще и глубоким знатоком русской иконописи. Он рассказывал, что символическое пространство иконы (например, «Спас в Силах») представляет собой структуру вполне реального пространства, поскольку размышление над восприятием этой иконы и анализ предложенного в ней пространственного решения привели его к решению конкретной технической проблемы. Академик утверждал, что эти проекции и разрезы помогли ему построить и решить систему уравнений, описавших дальнюю космическую связь (с аппаратами, сильно удаленными от Земли). Напомню, что на иконе «Спас в Силах» за фигурой Христа идут: слегка вогнутый ромб, опирающийся своими вершинами в середины сторон иконы; затем — яйцеобразная сфера, вытянутая по вертикали; затем — четырехугольник с вогнутыми сторонами, опирающийся вершинами на углы иконы.

В картинах Возрождения используется прямая перспектива, а в иконописи — обратная. В первом случае фокус сходится в мир (за горизонт), т. е. мир смотрит на меня, а не я на него, во втором — на смотрящем, т. е. икона открывает мне взгляд на ту реальность, которую я вижу. Отсюда частое утверждение, что икона — окно в другой мир.

Это же касается разных периодов и разных школ художественной фотографии, в которых использовались совершенно разные приемы передачи перспективы, т. е. пространства. Я взял два наиболее известных способа «построения» перспективы (прямую и обратную), но можно предположить, что и все остальные являются вариациями на ту же тему. Хочу еще раз подчеркнуть: пространство нашей жизни «переживается» как единое, хоть и неодно-

родное, а вот способов геометрического описания этого пространства существует великое множество.

Вспомним школьную физику, в которой есть разделы геометрической и физической оптики. Обе эти оптики состоят в таком же соотношении между собой, как знаменитый дуализм Л. де Бройля, касающийся природы движущегося тела (любого, а не только элементарных частиц): движущееся тело является одновременно и волной, и частицей, т. е. обладает двойственной природой.

Человек обладает зрением от рождения и его *Глаз*³ можно охарактеризовать как врожденную физическую оптическую систему, которая не является плоским зеркалом и поэтому законы геометрической оптики в ней работают только на определенных этапах ее функционирования. При этом необходимо еще тщательно разобраться, где законы геометрической оптики действительно работают (в приборах — несомненно), а где нет. Вопрос не праздный, ибо давно известно, что человек видит «мозгами», имеющими в качестве собственного периферийного устройства то, что мы собственно называем глазами⁴. А вот что происходит с *Глазом* в момент восприятия и как он выстраивает получаемый образ и встраивает его в тот невидимый фон, который мы именуем пространством, — это вопрос так вопрос.

Очевидно, что геометрия, с которой «работает» человеческий глаз, не исчерпывается геометрией Евклида, чья аксиоматика просуществовала более двух тысячелетий и воспринималась как самоочевидная. В середине XIX в. в научном сообществе появился Н. И. Лобачевский, усомнившийся в очевидности V постулата Евклида (через точку, лежащую вне прямой, по отношению к этой прямой можно провести параллельную линию, причем только одну). Возникла новая геометрия — геометрия выпуклого пространства, в которой можно провести бесконечное множество подобных линий. Затем великий математик Г. Ф. Б. Риман опять усомнился в очевидности V постулата Евклида, и возникла еще одна геометрия — геометрия вогнутых пространств, в которой через точку, лежащую вне прямой, вообще невозможно провести ни одной прямой линии. Вывод напрашивается сам собой: наши очевидности не так уж очевидны. А после теоремы К. Геделя стало ясно, что в пределах одной самым тщательным образом формально выверенной теории существуют положения, внутри теории недоказуе-

³ Написание с большой буквы автоматически подразумевает всю анатомо-физиологическую систему *Глаз* (глаза + глазные нервы + кора головного мозга), на которую осуществляется проекция внешнего сигнала и которая формирует окончательный зрительный образ.

⁴ Здесь можно вспомнить платоновский вопрос из диалога «Тэтет»: глаз — то, с помощью чего мы видим или то, чем мы видим?

мые. Они доказуемы только из некоей внешней по отношению к теории позиции. Получается: аксиоматика, положенная в основание структурирования пространства, берется нами исключительно на веру, бездоказательно, исходя из интуитивной уверенности, что это так. Подчеркну еще раз: именно поэтому наши интуиции несут в себе колоссальный историко-культурный пласт освоения пространства.

