
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК: 7.01

Гудимова С.А. ©
10.31249/hoc/2019.03.03

ВЕКТОРЫ ЭСТЕТИКИ XVII ВЕКА

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия*

Аннотация. В статье рассматривается пифагорейско-кеплеровская и просветительская тенденции в музыкальной эстетике XVII в.

Ключевые слова: Трактат Иоганна Кеплера «Гармония мира»; Рене Декарт; Освальд Шпенглер; «Универсальная гармония» Марена Мерсенна.

Gudimova S.A.
Vectors of aesthetics in the XVII century
*Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences*

Abstract. The article deals with the Pythagorean-Keplerian and educational trends in musical aesthetics of the XVII century.

Keywords: The Treatise of Johann Kepler «Harmony of the World»; Rene Descartes; Oswald Spengler; «Universal Harmony» by Marin Mersenne.

Известный исследователь культуры барокко Борис Виппер так оценивал особенности искусства XVII столетия: «Личность XVII века... всегда зависит от окружения, от природы и от людской массы, которой она хочет себя показать, поразить ее и убедить. Эта тенденция, с одной стороны, поразить воображение массы, а с другой стороны, убедить ее является одной из основных особенностей искусства XVII века» [7, с. 254]. Таким образом, главная цель барочного авторского индивидуализма не самовыражение, как у романтиков, а максимальное воздействие на слушателя, зрителя, читателя. Именно сила воздействия становится в эпоху барокко своеобразным измерителем личностного начала.

Сформулированные риторикой задачи – учить, услаждать, волновать – провозглашались в эпоху барокко главными задачами творчества. А ведь в предшествующие периоды, в частности перед музыкой, ставилась задача не возбуждать страсти, а успокаивать. Недаром Монтеверди, создавая свой «взволнованный» стиль, ощущал себя первооткрывателем. «Во всех сочинениях древних композиторов я находил примеры умеренного и мягкого стилей и нигде не встречал примеров взволнованного стиля, хотя он описан Платоном в его “Риторике”...» [6, с. 93]. Размах музыки Монтеверди «как с эмоциональной, так и с архитектурной точки зрения (разные стороны одного и того же явления), – говорил И.Ф. Стравинский, – это совершенно новое измерение, и по сравнению с ним самые грандиозные замыслы его предшественников, как и их пылкие страсти и печали, кажутся миниатюрными» [8, с. 81].

Именно с XVII в. широко утверждается понимание музыки как выразительного языка, способного передавать достаточно определенные, как полагали теоретики той эпохи, чувства и представления.

Теоретические трактаты того времени представляют собой фундаментальные сочинения, подлинные музыкальные энциклопедии, в которых излагаются самые разнообразные сведения о музыке – от характеристики ладов и интервалов до законов акустики. Так, немецкий композитор и теоретик Михаэль Преториус (1571–1621) одним из

первых пытается создать научную историю музыки. В 1615–1616 гг. выходит в свет его масштабное трехтомное сочинение «*Syntagmaticum musicum*».

Свой взгляд на музыку высказывали знаменитые ученые своего времени. Иоганн Кеплер (1571–1630), выдающийся астроном, физик, математик и философ, последователь Коперника и Дж. Бруно, в своих трудах, посвященных музыке, продолжает и развивает пифагорейскую традицию. Его трактат «Гармония мира», написанный в 1619 г., имел огромную популярность. В трактате сформулирован так называемый третий закон Кеплера, который гласит: квадраты времен обращения планет вокруг Солнца относятся как кубы их средних расстояний от Солнца. В этом труде Кеплер дает яркую, поэтическую картину гармоничного устройства Вселенной. Трактат состоит из пяти книг; в 4-й и 5-й книгах обосновывается космологическая концепция музыки. Основная идея трактата Кеплера такова: гармония – это универсальный мировой закон. Она придает целостность и закономерность устройству Вселенной. Этому закону подчиняется все – и музыка, и свет звезд, и человеческое познание, и движения планет.

