

Антропологический смысл художественного ритма

О. В. Шалыгина

Мысли, себя измышляя, меня помышляют.

А.Белый

Как движется твоя собственная мысль, чаще всего не знаешь, но *иногда*, пройдя по кругу, вдруг высветит она краешек смысла самой себя, и только потом под эту самую собою движущуюся в мире мысль подбираются факты, слова, чужие и свои, логики, способы обоснования и т.д., как ни странно, но они находятся...

Несколько лет тому назад, когда работа о концепциях времени А.П.Чехова и А.Белого была уже написана, осталось одно слово, которое «застряло в мозгу», и что с ним делать, было не известно - «телеология ритма»... Но надо было заставлять себя думать о проблемах педагогики, о преподавании культурологии, не об этом... И когда появилась возможность отложить в сторону «культурологию» и начать собирать материал по ритму прозы, *вдруг замкнулась вольтова дуга мысли*, но не на времени и ритме прозы позднего А.П.Чехова, а на проблеме современного человека. Вдруг стало ясно, **что проблема художественного ритма**, как в зеркале, **отражается в проблеме происхождения человека**, и без нее решена быть не может. И в этот момент припомнились слова А.Белого: «Коль будете вы размышлять на всю ту же исконную тему, то размышления месяцев соединятся; блеснет ощущение: будто вы возвращаетесь, например, по утрам к той и той же работе, её продолжая; и - между двух размышлений, проходит размеренный день; пусть течет его злоба: в него не войдет чувство мысли; и не сместит распорядка обычного дня: деловитее и трезвее вы будете; в миг размышлений - забота отхлынет. Соединяться для вас размышления утр, превращаясь во взрывы колодца из мыслей; и будет однажды крупнейший миг, когда брызнет источник воды в глубине размышления; и, расширяя колодезь из мысли (до искры из глаз), вы увидите глубину протекающего источника мысли; он брызнет мгновенно: вольется в обычные мысли; и тронутся мысли; и вас поведут за собой: проструитесь вы в мысли; не скажите больше: «я мыслю», но скажите: «Мысли, себя измышляя, меня помышляют».

I.

Ритм избавляет от страдания, от крайней остроты новизны, застающей нас безоружными.

Я.Я.Рогинский

Даже беглый, поверхностный обзор проблем, рассматриваемых культурологией и современной философской антропологией дает возможность увидеть напряженность в начале III тысячелетия собственно антропологической проблематики и некоторую растерянность перед будущим. Так, например, В.М. Розин высказывает предположение, что мы живем в переходное время, когда **завершает существование и развитие один тип человека и складываются условия для образования другого типа**. В этих условиях нужно не столько изучать существующий тип человека, сколько готовить условия

для формирования человека грядущей культуры и цивилизации. Это будет человек с иной психикой и телесностью (новыми "органами" и "телами"), с иной духовностью и проблемами. Новоевропейская личность, к которой мы привыкли, воспринимая как непосредственную данность, или уйдет, так сказать, под кожу, станет элементом, подосновой другого целого или отомрет вообще с ее чрезмерными потребностями, претензиями, эгоизмом и эгоцентризмом. Что ей придет на смену - вопрос интересный, но сегодня на него еще нельзя ответить (Розин 1998; 6). П.С.Гуревич, оценивая современную ситуацию в философской антропологии, полагает, что *в течение каких-нибудь десятилетий человек изменится в той же степени, в какой он преобразился за все предшествующие восемь миллионов лет*, пройдя эволюцию от австралопитека до современного типа Homo sapiens (Гуревич П.С., 1997, с. 13).

Круг проблем, связанных с происхождением человека, оказывается разомкнутым в наше время, вопрос глобального воздействия на становление вида человека эстетической деятельности опрокидывается в век XX и будущее человечества. Значение ритма для искусства и всей эстетической деятельности столь велико, что мы вряд ли отдаем себе в этом отчет в полной мере. Проблема взаимодействия художественного ритма и аритмической работы мозга для приспособления человека к миру была поставлена в 30-х гг XX в. видным русским антропологом Я.Я.Рогинским, утверждавшим, что художественное восприятие было необходимым средством возникновения неантропа, которому *надо вынести не только трудности существования, но и собственную мысль*.

Разрабатывая гипотезу о резком усилении эстетических эмоций при переходе от стадии палеоантропа к стадии неантропа, Я.Я.Рогинский вводит понятия: «искусство-образ» и «искусство-ритм», различая их по воздействию на человеческое сознание. «Искусство-образ» усиливает то, что должно и вне искусства, - в обычной жизни, в процессе познания окружающих вещей, - быть наглядным, ярким, заполняющим сознание; а в «искусстве-ритме», наоборот, *усиливается то, что за границами искусства должно, в конце концов, уйти в автоматизм, исчезнуть из сознания, перестать быть содержанием восприятия*, притом не только без всякого ущерба для человека, но наоборот, к его пользе (Рогинский 1965; 154). Если расширить сферу применения гипотезы Я.Я.Рогинского на эстетическую ситуацию XXI века, предвещающую появление нового типа человека, то проблема смысла художественного ритма, телеологии ритма оказывается включенной в широкий круг современных антропологических проблем.

II

Он как бы «одержим» ритмами,
которых его лишает его собственная мысль.