Уточним вопрос о пространстве. Одно дело интуиция чего-то объемлющего, что мы называем пространством, другое дело — конкретная конструкция пространства, используемая в той или иной физической или математической теории. Например, какова конструкция пространства в квантовой механике, если электрон мгновенно переходит с одного уровня на другой, минуя определенный объем пространства в мгновение ока (при этом чем ближе к ядру, тем оно «квантованнее» и дискретнее, а чем дальше от ядра, тем континуальнее). Так оно дискретно или непрерывно, или оно по природе, как любая элементарная частица, одновременно и волна, и частица (Дебройль), т. е. и дискретно, и непрерывно сразу. Далее: пространство в «черных дырах» отнюдь не евклидовское (впрочем, как и пространство, в котором существуют элементарные частицы). Достоин удивления, что электрон p -конфигурации находится в 3-мерном пространстве, d -электрон — в 5-мерном, а f -электрон — в 7-мерном, хотя электрон как система един (и в этом единстве есть место и 3-мерному, и 5-мерному и 7-мерному пространству).

Вернемся к аналогии нашего пребывания в пространстве. В нем имеют место самые разнообразные модели, которые работают при решении конкретных задач. Однако модели единого пространства не существует. Мы живем в пространстве, которое интуитивно понимаем и воспринимаем, но однозначно описать не можем, ибо каждый раз конструируем его как конкретный вид пространства с конкретными пространственными характеристиками.

Закономерен вопрос: в каком пространстве находятся атомы и молекулы, из которых мы состоим, если сам атом как единая система расслаивается на многомерные пространства? А если принять во внимание, что происходит в ядре атома, содержащем огромное количество разнообразных элементарных частиц (π - и μ -мезонов, барионов, гиперонов, нейтронов, протонов и пр.), то ситуация становится еще более запутанной. А. Гауди как-то высказался, что архитектура — упорядочивание света. Если вспомнить загадочную природу кванта света, являющегося одновременно и волной, и частицей и не имеющего массы покоя, то мы обнаруживаем, что в пространстве сокрыта какая-то тайна воплощения того же кванта света.

Продолжая математические аналогии, можно добавить еще следующее. Известно, что существуют разные числа (натуральные, иррациональные, действительные, комплексные, гиперкомплексные), но при этом существует еще и понятие «число», которым мы пользуемся. Рассмотрением понятия «число» занимается раздел философии — философия математики. В математике всеобщего определения числа не существует, оно всегда конкретизировано в определенной сфере математики под ту или иную задачу (под числом мы будем подразумевать... характеристики числа). Но вот понятие «число» объемлет все наперед заданные определения, потому что это и есть то всеобщее, которое конкретизируется.

Наше понятие квадрата числа и его куба происходит от сохранившейся в ментальных анналах культуры интуиции древних греков, которые в буквальном смысле понимали, что существуют квадратные (на геометрический манер) и кубические числа. Только мы об этом забыли и преспокойно возводим тройку в куб. Вслушайтесь только в это выражение: мы что, помещаем тройку в некий куб? Вот вам классический пример языковой метафоры в строжайшей науке математике. Наши представления о числе меняются, а число как понятие остается. Естественно, что закономерным оказывается вопрос, откуда в нас берется это самое понятие?

И вот здесь мы подходим к одной из главных загадок человеческого бытия вообще, и понимания пространственно-временного континуума в частности. Оказывается, что «мы мыслим мир таким, каким нам оформил его сначала наш язык. Различия в философии и духовной жизни состоят в неосознаваемой зависимости от классификации, которую осуществляет язык»⁵. Ему вторит Б. Уорф: «Мы расчлняем природу в направлении, подсказанном нашим родным языком. Мы выделяем в мире явлений те или иные категории и типы не потому, что они (эти категории и типы) самоочевидны; напротив, мир предстает перед нами как калейдоскопический поток впечатлений, который должен быть организован нашим сознанием, а это значит в основном — языковой системой, хранящейся в нашем сознании»⁶. К сказанному можно только добавить, что тот же Уорф в статье «Отношение норм поведения и мышления к языку» показывает, насколько отличается европейское представления о времени,

⁵ Бенвенист Э. Общая лингвистика / Под ред. Ю. С. Степанова. М.: Эдиториал УРСС, 2002. С. 36.

⁶ Уорф Б. Наука и языкознание. О двух ошибочных воззрениях на речь и мышление, характеризующих систему естественной логики, и о том, как слова и обычаи влияют на мышление // Зарубежная лингвистика. Вып. 1. М.: Прогресс, 1999. С. 97.

