

ИСКУССТВОЗНАНИЕ: ПРОБЛЕМЫ, ПОДХОДЫ, РЕШЕНИЯ

УДК 781.6

О ДВУХ ТИПАХ ПОВТОРА В АНТИЧНОЙ МИФОЛОГИИ

А.С. Молчанов

Новосибирская государственная
консерватория (академия)
им. М.И. Глинки

mas-composer@mail.ru

Статья посвящена рассмотрению повтора как важнейшего свойства мышления и жизнедеятельности. В качестве базового аспекта изучения избраны античные мифы и теория мимезиса в связи с вопросами развития музыкального искусства.

Ключевые слова: повтор, мышление, миф, мимезис, движение, музыка.

В настоящей статье речь пойдет о повторе как одном из важнейших свойств мышления, которое находит отражение в сфере художественного опыта. Конечной целью наших исканий будет поиск тех аспектов повторения, которые помогут постичь его всеобъемлющее значение в музыке. Исходным пунктом – произведение искусства, а также определенный контекст жизненных реалий, выявляющих сущность данного явления.

Обратимся к словам Ж. Делеза: «Быть может, высший объект искусства – синхронная игра... повторений, с их сущностным и ритмическим различием, взаимным смещением и маскировкой, расхождением и децентрализацией... Даже

наиболее механическое, повседневное, привычное, стереотипное повторение находит себе место в произведении искусства, так как всегда смещено по отношению к другим повторениям, если уметь извлечь из них различие»¹. Да, действительно, произведение искусства демонстрирует бесконечное разнообразие повторений, каждое в своем материале, форме, в условиях пространства и времени. Являясь одной из составляющих действительности, искусство отражает и многие ее свойства, характерные для человека, которые проявляются за пределами творчества и имеют отношение к широкому кругу аспектов нашей жизни.

¹ Делез Ж. Различие и повторение – С. 351.

Поставим вопрос следующим образом: зачем человеку нужен повтор, или почему человек не может обходиться без повтора? Ответить на него мы можем, разобрав некоторые важные аспекты жизнедеятельности и мышления.

Обратив внимание на естественно происходящие процессы, можно заметить, что повторность как таковая окружает нас повсеместно. Одни ее аспекты организованы самой природой (смена суток, времен года), другие становятся приобретенными в ходе жизни (привычный путь на работу и с работы домой, расставание и встреча с близкими людьми), вплоть до условно выработанных рефлексов (поднятие руки на уровень выключателя). Все это важные организующие компоненты нашего бытия, которые помогают комфортно существовать в той среде, в которой человек сформировался. Они призваны выполнять различные функции: от простой ориентировки на местности до построения целых стратегий, концепций, и, конечно, несут в данном значении положительный импульс, поскольку вносят в жизнь стабильность, устойчивость, константность. По мнению Ж. Делеза, повторение неизбежно, ибо оно конститутивно для жизни, оно разворачивается в каждом живом существе, по ту сторону сознания, и в сплетении различных синтезов обеспечивает движение в актуализирующихся кругах. При этом основной этической позицией остается выбор в пользу утверждения процессуального многообразия.

В то же время все эти прямые и косвенные проявления повторности в различных жизненных условиях не являются порождением только социальных факторов, они уходят в глубь психофизиологических особенностей человека, из которых собствен-

но и формируются потом те привычные (кажущиеся естественными) компоненты действительности, с которыми мы имеем дело ежедневно.

Если обратиться к определенным психофизиологическим процессам, происходящим на клеточном, биохимическом уровнях человеческого организма, то и там мы можем обнаружить проявление определенной повторяющейся конфигурации молекулярных соединений, доказывающих важность и необходимость повторения для существования живого организма.

Так Е. Громова, рассматривая проблему эмоциональной памяти, и в частности вопросы исследования биохимических ее основ, приводит данные, согласно которым в памяти существует пространственно-временная организация системы нейронов, способных длительное время сохранять устойчивые функциональные связи друг с другом, что стимулируется «структурно-химическими изменениями синапсов», а также процессами, происходящими на уровнях ДНК и РНК. В то же время анатомические связи нейрона, оказывается, предопределены генетически. «Это значит, что в молекуле ДНК нейронов должны быть закодированы все возможные комбинации синаптических воздействий с учетом их химической гетерогенности». Следовательно, «поступление информации к нейрону через ту или иную комбинацию синаптических воздействий сопровождается активизацией определенных локусов ДНК». Так возникает канал прохождения сигнала, передача импульсов между нейронами, обусловленных процессом запоминания информации. «При редком ее повторении, — отмечает автор, — эти процессы ослабевают, происходит забывание ин-

формации. Однако при новом ее предъявлении происходит актуализация описанных процессов»².

Идея повторности также представлена и в другой ветви биохимических исследований, связанных с вопросами кодирования информации на макромолекулах, идущей от исследований шведского ученого Х. Хидена. Согласно данной гипотезе «реакция нервной клетки будет различной в зависимости от того, являются ли поступающие импульсы новыми или уже «знакомыми». Если импульсы «незнакомые», то в клетке не оказывается белковых молекул с соответствующей конфигурацией. В случае же поступления «знакомых» импульсов «белковые молекулы способны быстро диссоциировать и стимулировать выброс медиатора, способствуя проведению импульсов через синапс»³.