Я.Я.Рогинский

Что из искусства-ритма должно «уйти в автоматизм»? исчезнуть из сознания? Боль, слабость, срыв, *жажда иллюзии - плата за способность человека выйти за пределы ритма природы, вынести мысль*, - считает Я.Я.Рогинский. «Кора человека неизбежно «выпадает» из общего ритма человеческой природы, так как иначе она и не могла бы реагировать на новые и неожиданные перемены Среды. Тем не менее человек стремится вернуть себе этот ритм, утраченный им вследствие работы сознания, но вернуть, не прекращая работы сознания. Для человека необходимо, чтобы его легко ранимый, медлительный неритмичный корковый аппарат, придя в состояние конфликта, мог работать

наподобие более древнего и более прочного, быстрого и ритмичного аппарата нервной системы. Посредниками между организмом и средой для этой цели являются социальные продукты, орудия труда. С их помощью уже вторично возникают новые, осмысленные автоматизмы. Значение этой компенсации, а, следовательно, и значение общественного производства не ограничивается техникой. Параллельно автоматизации действует желание непосредственно сознать процесс столь жизненно важной замены. *Посредством эстетической деятельности (понимаемой тут в широком смысле слова) человек субъективно ощущает это возвращение своей коры в общий ритм организма* как возникающий постоянно вновь переход от хаоса к системе, от неустойчивости к равновесию, от беспорядка к симметрии, от диссонанса к созвучию и т.д. в зависимости от рода искусства.» (Рогинский 1938; 133).

Да, человек стремится вернуться в общий ритм природы. Анализ «морского комплекса» в литературе и психологии (З.Фрейд, В.Н.Топоров) позволяет выделить наиболее общий предельный смысл воздействия ритма на человека: «Общий знаменатель степи и моря - безбрежность (в экстенсивном плане) и особенно (в интенсивном плане) - колыхательно-колебательные движения, фиксируемые и визуально, и акустически, индуцирующие соответствующий ритм в субъекте восприятия и как бы вызывающие мысли и даже чувство беспредельного, отсылающие к началу, к творению, к переживанию его смысла»(Топоров 1995; 580). Этому ритму находится соответствие в психологической реконструкции исторической прапамяти человечества, памяти пренатального периода развития человека.¹ *Ритм как механизм избавления от страдания в предельном своем выражении стремится к этому покою колебательно-колыхательных движений;* человек в искусстве, иллюзии стремится ощутить покой бесконечности, *жизнь до конфликта жизни-рождения*. Необратимость времени линейного становления доставляет человеку самое большое страдание. Именно от этого страдания он и бежит к покою ритма, симметрии и гармонии в искусстве.

III

«Ритм - это иллюзия, что решение найдено»...

Я.Я.Рогинский

По какому вопросу «решение найдено»? найдено в иллюзии ритма? иллюзии успокоения?

Бытие «убедительной Истины», как утверждает Парменид, не связано со временем-становлением:

«Каким образом то, что есть [~ сущее-сейчас], могло

бы быть потом? Каким образом оно могло бы

быть в прошлом [или: «стать»] ?

Если оно было [или: «стало»], то оно не есть, равно

как если ему [лишь] некогда предстоит быть.

Так рождение угасло и гибель пропала без вести.

(Фрагменты 1989, 290-291)

¹ «Яйцо вышло из яичника и спокойно ожидает, что произойдет дальше. В терминологии Фрейда, мы имеем дело с состоянием океанических чувств. Яйцу свойственно ощущение покачивания туда-сюда, словно на большом водном пространстве, и одновременно ощущение того, что оно есть часть этой воды. Нельзя еще говорить о настоящем сознании. Существует ощущение одной лишь бесконечности и того, что яйцо составляет часть этой бесконечности...» (М.Литарт Перболте,- цит. по Топорову).

Решение какого вопроса уничтожило страдание рождения и гибели? И неужели «убедительная Истина» может угасить этот страх? Попробуем пойти за буквой перевода из Парменида:

«... Спор по этому делу - вот в чем:

Есть или не есть? Так вот, решено

От одного отказаться как от немислимого, безымянного,

ибо это не истинный

Путь, а другой - признать существующим и верным.»

(Фрагменты 1989, 290)

Привычка подсказывает приписать верный путь категории «есть», как у всякого смертного возникает упорное нежелание видеть в словах то, что ими сказано. Говорят, что вся онтология - наука об этом бытии, том что есть, - началась с истолкования этого текста. При всех проблемах перевода поэзии греческого на прозаический русский все же не стоит банковать свою мысль возможностью инверсии: первый путь - «есть» - немислимый и безымянный, второй путь - «не есть» - существующий и верный.

Всё это сказано тысячи раз, но смертному слышать это не хочется, и снова и снова выбирается путь иллюзии, самообмана или табу.

Признаки табуирования идеи времени звучат в современной культуре, также как и в древних культурах. Ф.Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» приводит ответ Силена, спутника Диониса, царю Мидасу, вопрошающего о том же: «Вы, жалкие однодневки,- говорит он, - порожденные случаем и невзгодами! А ты, *зачем понуждаешь ты меня говорить то, что тебе вовсе не надо слышать? Самое лучшее для тебя недостижимо: не родиться на свет, не быть, или быть ничем.* А второе, что можешь пожелать: поскорее умереть»(Ницше 1993, 144). Что изменилось с тех пор в самом вопрошании, и какой другой ответ мы надеемся услышать?

Хайдеггер твердит о ничто. Но его «ничто» превращается в общее место учебника в кратком обзоре современной философии. И мы снова и снова не желаем его слушать...

