

Обязательным условием успешности обучения предмету являются сочетание научной достоверности, практической изобразительной и слуховой наглядности изложения, тестирующих и зачетных заданий. При этом необходимо всегда иметь в виду дифференциацию требований к обучаемым в зависимости от их личностной мотивации.

¹ См.: *Металлов В.* Русская семиография: из области церковно-певческой археологии и палеографии: Издание императорского Московского Археологического института им. Императора Николая II. М., 1912.

² См. об этом: *Белоненко А. С. М. В. Бражников* – исследователь древнерусской профессиональной музыки // *Проблемы истории и теории древнерусской музыки.* Музыка. Л., 1979. С. 73–99.

³ *Гессен С. И.* Основы педагогики: Введение в прикладную философию. М., 1995. С. 380.

⁴ Типология учебных курсов предложена С. И. Гессеном – см.: *Гессен С. И.* Указ. соч.

⁵ См.: *Щедровицкий Г. П.* Система педагогических исследований (методологический анализ) // *Педагогика и логика.* Касталь; Москва, 1993. С. 67.

⁶ *Алексеева Г.* Проблемы византийско-древнерусской музыкальной палеографии. Владивосток, 2001.

⁷ *Алексеева Г.* Проблемы адаптации византийского пения на Руси. Владивосток, 1996. С. 251–306.

⁸ См.: *Thibaut J. B.* Monuments de la Notation ekphonetique et hagiopolite de l'église grecque. S. Petersburg, 1913.

⁹ *Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф.* Искусство Древней Руси. М., 1993.

«GESAMTKUNSTWERK» ...ДО ВАГНЕРА?

Б. М. Галеев, С. М. Галявина

*Казанский государственный технический университет
им. А. Н. Туполева*

Так уж получилось – и в этом правда, правота истории, – что некоторые революционные идеи дают о себе знать, так сказать, авансом, заранее, в режиме неожиданного предупреждения. Так случилось с концепцией «Gesamtkunstwerk», о которой мы уже писали ранее. Речь идет о частном, но, судя по нынешним взглядам, главном ее варианте – единении зримого и слышимого в некоей единой музыке. Идея эта по тем временам была умозрительной, искусственного происхождения. Пусть и заяв-

ленная до Вагнера, для нас она особо интересна: хотя выдвинута иноземцами, она детальнее всего обсуждалась у нас в России петербургскими академиками, причем в размышлениях о столь сложных и высоких сферах, которые Вагнер в своих более поздних идеях «Gesamtkunstwerk» и предполагать не смел (ибо с естественными науками связи не полагал).

«Gesamtkunstwerk» – как мечта о едином совокупном для глаза и уха произведении. Мало кто задумывался над этим, но первым физическим законом, выраженным в явной числовой форме, наука (по крайней мере европейская) обязана... искусству, ибо он, этот закон, связан с открытием пифагорейцами определенных акустических пропорций в строении музыкальной гаммы в VI в до н. э.¹.

Столь же пикантна, в свою очередь, и неожиданна уже для представителей самого «мусического искусства» констатация того, что первой крупной теоретической работой в области музыкальной теории на русском языке была книга, посвященная... экзотической «музыке для глаз», «цветному клавесину» (1742)².

И, что самое интересное, между двумя этими констатациями *впервые* – при их разделенности многими веками – существует прямая, непосредственная связь.

Итак, «Санкт-Петербургские ведомости» от апреля 29 дня 1742 г. (№ 35) о восшествии на престол Елизаветы I: «Сегодня поутру имела здешняя Академия наук в окончание сего торжества публичное собрание, при котором разные особы из генералитета, также многие другие персоны присутствовали. По принесении наивернейших желаний о высочайшем здравии и благополучии Ея Императорского Величества читал господин Крафт, профессор физики, речь о изобретенных недавно во Франции клавикордах, глаз веселящих, и притом старался по физическим основаниям разрешить сей вопрос: могут ли цветы, когда они известным некоторым образом расположены будут, в глазах глухого человека такое же увеселение произвести, какое мы чувствуем ушами от пропорционального согласия тонов в музыке»³. Труды этого знаменательного заседания сохранились на латинском и русском языках⁴.

В жанре давних и, вероятно, вечных академических традиций отвешивать подобострастные поклоны, направленные вверх (царю, Политбюро, президенту), Императорская академия начала заседание с упомянутых реверансов, а закончила стихотворной одой, посвященной «дщери великого Петра», зачитанной неким Г. Юнкером (затем эти стихи были переведены на русский присутствовавшим здесь М. В. Ломоносовым). Идея «музыки для глаз» французского ученого монаха-иезуита Л. Б. Кастеля, чьи труды были присланы из Парижа в Петербург для обсуждения еще в 1741 г., удостоилась оно, вероятно, именно потому, что для авгу-

стейшего дамского ушка тема, связанная с изящным искусством, с «увеселением», представлялась Президиуму тогдашнего РАН (точнее ИАН) как наиболее подходящая (увы, сама Елизавета Петровна на заседании отсутствовала, усакавав с гвардейцами в Москву на затянувшиеся инаугурационные мероприятия).