во многом определяемое грамматической сеткой языка (прошлое, настоящее, будущее), от временной сетки языка индейцев хопи, в котором реально существует только настоящее, а по отношению к нему с помощью развитой и богатой системы управляющих частиц строится пред-настоящее (прошлое) и пост-настоящее (будущее).

Пространственно-временные формы выражения в языке в массе своей построены на метафорических оборотах речи. Например, употребляя выражение «наступит завтра», что в буквальном смысле предполагает наступание (на что-то), мы даже не замечаем метафоричности высказывания; в выражении «Иванов пришел в школу к 8-00» язык используется буквально, а в выражении «день пришел» — метафорически. Язык — многовековой пирог, в котором смыслы наслаиваются друг на друга как горные породы. Пользуясь отчеканенными заготовками, мы не замечаем, что содержательно в буквальном смысле слова «несем» чепуху, нонсенс, абракадабру. В метафоричности языка сказывается его способность связывать несвязуемое («влюбиться по уши», «сгореть от стыда» и т. д.). Тайнственная сущность, именуемая языком (речью), живет по своим, зачастую прихотливым и необъяснимым законам. Однако эта импрессионистичность и прихотливость совершенно спокойно используется нами, позволяя ориентироваться в пространстве и времени, в смыслах и бессмыслице.

Вслушайтесь в выражение: «я разбил доводы противника в пух и прах». Что оно означает: превращение доводов соперника в пух (интересно, какой: лебяжий или гагачий) и прах (опять-таки какой?). Метафорическое высказывание, используемое в данном случае, прочитывается не буквально, а только иносказательно. Иносказательность обнаруживает странную вещь: говорится одно, а подразумевается совершенно другое. Как сказали бы стоики, при говорении нечто имеется в виду, но до конца это нечто не выговаривается. Фраза «у меня так болит голова, что вот-вот взорвется» не означает, что нужно приготовиться к маленькому взрыву. Просто язык обладает уникальной способностью передавать смыслы окружающей нас действительности, прибегая к метафоричности и иносказанию.

Это лингвистическое отступление призвано подчеркнуть, что язык столь же иносказательно говорит о пространстве и о времени. Например, Платон в диалоге «Тимей» называет пространство «восприимницей», «матерью-кормилицей»⁷, практически отождествляет его с материей; рассуждая о

⁷ «Теперь же нам следует мысленно обособить три рода: то, что рождается, то, внутри чего совершается рождение, и то, по образцу чего возрастает рождающееся. Воспринимающее начало можно уподобить матери, образец — отцу, а промежуточную природу — ребенку» (Tim., 50d).

пространстве, мы словно грезим во сне, настолько оно неуловимо в своих определениях⁸.

Обосновывая классическую механику, И. Ньютон назвал пространство «чувствилищем Бога» (*sensorium Dei*, лат.). Разве он ввел содержательное определение? Нет, он просто апеллировал к интуиции, позволившей ему объяснить теорию дальнего действия: любое действия имеет мгновенный резонанс в любой точке пространства Вселенной. Тем самым интуиция, которую он положил в основание развиваемой теории, появляется в буквальном смысле слова как чертик из табакерки. Изнутри данной теории мы никогда не увидим, почему именно данная интуиция была положена в основание. Это невозможно, ибо интуиция положена в основание обсуждаемой теории. Исходя из такой предпосылки понимания пространства, Ньютон абсолютизирует время (оно течет независимо от происходящего в системе); подобное время было названо математическим временем⁹. С приходом А. Эйнштейна представление о времени вновь изменилось. А современные космологические представления о времени — вообще нечто третье; обмен метриками пространства и времени в «черных дырах» (где время трехмерно, а пространство одномерно) — за пределами обыденного понимания времени. Но от этого концепт, понятие времени как смысловой схваченности сути обсуждаемого никуда не исчезает. Оно просто меняется.

В философии есть такое фундаментальное положение: определение — не только начало пути, но и его конец. Целью исследовательской работы и является конечное четкое и внятное определение. Предварительная работа, описанная выше, есть попытка нащупать путь к той сфере, где всем вовлеченным в разговор о предмете нашего говорения станет наконец понятно, о чем и в каком смысле идет речь. Пытаясь определить, что же такое пространство, мы в самом начале даем бедное, неразвернутое определение, а затем, углубляя его, приходим к развернутому определению, что и составляет суть теоретической работы. Нечто подобное, на мой взгляд, происходит при осуществлении архитектурного проекта: от бедного и малосодержательного эскиза до чертежей объекта в совокупности его мельчайших деталей.