«Попытка мыслить бытие без сущего становится необходимой, потому что иначе, как мне кажется, не остается больше возможности ввести особо в поле зрения бытие того, что сегодня есть по всему земному шару, не говоря уж - удовлетворительно определить отношения человека к тому, что до сих пор называлось «бытием». В некоторых местах работы «Время и бытие» Хайдеггер почти буквально повторяет Парменида: *«Бытие никак не вещь, соответственно оно не нечто временное ... Бытие не есть* (Хайдеггер 1993, 393). Бытие имеет место как выход из присутствия потаенности. Хотя сам Хайдеггер считает, что парменидовская мысль еще не додумана до конца.

Парменид, как поэт, имеющий власть над словом и ритмом, знающий силу иллюзии и силу искусства, говорит нам очень простые слова: искусство дает смертным то, что составляет славу бессмертным - прикосновение к бытию высшему, находящемуся вне власти времени:

«Кони, несущи меня, куда только мысль достигает

Мчали, вступивши со мной на путь божества многовещий,

Что на крылах по Вселенной ведет познавшего мужа.

Этим путем я летел, по нему меня мудрые кони,

Мча колесницу, влекли, а Девы вожатыми были.»
(Фрагменты 1989, 295).

IV

На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, - катятся звуковые волны, подобные волнам эфира; объемлющим Вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения и растительный мир

А.Блок. О назначении поэта

Принадлежность ритма, приходящего к творцу произведения искусства, высшим сферам - свидетельство многих художников разных эпох. Анализ самого процесса претворения мысли, идеи, видения, звука в форму, образ, ритм художественного целого мы находим у Вяч. Иванова в статье «О границах искусства» (доклад в московском Религиозно-философском обществе и публичная лекция в Петербурге (1913)). Художественное творчество, как утверждает Вяч. Иванов, имеет своей целью постижение высших реальностей, перенесение их в земную реальность, облаченную материальностью слова, звука, образа.

Разрабатываемая Вяч. Ивановым идея о ступенях восхождения-нисхождения художника при оформлении художественного целого может быть рассмотрена не столько как анализ приводимого им дантевского текста, сколько как документальное свидетельство художника об осознании им специфики самого процесса возникновения произведения искусства.

Вяч. Иванов считает, что в деле создания художественного произведения художник нисходит из сфер, куда он проникает восхождением, как духовный человек: « много есть восходящих, но мало умеющих нисходить, т.е. истинных художников». Текст статьи Вяч. Иванова перегружен философской терминологией характерной для начала XX века, в большинстве своем ницшеанской¹.

Творчество форм, по Вяч. Иванову, проявляется в трех точках:

1. в мистической эпифании внутреннего опыта, которая может быть ясным видением или лицезрением высших реальностей только в исключительных случаях и лежит еще вне пределов художественного творческого процесса в собственном смысле;

¹ Зачатие художественного произведения: **линия восхождения**:
дионисийское волнение,
дионисийская эпифания (интуитивное созерцание или постижение),
катарсис, зачатие;
Рождение художественного произведения: **линия нисхождения**:
дионисийское волнение,
аполинийское сновидение (зеркальное отражение интуитивного момента в памяти),
дионисийское волнение,
художественное воплощение (согласие Мировой Души на приятие интуитивной истины, опосредованной творчеством художника (синтез аполинийского и дионисийского). (Иванов 1994, 202)

2. в аполлинийском видении чисто художественного идеала, которое и есть то сновидение по-этической фантазии, что поэты привыкли именовать своими творческими «снами» (сон памяти о мелькнувшей ему эпифании, - являющий художнику идеальный образ его, еще не воплощенного, создания; ибо, по Пушкину, душа, которая трепещет и звучит, тотчас уже «и ищет, как во сне излиться, наконец, свободным проявленьем»);

3. в окончательном воплощении слов в смысле, звуке, зрительном или осязаемом веществе.

Каждый из этих этапов оформления достигает переживания, как считает Вяч. Иванов, одноприродного по существу, но разнообразного и не одинаково насильственного дионисийского волнения.

Одноприродность волнения (дионисийского или аполлинийского), как мы понимаем, связана с природой той или иной *ритмической волны, которая при нисхождении облекается плотью образа*. «Вникая пристальнее в познавательную деятельность художника, - пишет Вяч. Иванов, - мы различаем в ней, прежде всего, момент пребывания в некоторой высшей реальности, который обогащает художника опытным ее знанием и сознанием, в смысле чувствования этой реальности изнутри ее самой. Но уже для простого изображения действительности, каковою она испытывалась художником в этот первый момент его пребывания в ней, необходимо его отхождение или удаление от нее в сферу сознания, вне ее лежащую». (Иванов 1994, 210)

Типы художников он определяет по тому, следы присутствия художника в какой сфере мы находим в его художественных текстах: Это сфера - **полоса миражей**, обманчивых марев, прельстительных, но пустых зеркальностей, отражающих ту же, покинутую художником действительность, но преломленную в зыбком покрывале его собственных страстей и вожеланий.

Пустыня. Так творец романа «Mme Bovary» из какой-то холодной и безучастной сферы смотрит вниз на изображаемую жизнь; в этой сфере уже дано в принципе преодоление всех волнующихся внизу страстей и отречение от всех пристрастий, до отказа от эстетической оценки так любовно выписанных вещей включительно. Близко стелется эта сфера над землей, и все, до самого мелкого, оттуда отчетливо видимо как видимо и все сокровенное в душевном теле живых;

Тому же, кто действительно поднялся путем отчуждающего восхождения до подлинной пустоты, до суровой пустыни, могут открыться за ее пределами, сначала в некоей символической иероглифике, а потом и в менее опосредованном лицезрении, **начертания высших реальностей как некие первые оболочки мира бесплотных идей**. Здесь, на самом краю пустыни, бьют родники истинной интуиции. Достижение этих пределов открывает достигшему прежде всего то познание, что низшая реальность, от которой он восходил и к которой он опять низойдет, не есть нечто по существу чуждое тому миру, что ныне он переживает, но объемлется им, этим высшим миром, как нечто покоящееся в его лоне.