Решение идеи сделать музыку доступной для глухих у Кастеля выглядело незатейливо – переводить музыку в цвет «по нотам» согласно аналогии «звукоряд – цветоряд» («октава – спектр»). К этой мысли он пришел по невольной подсказке Ньютона, разделившего в своей «Оптике» спектр именно на 7 частей, следуя пифагорейским традициям обожествлять это число, являвшееся базовым в открытом ими физическом законе, который они считали единственным универсальным и применимым для объяснения всего сущего. По их мнению, и космос с его 7 планетами организован гармонично, музыкально. Музыкальная космология, бытующая в истории науки как учение «музыки сфер» (или «гармонии сфер»), испытала свое возрождение в эпоху Ренессанса, затем ее реанимировал И. Кеплер – к вящему удивлению коллег, уже давно не принимавших всерьез пифагорейские поиски музыки в небесах. Правда, после открытия Коперника Кеплер искал эту музыку уже не в гео-, а в гелиоцентрическом варианте, представив в трехтомной «Гармонии мира» (1619), наряду со своими тремя знаменитыми законами, на которых, как известно, зиждется вся нынешняя астрономия, партитуру самой «музыки сфер». О степени научности его доводов можно судить, например, по следующему его пояснению: «Земля (*Terra*) поет *mi, fa, mi*, откуда можно догадаться, что в нашей юдоли царят *Miseria* (бедность) и *Fame* (голод)». Ньютон, который вывел свой знаменитый закон всемирного тяготения на основе третьего закона Кеплера, не избежал обаяния музыкальных экзерсисов Кеплера, перенеся их в оптику, как бы пытаясь услышать отголоски «музыки сфер» в изучаемом им спектре⁵.

Физик Крафт, быть может, и не знал о деталях всей этой исторической подоплеки «музыки для глаз» и в своей критике опирался порою на недостоверные с точки зрения современной физики доводы, причем привлекаемые не всегда по делу, но, говоря сегодняшним языком, он, пусть и стихийно, но все же осознал умозрительный характер кастелевской идеи видения музыки, опирающейся на явно внеэстетическую аналогию натурфилософского происхождения, ибо она, по словам Крафта, не была обусловлена «чувствованием». Он напоминает в связи с этим об опытах Галилея с маятниками, колеблющимися с разными, кратными, частотами 1/2, 2/3, 3/4 и т. д. (т. е., по Галилею, в отношениях «октавы», «квинты», «кварты» и т. д.).

Крафта не устраивает использование здесь Галилеем музыкальных терминов, ибо при визуальном восприятии этих маятников нет места не-

посредственному, чувственному восприятию «гармонического согласия». Точнее, если судить с точки зрения цифр, тут есть «согласие, но согласие мертвое, не живое, не музыкальное; вместо живого и полного тела – мертвые и сухие кости, вместо великолепных палат – гнусный шалаш».

Учитывая условность ньютоновского деления спектра на разные цвета, он переносит эти выводы и на идеи Кастеля, сравнивая их в конце концов с абсурдной попыткой того, кто написал бы «на бумажках числа голые в гармонической или согласной некоторой прогрессии, а после бы, тасуячи в руках, дожидался от них музыкального некоторого увеселения».

Второй докладчик – «доктор медицины и физиологии» И. Вейтбрехт (тоже немец), хотя уже не вникал в не имеющие отношения к искусству физические нюансы, вслед за Крафтом видит в опытах Галилея, а затем и Кастеля стремление создать музыку «мнимую и философскую». В связи с этим, считает он, «легче и скорее можно безному на руках научиться ходить, нежели голоса, представленные в разных цветах, с такой же сладостью, с какою в уши наши они входят, привыкнуть глазами принимать». Он осознает очевидную гетерогенность модальностей зрения и слуха, указывает на различия в их пространственной и временной природе: «Приятно согласие музыкальное, приятны и колеры, но их та приятность весьма разная, и одна от одной инородная». В то же время в его выводах можно усмотреть и надежду на возможное решение проблемы видения музыки, но только не таким наивным способом, как у Кастеля: «Сие легко станется, что может найдено быть для глаз наших увеселение иное, которое не меньше усладит нас как музыка...»