Согласно Кеплеру, движение шести планет, вращающихся вокруг Солнца, образует между собой отношения, которые выражаются гармонической пропорцией. Кеплер находит полное соответствие между числовыми пропорциями гармонии и астрономии. Он пишет о соответствии каждой планеты определенному музыкальному ладу и определенным тембрам человеческого голоса. Музыкальная гармония царит не только во Вселенной, но и в человеческой душе, в которой запечатлевается образ мировой гармонии. Мировая гармония, по Кеплеру, это первообраз, архетип Вселенной. Она врождена человеку, дана ему от природы или от Бога, который сам является «эссенциальной гармонией».

Для Кеплера, как и для пифагорейцев, число универсально. «Найти в чувственных предметах подходящую пропорцию – это значит открыть, узнать и выявить сходство этой пропорции в чувственных предметах с каким-то подлинным архетипом наивернейшей гармонии, который находится внутри души» [6, с. 178]. В «гармонической шкале небесных движений скрыто сохраняется архетип мироустройства» [6, с. 184]. Уже с самого рождения душа «несет в себе сплетенные и как

бы собранные воедино идеи гармоний, воплощенных в звуках, и идеи привязанностей духа» [6, с. 182].

Основоположник рационалистического метода философ Рене Декарт (1596–1650) еще в юности написал трактат «Компендиум музыки» (1618), в котором он в основном рассматривает психофизиологическую сторону музыкального искусства. Он исследует прежде всего условия восприятия музыкальных произведений и возможность передачи в них страстей и эффектов. Музыка, по его мнению, должна быть разнообразной, соразмерной и достаточно ясной для восприятия.

Чтобы «овладеть» аффектами, пишет Декарт в сочинении «Страсти души» (1649), необходимо рациональное познание их причин, т.е. их физической или физиологической основы. В одном из писем он прямо пишет, что хочет рассмотреть страсти как физик, естествоиспытатель. Хотя Декарт не отрицает огромного значения страстей в жизни человека, он стремится научить даже «слабого душой» подавлять свои чувства, управлять ими так, как машиной. Декарт вообще сводит весь эмоциональный мир к законам механики. Для полного самоконтроля внутренней жизни человека, считает философ, полезен опыт дрессировки животных. Если удалось изменить движения мозга у животных, лишенных разума, пишет ученый, то очевидно, что люди, приложив достаточно старания, могли бы приобрести исключительно неограниченную власть над всеми своими страстями. Чувства – это расход, на который каждый человек вынужден идти, и существуют они только «во имя» физических процессов.

В трактате «Страсти души» философ расчленяет человека на три враждебные друг другу составные части: телесную машину, страсти и разум. Душа, по Декарту, представляет собой поле непрерывной борьбы, где исходящие из тела «животные духи» стремятся обмануть разум, а тот, вооруженный методом, противостоит страстям. Чувства, по мнению Декарта, препятствуют человеку ясно и отчетливо воспринимать внешний мир и самого себя. Отношение разумной части души и страстей, как и внешнего мира в целом, глубоко враждебны.

Автор «Рассуждения о методе» объясняет причину возникновения аффекта так: «...коли однажды пять или шесть раз нещадно отхлестать собаку под звуки скрипки, то коль она в другой раз слышит тот же мотив, то тотчас начнет визжать и бросаться прочь» [6, с. 353].

Музыка интересует Декарта прежде всего как предмет изучения математических законов. Для Декарта существует только доказанная мысль, и каждое истинное доказательство – чудо власти разума. После Декарта наивный традиционный эзотеризм сменился эзотеризмом науки. Понять чудо бытия дано не каждому. В плане психологии познания, отмечает А.Б. Каплан, Декарт – ученик мистиков [4, с. 100]. По Декарту, подлинное существование сопоставимо с мистическим экстазом. Познать научную мысль могут только посвященные.

Для Декарта самосознание, проникновение в глубины собственного Я – процесс, параллельный богопознанию. Бесконечность – атрибут Бога, а сопричастность к бесконечности – свойство человеческой души. Момент познания истины – высший взлет мысли, проникновение в тайну бытия – время, когда Я срывается с бесконечным. «Декартов мир, – пишет Мамардашвили, – есть мир какой-то странной и чудовищной сплошной актуальности, или мир действий, в который мы попадаем и выпадаем» [5, с. 142]. Сопричастность конечной истины к бесконечному – один из главных постулатов Декарта. Классическое подтверждение эта мысль получила в аналитической геометрии. Формулы и чертежи аналитической геометрии – примеры неопровержимой истины. Декарт призывает освободить мысль от хаотического мира образов и создать логический ряд восхождения от простого к сложному.