Само выделение подобных сфер указывает на то, что для Вяч. Иванова процесс творчества соотнесен с мистерией. Сферы миражей, пустыни и первых оболочек мира бесплотных идей соответствуют сферам из видения Гермеса, Помандреса (Холл 1993)¹. Это совпадение, видимо, не случайно,

¹ «Видение» является наиболее знаменитым из фрагментов Гермеса и содержит изложение космогонии Гермеса и секретные науки египтян о душе и культуре. Некоторое время эта книга ошибочно называлась «Книга бытия Еноха», но сейчас ошибка исправлена. При интерпретации символической философии в рамках «Видения» Гермеса использовались следующие работы: «Божественный Пимендр Гермеса Меркурия Трисмегита», Лондон, 1650 год, перевод с арабского и греческого д-ра Эверарда; «Герметика», Оксфорд, 1924 год, под ред. Уолтера Скотта; «Гермес, Мистерии Египта», Филадельфия, 1925, Эд. Шуре; «Трижды Великий Гермес», Лондон, 1906 год, Г.Мид. К материалам, содержащимся в упомянутых выше томах, Холл М.П. доба-

так как именно Гермесу приписывают открытие людям наук и искусств. Египтяне называли его Тотом и считали богом мудрости, письма и летописи. Утерянная с закатом древних мистерий священная книга Тота, содержала в себе секреты процесса, посредством которого может быть осуществлено возрождение человечества. Теургическое действие символизма восприняло эту цель древних мистерий как цель творимого им искусства¹.

Древние мистериальные идеи сквозь античную философию были приняты в духовную культуру Европы и проявляются в философских и эстетических работах и в новое время, и в веке XX. Одной из самых ярких таких идей является учение Пифагора о музыке сфер. Ф.Шеллинг строит на ней свое понимание философии искусства. Для Шеллинга высший смысл музыки, ритма, гармонии в поиске гармонии сверхчувственной, умопостигаемой, звучащей в движении планет и комет. «Они оказываются первыми чистейшими формами движения в универсуме и, созерцаемые в своей реальности, суть для материальных вещей способ уподобления идеям. Небесные тела парят на крыльях гармонии и ритма; то, что назвали центростремительной и центробежной силой, есть не что иное, как второе - ритм, первое - гармония. Музыка, поднявшаяся на тех же самых крыльях, парит в пространстве, чтобы соткать из прозрачного тела звуков и тонов слышимый универсум» (Шеллинг 1996, 208).

Итак, ритм бытийствует, перенося из высших сфер их безобразное начало и оформляя в человеческом измерении в доступную нашему слуху и зрению гармонию. Синтезирование звука чистой гармонии, произведенное современными физиками, дало известный в древности результат (пение сирен) - этот звук не выносим человеком. Как известно, мы живем как в узком цветовом, так и в узком звуковом пространстве. Трансформация ритма бытия совершается в душе художника и предстает его зрителям и слушателям в доступном человеческому уху и глазу виде. Поэтому так тяжело его дело, и ощущение избранничества - не романтический флер художника: стихи «нахлынут

вил комментарии, основанные на эзотерической философии древних египтян, частично усиленные другими герметическими фрагментами, а частично секретной арканой герметической науки. Ради ясности была выбрана форма рассказа вместо диалога и устаревшие термины заменены современными. Даже при таких искажениях и учете перевода на русский, все же возможно выделить места, необходимые нам для сравнения. Знакомство Вяч.Иванова с мистериальными культурами древности известно по другим его работам (Н-р, «Две стихии в современном символизме» и др.), и, возможно слияние видения В.Соловьева в пустыне, типологически схожее с видением Гермеса Тота Трисмегиста. «Гермес, бродя однажды по пустынно-горному месту, предался медитациям и молитвам. Следуя секретным инструкциям Храма, он постепенно освободил свое сознание от бремени телесных чувств, и освобожденная таким образом его душа открылась тайнам трансцендентальных сфер. Он узрел фигуру, страшную и ужасающую. Это был Великий Дракон, с крыльями, закрывающими всё небо, изрыгавший во всех направлениях огонь.

Когда Гермес умолил Помандреса раскрыть ему природу Вселенной и суть богов. Дракон неохотно согласился, взяв с Трисмегиста слово хранить в уме его образ. Тут же форма Помандреса изменилась. Там, где был Дракон, появилось блистательное и пульсирующее Сияние. Этот свет был духовной природой самого Великого Дракона. Гермес был «поднят» в середину этой Божественной Лучезарности, и вселенная материальных вещей исчезла из его сознания.