Как бы то ни было, Российская академия одной из первых включилась в обсуждение проблемы видения музыки, пусть и явленной в схоластической форме. Но, как неоднократно признавали впоследствии, «Речи» 1742 г. оказались практически забытыми и надолго выпали из научного обихода⁶, хотя в самих академических справочниках, старых и нынешних, пусть и в дежурном режиме констатации, они обязательно упоминаются, продолжая обращать внимание своей экстравагантностью на фоне «настоящей науки». В одних источниках появлялись пикантные уточнения: программа заседания и текст поздравлений императрице были обнародованы, оказывается, заранее, 27 апреля, а 29-го было уже само торжественное заседание⁷, а в других наличествовали порою очевидные казусы. Прежде всего необходимо оговориться, что иногда эти «Речи» приписывают единолично Крафту, называя их «Речами о музыкальном согласии» и указывая другой год издания⁸. Другие считают, что это просто две разные работы⁹. Как бы то ни было, возвращаясь к «Речам», укажем еще, что та виньетка в них, где зарисован ньютоновский опыт по разложению света призмой, часто ошибочно принимается за изображение «цветового клавирина»¹⁰, а в другом переиздании самих «Речей» эта

гравюра вообще дана в перевернутом виде. Но зато удалось обнаружить гравюрный портрет Крафта¹¹, огромный текст стихов Г. Юнкера, не вошедших в сами «Речи»¹², и иллюстрацию М. В. Ломоносова к этим стихам¹³. Отмечен также факт дискуссий, кому принадлежат стихи из самих «Речей» – Ломоносову или Г. Теплову (переводчику «Речей» на русский)¹⁴.

Интересным показалось узнать, какова была реакция М. В. Ломоносова на выслушанные им «Речи» 1742 г.? Непосредственно на свое пребывание на этом заседании он откликнулся не чем иным, как «Описанием праздничных живописных изображений в зале конференции АН»¹⁵. Получается, что он пропустил все эти «Речи» мимо ушей, в буквальном смысле разглядывая во время оных потолки? Или на самом деле верна та диковатая версия, что Ломоносова, не успевшего из-за немецко-бюрократической волокиты оформить свой переход из «студентов» в «адъюнкты» просто-напросто не допустили на само публичное заседание «1742 года апреля 29 дня», несмотря на его непосредственное участие в подготовке текста программы и ответственных торжественных речей (ему принадлежит перевод стихотворного приветствия Г. Юнкера на русский)¹⁶.

Но, как бы то ни было, с «Речами» Ломоносов, конечно же, был знаком, и, возможно, именно они аукнутся через несколько лет, когда в оде на очередную годовщину восшествия Елизаветы Петровны на престол (1747) он напишет:

Молчите, пламенные звуки,
И колебать престаньте свет.

Именно у Ломоносова появятся в итоге следующие строки, ставшие лозунгом у русскоязычных адептов нового искусства: «Цвета удивительно согласуются с музыкою»¹⁷. (Отметим пикантную деталь: в черновике этот текст у Ломоносова начинался со слова «вкусы», затем самолично зачеркнутого, но они, эти адепты, обычно того не замечают.)

Кстати, Ломоносову порою приписывают и проповедь самих аналогичный кастелевского толка, ссылаясь на его более поздние труды, где он сравнивает звук и свет по признаку принадлежности их к волновым явлениям¹⁸. Но и Ломоносов, и предшествующий ему в этих еще неочевидных для тогдашней физики сопоставлениях Л. Эйлер не опускались до установления натурфилософских связей «тон – цвет». (Еще более фантастичны в связи с этим утверждения, что и Эйлер, и Ломоносов, а то еще и Крафт первыми начали в России синестетические исследования¹⁹.) А мифы тем не менее оказались живучи. Так, совсем в неакадемической книге «Слово и дело» В. Пикуля описывается встреча Л. Эйлера в 1736 г. с известным итальянским музыкантом-гастролером Ф. Арайя. «Гармония звуков непременно должна объединиться с гармонией красок, – будто бы

говорил физик музыканту. – Музыка должна быть видима ему». Писатель добавляет, что Эйлер в 1739 г. даже будто бы написал об этом специальный трактат (на самом же деле в данной публикации Эйлера ничего подобного нет²⁰, как впрочем и в других, где звук и свет упоминаются рядом, но не в таком контексте²¹). К сожалению, эта версия, как мы уже отмечали выше, существовала, проникнув уже и в серьезные музыковедческие издания²².

С реальным развитием светомузыкальных экспериментов, особенно после первого, уже подлинно художественного опыта А. Скрябина в его «Прометее», «Речи» 1742 г. становятся предметом, как мы уже видели, пусть и мимолетного, интереса некоторых советских музыковедов, историков науки, упоминаются в популярной прессе²³ и подробнее всего анализируются, конечно, специалистами в области светомузыки²⁴. Но все это, так сказать, спорадически и стохастически, и не удивителен поэтому первооткрывательский пафос «Речей» у автора более поздней, совсем недавней публикации²⁵.