По Декарту, подлинное «существование» есть проникновение в тайну бытия. «Декарт... – продолжает Мамардашвили, – придерживается той мысли, которой придерживались многие религиозные мыслители... Реально существующей силой является только добро или Бог, а зло появляется лишь там, где нет добра» [5, с. 215]. Таким образом, познание подлинно научной истины адекватно добру, а сама природа научного открытия божественна. Эта мысль Декарта оказала огромное влияние на многие поколения. Тема сомнения уступает место теме предельной уверенности. Именно после Декарта утвердился образ природы как сложного, точного механизма. Уподобляя природу сложнейшему механизму, картезианцы представляли ее бездушной работой человека [4].

Шпенглер отмечает, что мировоззрение Декарта нашло свое наиболее полное воплощение в математике. Новая теория чисел Декарта стала отправной точкой прогресса математики, когда анализ беско-

нечного стал фактом. Это был переворот не только в математике, но во всем строе мышления Запада. «Античная душа» в лице Пифагора, подчеркивает Шпенглер, пришла к открытию своего аполлонического числа как измеримой величины, «душа Запада» в лице Декарта и его поколения «нашла в точно соответствующий момент идею числа, развившуюся из страстной фаустовской тяги к бесконечному. [...] Сложение и умножение, эти оба античных метода счисления величин, кровнородственные начертательной конструкции, полностью исчезают в бесконечности функциональных процессов» [10, с. 228].

Абстрактная математика, как показал Шпенглер, может изменить все мировоззрение. Пифагорейцы считали число мерой всех вещей, универсальным и таинственным инструментом познания. Античное число являло собой меру в противоположность неизмеримому; иррациональное, безобразное, бесформенное должно было всегда оставаться сокровенным. Античное число телесно, чувственно-осязуемо: для Эвклида треугольник – поверхность, ограничивающая тело, а не система трех линий или трех точек. У Демокрита и Секста Эмпирика даже атомы скульптурны – кривые, крючковатые, впалые, выпуклые; безглазые, как статуи. Для античного человека телесны пространство, протяженность, космос, весь мир.

У Декарта зримое число, или осязаемое тело, исчезает, и числа и фигуры мыслятся лишь в бесконечном множестве. Единичное выступает как часть целого, следовательно, в согласии с математикой, интерес единичного подчинен интересом целого. С появлением абстрактной математики в менталитете западного мира кристаллизуется понятие «функция».

Человек отторгается от природы и утверждает превосходство человека над природой. Декарт сводит явления природы к законам механики. Распространение этих законов на органическую природу, с одной стороны, стимулировало развитие медицины и биологии, а с другой – оправдывало жестокое обращение с окружающей средой. Целесообразность, возведенная в абсолют, могла быть использована для оправдания экономического и политического угнетения. Истинное мышление – это привилегия избранных. Эта установка и развивалась для оправдания власти избранных. А картезианский постулат о подчинении части целому использовался идеологами абсолютизма. Воля монарха оказывалась выше общечеловеческих ценностей. Картезиан-

ский рационализм был важной вехой на пути прогресса научного мышления и в то же время он был использован для укрепления абсолютистской идеологии и политики. Просвещенному королю Людовику XIV путем проведения в жизнь «» рационального принципа»: “Одна вера, один закон, один король” в течение нескольких лет удалось добиться того, что не смогли сделать католики в прошлом веке за полстолетия», – подчеркивает Каплан [4, с. 106].

Во второй половине XVII в. строгое разделение разумного и неразумного стало в ряде культур главным этическим и эстетическим принципом.

* * *

В одной иезуитской школе с Рене Декартом учился Марен Мерсенн (1588–1648). Универсально образованный ученый, Мерсенн вел переписку с выдающимися мыслителями своего времени – Декартом, Гоббсом, Гюйгенсом, пропагандировал во Франции работы Декарта и Галилея. Среди трудов Мерсенна – сочинения по математике, физике, метафизике. Мерсенн много писал и по вопросам теории музыки. Особенно знамениты две его работы – «Трактат об универсальной гармонии» (1627) и «Универсальная гармония» (1637).