- Наступила тьма великая и постепенно поглотила она Свет. Все было в беспокойном состоянии. Вокруг Гермеса крутился водоворот таинственной субстанции, от которой исходит дымоподобный пар. Воздух был наполнен нечленораздельными шумами; вздохами и стонами, которые как будто шли от Света, поглощенного тьмой. Ум подсказал Гермесу, что свет был формой духовной вселенной и что *крутящаяся тьма представляет материальную вселенную*.
- И затем из заточенного Света излилось таинственное Святое Слово, которое встало перед дымящимися водами. Это Слово - Голос Света - поднялось из тьмы, как столп великий, а за ним следовали огонь и воздух, но земля и вода оставались недвижимыми внизу. Таким образом, воды Света были отделены от вод Тьмы, и воды Света образовали верхние миры, а воды Тьмы образовали миры внизу. Земля и вода смешались и стали неделимыми. Духовное Слово, которое называется *Мысль*, двинулось на их поверхность производя бесконечное беспорядочное движение.
- Дракон опять явил свою форму Гермесу, и долгое время они смотрели друг на друга, глаза в глаза, так что Гермес затрепетал перед взором Помандреса. При Слове Дракона небеса отверзлись, и *неисчислимый Свет Сил* открылся Гермесу, паря на крыльях струящегося огня. Гермес узрел духи звезд, небесных тел, управляющих Вселенной, и все те Силы, которые сияют лучезарно Огнем - славой Суверенного Ума. Гермес понял, что видение его было ему позволено только потому, что Помандрес произнес Слово, Слово было Мыслью, и Мыслью Слова невидимые вещи проявили себя.»

¹ Художественная практика русского авангарда также связана с символикой этой мистерии, например, В.Кандинский «Чудо о змие» и «Черный квадрат» Малевича - где дракон или черный цвет - символы зла материального мира, подверженного закону времени уничтожения. И все же образ материального мира неуничтожим, даже в самых глубоких прозрениях человека. Разные культуры предоставляют своим носителям собственный набор символов и архетипов для выражения себя, например, в тибетской Книге Мертвых похоже описана страна марев и иллюзий, как выражение человеческих страхов и страстей в земной жизни, через которую должен пройти умерший, чтобы не сорваться в новое неосознанное рождение.

горлом и убьют».

А.Блок роль поэта в мировой культуре видел в исполнении им трех дел: «во-первых - освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых - привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих - внести эту гармонию во внешний мир.» Поэтому так нужен их труд людям, которые вслед за художником пройдут сквозь материал искусства (образы, краски, звуки) и воспримут ритм бытия - бесплотный и умопостигаемый. А.Белый попытался показать подобные ходы читателя при анализе «Медного всадника» А.С.Пушкина, но повторить его анализ никому из последователей не удастся, так как они пытаются использовать его приемы, а не цель. В свернутом же виде, интуитивно любой читатель достигает этой цели, слыша движение ритма не только стиха, но и ритма бытия в собственной душе. Она для восприятия этих вибраций приспособлена более всего. Ведь миг «поэтический», когда останавливается текучее время нашего телесного измерения, когда время входит в вертикаль вневременного бытия, дает миг свободы не только творцу, но и его сотворцу - тому, кто в восприятии вновь и вновь переживает эту бесконечную свободу.

У

Так вслушиваются (в
исток

Вслушивается -
устье).

Так внюхиваются в
цветок:

Вглубь - до потери
чувства!

М.Цветаева

Философские работы А.Бергсона производят впечатление жуткого, нечеловеческого интуитивизма, которого не в состоянии спрятать игра терминами психологии и философии: «...вещное чаяние ведет нас к неизвестному и сокровенному, к вещам, которые таинственны по самой своей природе. Если они когда-либо и были познаны, то их намеренно утаивали и скрывали, и потому им с незапамятных времен присущ характер тайны, жути и неоткровенности. Они скрыты от человека, а он из суеверия, буквально «боязни демонов» прячется от них, укрываясь за щит науки и разума»(Юнг 1991). А.Бергсон считал, чудом то, что два различных мира могут сообщаться между собой - это, с одной стороны, движения в пространстве, с другой - сознание с ощущениями. Он вводит проблему гипнотического воздействия искусства, гипнотической функции ритма в контекст широких философских обобщений о движении материи, восприятии как форме реакции живого на материальный мир, восприятию как непрерывном потоке течения ощущений, представлений, имеющем отношение к глубинному, внутреннему слою человеческой личности. Бергсон различает жизнь нашего внутреннего Я, существующего как бы в двух плоскостях, часто сливающихся и затемняющих друг друга: «Я», касающегося внешнего мира лишь своей поверхностью, развертывающееся в однородном времени и однородном пространстве, и «Я», подлинного, основного, нераздельно слитного, текучего, мелосного, воспринимающего мир во всей его полноте.

Ритм, являющий себя в симметрии, гармонии, по Бергсону, останавливает нормальное течение наших ощущений и представлений, заставляя наше внимание вибрировать между определенными точками, усыпляет активные, противодействующие силы нашей личности, приводя нас тем самым в состояние совершенной пассивности, чтобы сломить барьер, который время и пространство воздвигли между нашим сознанием и сознанием художника, что дает возможность художнику сразу и непосредственно обратиться к нашему внутреннему, подлинному "Я". Жизнь этого подлинного «Я» человека является настоящей жизнью, включенной в непрерывный поток движения материи и преобразования её (конденсацией материи).