⁸ «В третьих, есть еще один род, а именно пространство: оно вечно, не приемлет разрушения, дарует обитель всему рождающемуся, но само воспринимается вне ощущения, посредством некоего незаконного умозаключения, и поверить в него почти невозможно. Мы видим его как бы в грезах» (Tim., 52b).

⁹ Интересная деталь: шотландский математик У. Гамильтон написал замечательную работу «Алгебра как наука о чистом времени», естественно, противопоставляя ее геометрии как науке о чистом пространстве/ См.: *Hamilton W. R. Essay on Algebra as the Science of Pure Time* // *Transactions of the Royal Irish Academy*, vol. 17, part 1 (1837), p. 293–422.

Еще один пример из области истории науки. Б. Рассел, знаменитый английский математик, написал более 700 страниц текста, чтобы обосновать, казалось бы, простейшее положение: $2 \times 2 = 4$. И это понятно: ведь в работе, которая так и называлась — «Основания математики», речь шла об обосновании самых первых шагов и действий. После обоснования вопрос состоит лишь в грамотном использовании предложенных понятий и логики, в которой они работают.

Теперь переставим предпосылку и посылку местами и порассуждаем о музыке, держа в уме предпосылочность пространственной интуиции по отношению к этому рассуждению. Не буду слишком оригинальным, заявив, что музыка разлита в мире и проявляется в самых неожиданных местах и в самом неожиданном виде. Но вот то, что европейская традиция сумела формально организовать в своей темперации, такое уникальное пространство для музыки, каковым является европейская музыкальная традиция, — это чудо из чудес. Очевидно, что манера, стиль и числовая организованность музыки в других культурах совершенно другая, хотя и может быть транспонирована в европейский вариант нотной записи и исполнения.

Основополагающим отличием европейской музыки является ее формальная возможность быть выраженной в тексте (нотная запись) и ее математизированность. Интервалы в терцию, кварту, квинту и т. д. имеют вполне четкое математическое выражение как соотношение в делении звучащей струны¹⁰. В связи с тем, что музыка — временное искусство, она несет в себе еще и важную нагрузку ответа за свое время или ответа своему времени. Связь музыки с духом своего времени очевидна, но далеко не всегда берется во внимание и методично обсуждается. Дух времени имеет ярко выраженные тона личностного восприятия. При этом само время отличается одной уникальной особенностью: оно одновременно и всеобщее, и исключительно мое, ибо я его должен прожить и пережить. Опять всплывает нерасторжимая связка времени с пространством, ибо каждое время имеет особую выраженность в пространственных формах, что и позволяет нам говорить об архитектурных стилях и исторических эпохах в архитектуре.

Если музыка — ожившая архитектура, то можно пофантазировать на тему: какие архитектурные произведения ассоциируются с музыкальными. Например, Домский собор в Риге и Нотр-Дам де

¹⁰ Еще Пифагор сравнивал душу с числом (именно поэтому — бессознательное, само себя забывающее исчисление). Отсюда определение Лейбница: «Музыка есть реальное самоисчисление души» («Musica est raptus numerare se nescipis animae» (Цит. по: Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 195).

Пари — это И. С. Бах, Кельнский собор — Л. ван Бетховен, сталинские высотки — А. Шнитке, М. К. Чюрленис и К. Дебюсси — невысокие домики в голландском стиле; В. А. Моцарт ассоциируется с храмом Спаса на Нерли. Музыка обладает удивительной способностью порождать множественные ряды ассоциаций. Ее связь с живописными полотнами очевидна хотя бы потому, что тот же Чюрленис рисовал не то свою музыку, не то писал картины под свою музыку, давая ей своеобразное художественное и литературное оформление.

Связь музыки с пространственно-световыми реалиями тоже лежит на поверхности. У некоторых выдающихся композиторов она была тесно переплетена с цветовыми рядами («Поэма огня» А. Н. Скрябина), демонстрируя явление «цветного слуха», природа которого темна и загадочна. А. Р. Лурья в «Маленькой книге о большой памяти» описывает феномен Шерешевского, который видел звук в цвете и ощущал его на вкус. «Какой у вас желтый и рассыпчатый голос», — сказал он как-то психологу Л. С. Выготскому. Вероятно, подобного рода феномены — яркое и образное напоминание о взаимосвязи всех органов чувств и органичности их единства. Здесь как будто невидимая и абстрактная материя музыки (или шире: звучания вообще) приводится в некоторое соответствие со зрительными, вкусовыми и тактильными ощущениями.