В первом трактате Мерсенн повторяет многие идеи И. Кеплера о гармонии мира. В специальной главе «Параллели в музыке» Мерсенн сравнивает музыку с различными элементами бытия, с математикой, теологией и пр. Троица Бога он сопоставляет с делением музыки на диатонику (Бог Отец), хроматику (Бог Сын) и энгармонику. Неорганическая природа ассоциируется у него с низким регистром, живые существа – с высоким. Рассматривая консонансы и диссонансы, он проводит аналогию с цветом и вкусом. Музыка для Мерсенна – теоретическая дисциплина, «очаровывающая» часть математики [6].

В работе «Универсальная гармония» Мерсенн исследует все главные вопросы музыкальной теории: о природе звука, о законах пения, об анатомическом строении органов речи, интервалах, композиции, устройстве музыкальных инструментов, развивает теорию консонансов и теорию эха. Мерсенн – сторонник одноголосной музыки. Простота одноголосной мелодии, по его мнению, – главное условие красоты и совершенства. Он разделяет учение Декарта об аффектах, по-

свящая специальную главу вопросу: можно ли судить о темпераменте и страсти по голосу.

Трактат «Универсальная гармония» уникален тем, что в нем используются принципиально разные эстетические установки – пифагорейско-кеплеровская и картезианская. В тех главах, где автор обращается к античной музыкальной традиции, излагает взгляды Птолемея, Платона, пифагорейцев, он попадает под обаяние древней концепции музыки и начинает писать образно, соединяя, примиряя античные и теологические взгляды: «Живые существа – это как бы струны великой лиры Вселенной, которыми управляет божественный Орфей, увлекающий из всего сущего звуки и аккорды по своему выбору. Если каждый будет точно выполнять свою партию, предназначенную ему в этой жизни провидением, то мы услышим музыку блаженных духов и сможем присоединить к ней свои голоса и сердца, воздавая хвалу великому Творцу неба и земли» [6, с. 378].

Пытаясь применить к музыке рациональный метод, автор постоянно попадает в логические ловушки, из которых ему нередко так и не удастся выпутаться. Особенно наглядно издержки «разумного» познания гармонии проявились в главе: «Существуют ли непреложные правила, следуя которым можно сочинять музыку на тексты разного содержания; применяют ли музыканты такие правила при сочинении мотивов и песен» [6, с. 368–370].

«Поставленный вопрос является одним из самых трудных в музыке. **Поскольку никто не создал до сих пор правил, применяя которые можно было бы сочинять музыку на самые разнообразные темы, то это доказывает, что такие правила установить невозможно** (выделено мной. – С. Г.). Нельзя себе представить, что музыканты в течение нескольких столетий не создали бы такие правила в помощь себе и своим преемникам, как они установили другие закономерности музыки. Работы самых лучших композиторов ежедневно доказывают, что правил для сочинения хороших песен не существует; композиторы часто признаются, что иногда в течение целых дней или даже недель им не удается сочинить хороший мотив или песню, тогда как в другие дни они за короткий срок сочиняют не только одну, а несколько песен; мотивы рождаются у них в голове как бы сами собой, в зависимости от настроения и от игры воображения.

Между тем, если бы существовали твердые правила, композиторы сочиняли бы музыку по своему желанию и вкусу в любое время, как архитекторы разрабатывают проекты зданий, а математики составляют доказательства теорем, выводят прямые и кривые. В архитектуре и математике существуют непреложные и точные правила. Практические приемы композиторов являются <...> подтверждением сказанного выше, ибо они сначала наигрывают на лютне, клавесине и виоле и других инструментах различные аккорды и музыкальные фразы, подбирая те, из которых составляется мотив по их вкусу... Если бы у них имелись правила, они бы не заимствовали у других, хватая то тут, то там, что они часто делают без достаточного разбора и необходимости.

Я могу привести веские соображения о причинах отсутствия правил. Это прежде всего – недостаточность знаний о природе гармонических интервалов, которыми мы пользуемся, сочиняя песни. Далее, это объясняется полным отсутствием сведений о законах движения, которые не изучены ни теоретически, ни практически; у нас нет музыкантов, которые могли бы определить последовательность движений, необходимых для того, чтобы возбудить в слушателе определенные страсти.