Представление о *длительностях различной эластичности*, возникает у Бергсона на основе понимания того, что в действительности нет единого ритма длительности: можно представить себе много различных ритмов, более медленных или более быстрых, которые измеряли бы степень напряжения или ослабления тех или иных сознаний и тем самым определяли бы соответствующее им место в ряду существ. Это понятие помогает Бергсону прорваться за границу привычного человеческого самоограничения и объяснить **сущность восприятия и работы сознания человека над материей.**

«Отвечать на испытанное воздействие немедленной реакцией, которая воспринимает тот же ритм и продолжается в той же длительности, быть в данном настоящем и настоящем, беспрестанно возобновляющемся, - именно в этом состоит основной закон материи, в этом состоит необходимость. Если существуют свободные или, по крайней мере, отчасти индетерминированные действия, то их могут выполнять только существа, способные в определенных границах становления, на которое накладывается их собственное становление, уплотнять его в отдельные моменты, конденсировать из него таким образом материю и, ассимилируя, преобразовывать в ответные движения, которые пройдут сквозь петли естественной необходимости. Большее или меньшее напряжение их длительности, выражающее, в сущности, большую или меньшую интенсивность жизни, определяет, таким образом, и силу концентрации их восприятий, и степень их свободы. **Независимость их воздействия на окружающую материю укрепляется все больше и больше по мере того, как они освобождаются от ритма, в котором движется эта материя.**» (Бергсон 1992, 293)

Эти прозрения А. Бергсона о возможности предельной свободы человека от ритма, в "котором движется материя", конденсации материи сознанием, позволили сделать шаг в изучении телеологии художественного ритма. Они стали основой для выделения стадий анализа художественного ритма. Первая стадия - подчиниться магии художественного ритма, "отвечать на испытанное воздействие немедленной реакцией, которая воспринимает тот же ритм и продолжается в той же длительности". Вторая стадия - выйти из ритма, разрушить иллюзию, освободиться от табу, магической, гипнотической силы красоты гармонии и симметрии художественного целого, найти точку опоры в ритме вибраций собственной души. Третья стадия - сохраняя свой ритм, сделать ритм художественного целого объектом исследования, восстановить восприятие первой стадии. Сознательная работа с ритмами художественного целого может быть представлена в терминах А. Бергсона как существование в длительностях различной эластичности, выражающее интенсивность внутренней жизни, силу концентрации восприятий и, соответственно, степень свободы.

VI

Звуки - древние жесты в тысячелетиях смысла;

в тысячелетиях моего грядущего бытия пропоет мне космической мыслью рука. Жесты - юные звуки еще не сложившихся мыслей, заложенных в теле моем; во всем теле моем произойдет тоже самое с течением времени то, что происходит пока в одном месте тела: под лобною костью.

Переполнится мыслью все тело мое.

А.Белый "Глоссалогия"

В рассказе "Тоска" А.П.Чехов предпринимает попытку изображения остановившегося внутреннего времени человека. Глубокая эмоция - горе - поглощает все существо Ионы. В исследованиях А.Бергсона такая эмоция будет названа "чистой интенсивностью" - чистым временем, освобожденным от пространственных влияний. Поэтому основную антитезу рассказа "статика - динамика" - противопоставление застывшей в горе одинокой человеческой личности снующим без передышки толпам равнодушных людей, - можно рассматривать двунаправлено: не только люди не слышат Иону, но и люди, их жизнь, движение, побои, ругательства - ничто не может вывести Иону из окаменевшего, замершего состояния. Когда его пытаются заставить сдвинуться с места, вернуться в пространство внешней жизни, "Иона ерзает на козлах, как на иголках, тыкает в стороны локтями и водит глазами как угорелый, словно не понимает, где он и зачем он здесь". Четверо его собеседников, обращение к которым организует ритм рассказа, существуют в городском, динамическом хронотопе, их заботы связаны движением во времени-пространстве. Они не просто равнодушны, они не могут "включиться" в хронотоп Ионы, так как там нет пространственной координаты, она равна нулю. Иона как был, так и остается недвижим. Его остановившееся время - глубокая внутренняя эмоция не может преодолеть пространственного ограничения, она заключена в его теле. То, о чем мечтает Иона - о слушателе, деревенской бабе, которая будет охать, вздыхать, причитать, есть желание еще усилить, продлить, задержать переживание своего горя. Фактически концовка рассказа ничего не меняет, Иона погружен в свое горе. Возвращая в памяти последние дни жизни сына и его похороны, он рассказывает "всё" лошади. Слушатель был лишь поводом продлить переживание, задержать течение внешней жизни, остаться во власти внутреннего, остановившегося времени."

Почему же внутренняя эмоция преодолевает телесное, пространственное ограничение и передается читателю, разливается в нем, поглощает его? Секрет выхода из исчерпывающего, кругового ритма, заданного рассказом о бесплодных попытках Ионы рассказать о горе, отразивших существование безысходного, вечного зла мира - отдельности человеческого существа и его смертности, в мягкой улыбке читателя, которая вызвана комической ситуацией исповеди перед лошадью. Эта улыбка читателя возвращает миру его идеальный образ. "Зло, превышающее наши контрвозможности, оценивается набором выраженных отрицательных эмоций, распадающихся довольно четко на круг агрессии и круг пассивного переживания. Тут нам не до смеха" (Карасев, 1990). Иона, столкнувшись со злом мира, охвачен силой пассивного переживания. Еще и этим объясняется нежелание других людей принять в себя отрицательную эмоцию.

Эстетическая дистанция творит чудеса: всего лишь пересказ, а не само событие, всего лишь воспоминание о факте, а не он сам, и вот уже бледнеет, сходит на нет былой страх или напряжен-

ность. Необходимость комического повтора или эстетической дистанции, видимо, объясняется необходимым для человеческой психики временем для принятия интеллектуального решения, временем созревания интеллектуальной эмоции. Для произведения искусства этот промежуток времени, видимо, и есть "форма протяженности материального субстрата, которая становится одновременно и средством изобразительности и выразительности этого материала" (Гей, 1975). Время, необходимое читателю чеховской "Тоски" для возникновения интеллектуальной эмоции, дает неторопливый ритмико-интонационный темп повествования, движущийся от одного толчка к другому. Ритмичность этих толчков и создает "медленный потенциал", способный к распространению. (Прибрам, 1975). Охватывающее читателя чувство жалости и сопереживания находит выражение не в отрицательной эмоции - пассивном переживании, а в положительной эмоции - улыбке победы над злом мира, ограничивающим пространственным разделением (телом) человека от человека. Этот миг эстетического переживания - миг торжества чистого времени, пронизанного консубстанциального мира, где нет метафизического одиночества человека.