Но для нас сегодня очевиден и знаменателен сам факт, что петербургские академики практически синхронно с Руссо, Даламбером, Дидро и Вольтером адекватно среагировали на «хитроумные» затеи отца Кастеля и дали им достойную оценку, не потерявшую актуальности по сей день, ибо до сих пор, на уровне монографий, увы, повторяются открытия «музыки для глаз» *a la Castel*.

¹ См.: Фейнмановские лекции по физике. Вып. 4. М., 1965. С. 300.

² См.: *Малинина Л.* Георг Вольфганг Крафт и его «Речь о музыкальном согласии»: К истории русского теоретического музыкознания // *Из истории теоретического музыкознания: (Сб.)*. М., 1990. С. 93.

³ Санкт-Петербургские ведомости. 1742. 29 апр., № 35.

⁴ См.: *Sermones in Solenni Academiae scientiarum imperialis conventu die XXIX Aprilis anni MDCCX LII. Petropoli, 1742; Речи, которые в публичном собрании императорской Академии наук читаны были апреля 29 дня 1742 года / Пер. Г. Н. Теллова.* СПб., 1742.

⁵ См.: *Галеев Б. М.* Натурфилософские концепции видения музыки // *Философские науки*. 1982. № 3.

⁶ См. об этом: Кто писал о музыке: Биобиблиографический словарь: В 4 т. Т. 2. М., 1974. С. 88; *История европейского искусствознания*. М., 1963. С. 407, 410; *Натансон В.* Прошлое русского пианизма. М., 1960. С. 72.

⁷ См.: *Материалы для истории Императорской Академии наук: В 10 т.* СПб., 1885–1990. Т. 5. С. 114; Т. 6. С. 549.

⁸ См.: *Малинина Л.* Указ. ст. С. 82.

⁹ См.: *Малинина Л.* Указ. ст. С. 83; *Музыкальный Петербург*. Т. 1, кн. 2. СПб., 1998. С. 108.

¹⁰ См.: *Материалы для истории...* Т. 6. С. 560; *Пекарский П.* История Имперской Академии наук: В 2 т. СПб., 1870–1873. Т. 1. С. 465; Музыкальный Петербург. Кн. 2. С. 108.

¹¹ См.: История Академии наук СССР: В 3 т. / Гл. ред. К. В. Островитянов. М.; Л., 1958; *Копелевич Ю. Х.* Основание Петербургской Академии наук. Л., 1977.

¹² См.: *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М.; Л., 1950–1959. Т. 9. С. 69–80, 891–894.

¹³ См.: Там же. С. 400.

¹⁴ См.: Там же. С. 921.

¹⁵ См.: Там же. С. 391, 400, 915.

¹⁶ См.: *Ломоносов М. В.* Указ. соч. Т. 8. С. 891; Т. 10. С. 326, 329, 741.

¹⁷ Там же. Т. 3. С. 253.

¹⁸ См. об этом: *Пекарский П.* Указ. соч. Т. 2. С. 507.

¹⁹ См.: *Малинина Л.* Указ. кн. С. 93; Музыкальный Петербург. Кн. 2. С. 252.

²⁰ См.: *Euleri L.* Tentamen novae theoriae musical. Petropoli, 1739.

²¹ См.: *Nova theoria lusic ac colorum // L. Euleri opuscula. Varii argumenti, Petroporoli, 1746; Euleri L.* Lettres a une princesse d'Allemagne sur divers sujets, de physique et de philosophie. Saint-Petersbourg, 1768–1774. Vol. 2. S. 246–259.

²² См.: *Оссовский А.* Воспоминания. Исследования. Л., 1968. С. 133; *Belza I.* Rola Akademii Nauk w rozwoju Klassycznej muzyki rosyziskiej-muzyki radzieckiej // *Muzyka.* 1975. N 2. S. 9. *Юферов Д. Ф.* Музыкальная и нотно-издательская деятельность Академии наук и ее типографии в XVIII в. // *Вестн. АН СССР.* 1934, № 4. С. 40.

²³ См.: *Кириленко А., Орлов В.* Цветомузыка // *Техника – молодежи.* 1965. № 10.

²⁴ См.: *Галеев Б. М.* У истоков идеи «видения музыки» в России // *Вопросы истории естествознания и науки.* 1985. № 2.

²⁵ См.: *Малинина Л.* Указ. ст.

РУССКИЙ АБСУРД: ДЕФИНИЦИЯ И ТИПОЛОГИЯ

Т. С. Злотникова

Ярославский государственный педагогический университет

им. К. Д. Ушинского

Одним из характерных кодов русской культуры – кодов, формирующих типологическую общность явлений различных эпох и, казалось бы, весьма несходных эстетических ориентаций, мы считаем *русский абсурд*.