И, наконец, нужна была бы полная осведомленность о вещах, важных для совершенного музыканта... это понимание темперамента слушателя, состояния его ума, знание способа, с помощью которого можно возбудить или успокоить воображение и т.п. Разнообразие искусства бесконечно; совершенство песен чаще всего зависит от богатства фантазии композитора и от качества их исполнения. **Эти требования несовместимы с установлением непреложных правил, ибо невозможно втиснуть беспредельность человеческого воображения в узкие рамки, которые могут лишь превратить бесконечность в нечто весьма ограниченное** (выделено мной. – С. Г.). [...] Бесспорно, некоторые правила уже существуют и применяются большими мастерами. И я считаю, что создать правила для музыки не труднее, чем для медицины и архитектуры. Для этого необходимо, чтобы над усовершенствованием музыки потрудились так же прилежно, как над другими искусствами. [...] **Нет и не может быть доводов, с помощью которых можно было бы доказать неосуществимость установления твердых и непреложных правил для композиции** (выделено мной. – С. Г.).

С XVII в. во Франции начинает доминировать дидактическая эстетика, основной принцип которой воплощала триада: разум-просвещение – добродетель. Уже в 70-е годы законодатель западноевропейского «хорошего вкуса» Никола Буало может позволить себе пренебрежительно говорить об итальянском искусстве: «Оставим итальянцам / пустую мишуру с фальшивым глянцем. / Всего важнее смысл».

Автор «Поэтического искусства» стал олицетворением французского классицизма XVII в. Призыв Буало: «Дружите с Разумом!» подхватили теоретики искусства во Франции, в Германии (И.Х. Готшед. «Опыт критической поэтики для немцев», 1730), в Англии (А. Поп. «Опыт о критике», 1711), в России (Кантемир, Сумароков и Тредиаковский, который первым перевел этот манифест классицизма на русский язык).

Новый стиль эпохи, новая эстетика ставили перед искусством новую задачу: развлекая – поучать.

Список литературы

1. Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. – М.: Наука, 1975. – 531 с.
2. Голенищев-Кутузов И.Н. Теоретики барокко // История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1987. – Т. 4. – С. 64–66.
3. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. – М.: Музыка, 1983. – 77 с.
4. Каплан А.Б. Мистика и наука: Монтень, Декарт и Паскаль о тайне человека // Человек: Образ и сущность. Ежегодник. – М.: ИНИОН РАН, 1994. – С. 89–122.
5. Мамардашвили М.К. Картезианские размышления. – М.: Прогресс-Культура, 1993. – 352 с.
6. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.
7. Ренессанс. Барокко. Классицизм. – М.: Наука, 1966. – 347 с.
8. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1973. – 527 с.
9. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965. – 725 с.
10. Шпенглер О. Закат Европы. – М.: Мысль, 1993. – 669 с.

References

1. Golenishchev-Kutuzov I.N. Romanskije literatury. – M.: Nauka, 1975. – 531 s.
2. Golenishchev-Kutuzov I.N. Teoretiki barokko // Istoriya vseмирnoj literatury: V 9 t. – M.: Nauka, 1987. – T. 4. – S. 64–66.

3. *Zaharova O.I.* Ritorika i zapadnoevropejskaya muzyka XVII – pervoj poloviny XVIII v. – M.: Muzyka, 1983. – 77 s.
4. *Kaplan A.B.* Mistika i nauka: Monten', Dekart i Paskal' o tajne cheloveka // Chelovek: Obraz i sushchnost'. Ezhegodnik. – M.: INION RAN, 1994. – S. 89–122.
5. *Mamardashvili M.K.* Kartezijskie razmyshleniya. – M.: Progress-Kul'tura, 1993. – 352 s.
6. Muzykal'naya estetika Zapadnoj Evropy XVII–XVIII vekov. – M.: Muzyka, 1971. – 688 s.
7. Renessans. Barokko. Klassicizm. – M.: Nauka, 1966. – 347 s.
8. *Stravinskij I.F.* Stat'i i materialy. – M.: Sov. kompozitor, 1973. – 527 s.
9. *Shvejcer A.* Iogann Sebast'yan Bah. – M.: Muzyka, 1965. – 725 s.
10. *Shpengler O.* Zakat Evropy. – M.: Mysl', 1993. – 669 s.