Постановка философской проблемы времени в творчестве А.П.Чехова позволяет нам выделить общий для пограничных областей многих наук предмет - механизмы и способы трансформации ритмического воздействия в аритмические процессы в сознании и подсознании человека. Воспитывая своего читателя от рассказа к рассказу, А.П.Чехов постепенно тренирует его психику и мозг: на ритмическое воздействие отвечать выходом в аритмические процессы активной интеллектуальной работы. Так обрабатывается реакция, усиливающая приспособительные силы организма в быстроизменяющемся мире. Эстетическое удовольствие, улыбка победы над злом мира смягчают тяжесть "срывной" для организма человека ситуации - отмены ритма.

На современном этапе переосмысления наследия А.Бергсона возникает возможность рассматривать ритм художественного целого не столько как ритм речи, сколько как проявление в речи ритма движения материи и работы сознания с ней.

Генерируемые потоки времени входят в пространство созерцания, проходя сквозь душу поэта. Пространство созерцания - категория содержания сознания, которая выступает как эквивалент реального пространства в непространственном сознании и имеет непосредственное отношение к пониманию и интерпретации текста (Топоров 1997, 455).

Произведение искусства приобретает статус реальности, оно бытийствует, обретая свое время-пространство, проявляя субстанцию времени в план содержания человеческого сознания.

Введение нового для гуманитарного знания понятия "генерируемые потоки времени" требует небольшого экскурса в историю естествознания. В середине нынешнего века пулковский астроном Николай Козырев выдвинул гипотезу о существовании некоторой новой физической сущности, не совпадающей ни с материей, ни с пространством, ни с полем в обычном их понимании. Сам автор называл эту сущность "потоком времени". Понять "природу" времени, — значит указать его природный референт, т. е. процесс, явление, "носитель" в материальном мире, свойства которого могли бы быть отождествлены или корреспондированы со свойствами, приписываемыми феномену времени. Предполагается, что этот вид материи принадлежит глубинным уровням её строения, возможно, не идентифицируется непосредственно современными экспериментальными технологиями, и, может быть, не участвует в известных ныне типах взаимодействий. Предполагается, что во Вселенной суще-

ствуют генерирующие потоки, совокупность элементов которых является субстанцией. Становление рассматривается как процесс накопления или (и) убыли субстанции в изучаемой системе. Один из уровней иерархического строения системы, на котором существует генерирующий поток, выбирается в качестве “времяобразующего” для изучаемой системы и соответствующий генерирующий поток объявляется природным референтом “течения” времени, или становления. (Левич 2000).

Мы полагаем, что природным референтом генерируемого потока времени в художественном произведении является бытийность собственного времени образа как расправление ритма текста во внутренний ритм читателя¹, как “форма протяженности материального субстрата, который становится одновременно и средством изобразительности и выразительности этого материала” (Гей 1975, 221). Первичный ритм, отнесенный к целому мира, трансформируемый работой сознания художника, реализуется в перцептивном времени воспринимающего произведение искусства. Синтез времени при восприятии художественного целого воссоздает ритм первичной работы сознания над материей.

На основе анализа исследования А. С. Яскевича “Ритмическая организация художественного текста” (1991) мы выделили следующие фазы образования ритма:

- 1) внутренний ритм, связанный с психофизиологическим состоянием художника (ходьбой, дыханием, слухом), движением души в своеобразных взлетах и падениях, напевание без смысла и появление мысли, которая начинает колебаться в такт бессознательно возникающему ритму;
- 2) процесс расподобления ритмического образа в словесную образно-картинную оболочку, обретение ритмом плоти звуковой оболочки; словесные элементы, слоги, слова в этот момент определяются их музыкальной ценностью и привлекательностью;
- 3) возникновение зримо представимого образа, соответствующего первоначальному музыкальному настроению сопровождается тем, что музыкально-ритмическая основа целого до конца не расподобляется, а сохраняется в виде ритма, настроения, мелодии;
- 4) бытийность ритма художественного целого осуществляется в восприятии как восстановление первоначального ритмоощущения творца.

Мы предлагаем уточнить эту схему, рассмотреть фазы возникновения-осуществления (бытия) ритма художественного целого симметрично.

Выделить область возникновения, соответствующей первичной работе сознания с реальностью (вхождение в субстанцию временного потока по Козыреву и Левичу или восхождение в высшие сферы по Вяч.Иванову и мистической традиции) и рождение из этого “мысленного интонирования” - ритма - временного становящегося потока, облеченного материей звука, плотью образа, разворачивающегося в пространстве представления и обретающего материальный носитель - слово, сделанную вещь - книгу.

В области возникновения мы выделили две фазы:

1. фаза возникновения целого (доречевой, собственно ритмический уровень) “мысленное интонирование” (термин Асафьева Б.):

¹ Идея активного отношения ко времени (синтезу времени при восприятии художественного образа) была обоснована

2. фаза оплотнения (речевой, образный, появление структурной расчлененности целостности).

Выделить область осуществления ритма, как расправление ритма текста во внутренний ритм воспринимающего произведение искусства, при условии осуществления полноценного диалога автора-читателя.