В один ряд нашего рассуждения о взаимосвязи музыки как темпорального искусства с архитектурой и живописью как пространственными искусствами ложатся небольшие заметки Ф. Листа об исполнении им собственных трансцендентных этюдов. Руководящим принципом исполнительского искусства Лист считал образность. Он писал об обновлении музыки путем ее внутренней связи с поэзией. Поэдность исполнения являлась для него как артиста безусловной необходимостью. Указаниями для исполнителей (о характере, темпе динамики и т. д.) он стремился подчеркнуть образное начало произведений и облегчить постижение скрытых в них поэтических намерений¹¹. Пространственный термин «образность» вновь напоминает нам о нерасторжимой связи пространства со временем, а музыки с архитектурой.

Но в этой теме появляется еще один важный момент: нерасторжимая связь музыки со словом, которая прекрасно воплощена в стихотворении О. Мандельштама:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

¹¹ У Ф. Листа в нотных текстах около 10 способов обозначения замедления темпа и примерно столько же для его ускорения (allegro — скоро, vivace — живо, presto — быстро, prestissimo — очень быстро, быстро, как только можно).

Для исчерпывающего обсуждения темы обратимся к триединому комплексу: поэзия–музыка–архитектура. Его можно рассматривать как три вершины треугольника, в котором каждая вершина обязательно связана с двумя другими. В этом отношении исключительно интересны импрессионисты. В сборнике «Детский уголок» К. Дебюсси, как и у П. И. Чайковского в сходном по жанру цикле «Детский альбом», собраны замечательные образы детского мироощущения. Но слова, которыми Дебюсси обозначает мельчайшие динамические и исполнительские нюансы, показывают, что для импрессионистов важно сиюминутное впечатление (как сказал бы М. Хайдеггер, дазайновские настрой и восприятие).

Без проговоренного методического указания вряд ли получится изобразить это разнообразие вживую. Высказывание Э. Грига «слова иногда нуждаются в музыке, но музыка не нуждается ни в чем» — не без доли некоторого лукавства. Тем не менее, тайна музыки, сколько бы о ней не было сказано слов, все равно остается тайной — как и любовь, и дружба, и жизнь, и смерть. Хайдеггер связал бытие человека со временем (работа «Бытие и время»). Музыка, на мой взгляд, и есть озвученная, внесловесная тайна бытия («говорит, но не выговаривает», — обронил в одной из статей С. С. Аверинцев). Что же такое говорит нам музыка, что мы готовы раз за разом «переслушивать» гениальные произведения, не насыщаясь и не уставая от однообразия одних и тех же звуков в одной и той же последовательности. Что несет нам музыка, какую весть и какой «сказ» об иных мирах. Она — воплощенная воля, созданная по закону числа, но к числу не сводящаяся; в противном случае мы окажемся в состоянии пушкинского Сальери («музыку я разъял как труп»). И еще из Пушкина: «Из наслаждений одной любви музыка уступает, / Но и любовь мелодия».

Но вернемся в наш «бренный» мир, где звучание физично и математично. Музыка — вид искусства, предметом которого является звук, меняющийся во времени. Ее развитие неотделимо от развития чувственных способностей человека, от слухового освоения им музыкального материала в изменяющихся культурных условиях. Иначе говоря, человек расширяет горизонт своего взаимодействия с миром через музыку, и мир открывает ему неведомые дали звукового воплощения смысла. Однако, как бы странно это ни звучало, предмет музыки — не звук. Звук — материал, с которым она работает так же, как живопись работает с красками (но ее предмет не краски, а изображение). Что за изображение возникает из вполне материальных и «физичных» красок, достойный вопрос для осмысления. Музыка же вообще непонятно что изображает, вернее — оз-

вучивает (и программная музыка только подтверждает это). В музыке есть нечто, что ни в какое словесное описание не укладывается, иначе зачем бы она была нужна. Гармония звучащих сфер — пифагорейское определение музыки, а из новоевропейских определений музыки наиболее известно уже упоминавшееся определение Лейбница («музыка есть реальное самоисчисление души»). Музыка — слушание не только звуков, но и тишины, которая остро слышима между звуками, в молчании. Физические резонансы, благотворно ритмизирующие электрические импульсы головного мозга, несомненны, но не они главное, иначе как бы Моцарт смог услышать всю 40-ю симфонию сразу, после написания первой строчки (об этом есть свидетельства современников). Так же как писал музыку уже совершенно глухой Бетховен (где он брал резонансы, на которые необходимо ориентироваться?).