В области осуществления (сотворчества) мы выделили также две фазы, параллельные творчеству:

3. суггестивная фаза восприятия ритма (поверх речевых и образных структур);

4. рефлексивное восстановление первоначального ритма творца (анализ речевых, образных структур, рефлексия суггестивной фазы восприятия ритма).

Например, во вступлении к Четвертой симфонии "Кубок метелей" А.Белый задается вопросами: "Кто будет ее читать?", "Кому она нужна?" и дает рекомендации читателям: "Смысл символов ее становится прозрачней от понимания структуры ее. Для того, чтобы вполне рассмотреть переживание, сквозящее в любом образе, надо понимать, в какой теме этот образ проходит, сколько раз уже повторялась тема образа и какие образы ее сопровождали. И если при поверхностном чтении смысл переживания передается с точностью до 1/2, то при соблюдении всего сказанного со стороны читателя смысл переживания уточняется с точностью до 0.01. Отсюда следует одно печальное для меня заключение: я могу рекомендовать изучить мою "Симфонию" (сначала прочесть, потом рассмотреть структуру, прочесть, потом рассмотреть структуру, прочесть еще и еще). Но какое право имею я на то, чтобы меня изучали, когда я сам не знаю, парадокс или не парадокс вся моя "Симфония" (23,254). Надо сказать, что подобные рекомендации к многократному прочтению "Выбранных мест из переписки с друзьями" ради выяснения их структуры выдавал и Н.В.Гоголь.

Но эти сложные случаи просто обнажают общую закономерность, чаще всего эти фазы сливаются, активность внимания подавляется красочными образами, заполняющими сознание. Но если читатель пройдет все препятствия, уничтожит материю текста, время его линейного развертывания, он услышит в себе вибрацию целого, для него станет возможным существование в длительностях различной эластичности (по Бергсону), а значит свобода творчества.

Необходимость работы современного человека над сознательным выстроением личностной картины мира (в том числе и через опыт общения с художественными мирами) вызвана глубинными духовными трансформациями, произошедшими в сфере искусства в начале XX века. Умение оставаться самим собой, входить в «чужие миры» и выходить из них, испытывать на себе идейное, психологическое, энергетическое, ритмическое воздействие различных художественных миров (идеологий, культур) и уметь выходить из-под этого, подчас гипнотического, воздействия к полноценному диалогу-общению на уровне оснований картин мира в конце XX века становится условием успешной адаптации человека в быстроизменяющемся мире.

Литература

Бергсон 1992: Бергсон А. Собр. соч. в 4-х тт., т.1.- М.: «Московский Клуб», 1992.

Блок 1989: Блок А.А.О назначении поэта // О литературе.- 2-е изд., доп.- М.: Худож. лит., 1989. С. 381-388

Гей 1975: Гей Н.К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст. 1974. Литературно-теоретические исследования.-М.: Наука, 1975. с.214-221.

Гуревич 1997: Гуревич П.С. Философская антропология: Учеб. пособие.- М.: Вестник, 1997.

Иванов Вяч. 1994: Иванов Вяч.И. О границах искусства // Родное и вселенское.- М.: Республика, 1994. С. 199-

217.

Карасев 1990: Карасев Л.В. Парадокс о смехе // Квинтэссенция: философский альманах / Сост.: В.И.Мудрагей, В.И.Усанов. - М.: Политиздат, 1990. с. 341-368.

Левич 2000: Левич А.П. Природные референты "течения" времени: становление как изменение количества субстанции // Ежегодник ИФ РАН "Философские науки", 2000.

Ницше 1993: Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. Пер. с нем./ Сост. М.Кореневой.- СПб.: Худож. лит., 1993.

Прибрам 1975: Прибрам К. Языки мозга. Экспериментальные парадоксы и принципы нейропсихологии / Под ред. А.Р.Лурия.- М.: Прогресс, 1975. - 464 С.

Разумовский 1998: Разумовский О.С. Время: иллюзия или реальность? (Взгляды К.Гёделя и вслед за ним).// Полигнозис. 1998, № 1. С. 35-48.

Рогинский 1938: Рогинский Я.Я. Проблема происхождения homo sapiens (по данным работ последнего десятилетия) - Успехи современной биологии, 1938, том IX, вып. 1.

Рогинский 1965: Рогинский Я.Я. Изучение палеолитического искусства и антропология - Вопросы антропологии, вып. 21, М., 1965.

Розин 1998: Розин В.М. Введение в культурологию. Учеб. для высш. шк. - М.: Изд. Дом «Форум», 1998.

Топоров 1995: Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. - М.: Изд. Группа «Прогресс» - «Культура», 1995.

Топоров 1997: Топоров В.Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. - М.: «Языки русской культуры», 1997

Флоренский 1993: Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. - М.: Изд. группа "Прогресс", 1993

Фрагменты 1989: Фрагменты ранних греческих философов. - М., 1989. Ч. 1.

Хайдеггер 1993: Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. - М.: Республика, 1993. - (Мыслители XX в.)

Холл 1993: Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и роцен-крейцеровской символической философии. - Новосибирск: ВО «Наука». Сибирская изд. фирма, 1993.- 2-е изд. испр.

Шеллинг 1996: Шеллинг Ф.В. Философия искусства/ Перевод П.С.Попова под общ. Ред. М.Ф.Овсянникова, прим. А.В.Михайлова. - С-Пб.: «Алтейя» при участии фонда «Университетская книга», 1996.

Юнг 1991: Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество. // Самосознание европейской культуры XX века. - М., Изд. Полит. Литературы., 1991. С. 103-119.