Позволю себе банальность и пафосность, без которых в контексте нашего рассуждения невозможно обойтись. Музыка (как и поэзия, и любое искусство) — язык Вечности. Гении воспринимают сердцем, средоточием своего духовного существа, надматериальные свойства сущности мира и выражают их посредством музыки, непосредственного слова или живописи. Музыка, по всей видимости, самая тонкая и эфемерная материя искусства. При ее восприятии в сердцах начинает звучать Вечность. Вл. Соловьев:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?..

Мы разные, но в нас есть нечто, что объединяет и позволяет говорить о понимании и даже взаимопонимании при переживании музыки. Посмотрите на фотографии, уловившие момент, как разные люди слушают одну и ту же музыку, какие разные (и не побоюсь этого слова, одухотворенные) лица. Все разные — и все едины.

В отличие от Шеллинга, который ставит задачей «конструировать три основные формы изобразительного искусства — музыку, живопись и скульптуру — со всеми переходами одной формы в другую»¹², я настаиваю на триаде музыка–архитектура– поэзия, ибо человек как человек начинается с языка (поэзия), обживает этот мир, строя себе жилище (архитектура) и эмоционально присутствует в этом мире через пение и танцы (музыка). Поэтому, с моей точки зрения, основным изобразительным искусством для человека был и остается язык¹³, что проявляется в эпических поэмах,

¹² Шеллинг В. Ф. Указ. соч. С. 190.

¹³ По Хайдеггеру, «язык — дом бытия».

которые, как известно, рапсоды и аэды исполняли в сопровождении музыкальных инструментов. Затем по значимости идет архитектура, ибо первое, с чем мы сталкиваемся, изучая древние культуры и цивилизации, — это обжитое пространство че-

ловеческих поселений. И наконец, завершающий, наиболее абстрактный и наиболее символический вид искусства — музыка, зародившаяся, по всей видимости, как звуко-смысловое сопровождение древних мистериальных обрядов.

Список литературы:

1. Hamilton W. R. Essay on Algebra as the Science of Pure Time // Transactions of the Royal Irish Academy, vol. 17, part 1 (1837), p. 293–422.
2. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Под ред. Ю. С. Степанова. М.: Эдиториал УРСС, 2002.
3. Блаженный Августин. Творения: В 4 т. Т. 1: Исповедь. СПб.: Алетейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 2000.
4. Лейбниц Г. В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2: Новые опыты о человеческом разуме. М.: Мысль, 1983.
5. Платон. Собр. Соч.: В 4 т. Т. 3(1): Тимей. М.: Мысль, 1971.
6. Уорф Б. Наука и языкознание. О двух ошибочных воззрениях на речь и мышление, характеризующих систему естественной логики, и о том, как слова и обычаи влияют на мышление // Зарубежная лингвистика. Вып. 1. М.: Прогресс, 1999.
7. Уорф Б. Отношение норм поведения и мышления к языку // Зарубежная лингвистика. Вып. 1. М.: Прогресс, 1999.
8. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966.

Bibliography:

1. Hamilton W. R. Essay on Algebra as the Science of Pure Time // Transactions of the Royal Irish Academy, vol. 17, part 1 (1837), p. 293–422.
2. Benvenist Je. Obwaja lingvistika / Pod red. Ju. S. Stepanova. M.: Jeditorial URSS, 2002.
3. Blazhennyj Avgustin. Tvorenija: V 4 t. T. 1: Ispoved'. SPb.: Aletejja; Kiev: UCIMM-Press, 2000.
4. Lejbnic G. V. Sobr. soch.: V 4 t. T. 2: Novye opyty o chelovecheskom razume. M.: Mysl', 1983.
5. Platon. Sobr. Soch.: V 4 t. T. 3(1): Timej. M.: Mysl', 1971.
6. Uorf B. Nauka i jazykoznanie. O dvuh oshibochnyh vozzrenijah na rech' i myshlenie, harakterizujuwih sistemu estestvennoj logiki, i o tom, kak slova i obychai vlijajut na myshlenie // Zarubezhnaja lingvistika. Vyp. 1. M.: Progress, 1999.
7. Uorf B. Otnoshenie norm povedenija i myshlenija k jazyku // Zarubezhnaja lingvistika. Vyp. 1. M.: Progress, 1999.
8. Shelling F. V. Filosofija iskusstva. M.: Mysl', 1966.