Таким образом, повтор оказывается заложен в человеке уже на биохимическом, генетическом уровне, заложен, подобно натуральному звукоряду, самой природой. Это также подкрепляется строением самого человеческого организма, являющего один из самых совершенных образов природной симметрии. Поэтому повтор является таким естественным компонентом нашего сознания и проявляется в самых различных аспектах бытия, включая творчество. Осмысление повторения связано здесь с протеканием высших психологических процессов, прежде всего памяти и мышления, интегрирующего и обобщающего все компоненты восприятия.

Предрасположенность человека к повтору позволяет искать многие формы его проявления и осмысления не только в кон-

тексте различных научных работ, но и в области собственно дотеоретического знания, когда, с одной стороны, уже сложились определенные парадигмы взаимодействия с миром, но с другой – способ их выражения носил легендарный художественно окрашенный смысл. С нашей точки зрения одной из форм проявления данной стороны знания был *миф*, как необходимая логическая категория мысли и жизни, выражавшая сознание и чувства древнего человека. И в этой многогранной сфере целостного восприятия мира мы можем обнаружить различные по своей смысловой направленности проявления повторности. Остановимся на двух наиболее ярких, но противоположных концепциях выражения данного принципа.

Обратимся к мифу о Сизифе. Как известно боги приговорили героя поднимать на вершину горы огромный камень, который всякий раз скатывался вниз. И в этой каре (этой точке) одновременно сошлись и все трагические стороны реальности (осознание неизбежности своего удела, и некая богоборческая закалка воли, заставляющая двигать камни), и в то же время вся абсурдность ситуации, а выражение «сизифов труд» стало крылатым, символизирующим напрасные и бесполезные старания.

Но в данном случае нас интересуют не столько морально-этические и эстетические основы мифа, сколько ситуация повтора, проявляющаяся здесь в качестве финального аккорда, закликающего все содержательные компоненты повествования. Повторение как возвращение к началу, бесконечное повторение, но никогда не выходящее за рамки установленной черты, повторение через выдох, через паузу, эмоционально усиленное идеей мук и страда-

² Громова Е.А. Эмоциональная память и ее механизмы. – С. 39–40.

³ Там же, с. 28.

ния, но все равно не приводящее к преодолению. По сути оно служит здесь демонстрацией всей абсурдности ситуации, где боги молчат, а герой прибывает в противоречии между реальными силами и поставленной целью. Это хорошо демонстрирует А. Камю: «Сизиф – абсурдный герой. Таков он и в своих страстях, и в страданиях. Его презрение к богам, ненависть к смерти и желание жить стоили ему несказанных мучений – он вынужден бесцельно напрягать силы... Сизиф, вернувшись к камню, созерцает бессвязную последовательность действий, ставшую его судьбой. Она была сотворена им самим, соединена в одно целое его памятью и скреплена смертью. Убежденный в человеческом происхождении всего человеческого, желающий видеть и знающий, что ночи не будет конца, слепец продолжает путь. И вновь скатывается камень»⁴.

Но представим на мгновение, что нет этой бесконечности, нет этого повтора, и герою удастся удержать камень на вершине. Тогда у него появляется шанс – преодолеть все превратности судьбы, выйти победителем в схватке с высшими силами. Однако в этом случае сразу же меняется смысл, повествование превращается скорее в фарс, нежели в драму, утрачивает нравственно-этическую концепцию, а Сизиф предстает насмешником над богами. Но в мифе этого не происходит. И во многом именно повтор в данной своей бесконечной множественности не позволяет произволу победить. С его помощью в развитии сюжета достигается необходимый накал, заостряется противоречие между сознанием Сизифа, его «надеждой на успех» и неизменностью воли богов, рождая тем самым многомер-

⁴ Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. – С. 305, 307, 308.

ность смысла, с возможными различными интерпретациями.

А. Камю выделяет здесь идею абсурда, но делает это как экзистенциалист, обозревая сложные вопросы современной ему реальности. С позиции же логики самого мифа все находится на своих местах, герой получает заслуженную кару за легкомысленное отношение к богам, за пренебрежение к их воле. Подразумевающийся здесь в скрытом плане протест, основанный в большей степени на титанической работе Сизифа и как бы призванный пройти закалку в этих самых бесконечных «пытках» повтором, оказывается в конечном счете не актуальным. Поскольку, приняв свой жребий, герой не пытается протестовать и становится марионеткой в руках богов. Поэтому повтор выступает в мифе средством кары, которую невозможно избежать. С эстетической точки зрения он служит символом бесконечного механического начала, доведенного до высшей степени выражения⁵.

В то же время в недрах античного мышления мы можем найти сюжеты другого типа, где идея повторности как бы восходит из глубины и является своего рода мнемоническим воплощением идеального образа. Таков, например, миф о Пигмалионе, создавшего статую Галатеи, которая впоследствии была оживлена Афродитой ради жизни и любви. Пигмалиону фактически удалось материально воплотить и довести до совершенства образ идеальной женщины, то есть в реальном воплотить идеальное, или точнее повторить идеальное в материальном.

⁵ Близкая концепция имеет место в мифе о прикованном Прометее, которому орел ежедневно выклевывает печень, но та, в свою очередь, каждую ночь отрастает снова.

С точки зрения ваятеля художнику удалось сделать невозможное — достичь идеала. И в данной ситуации единственный, уникальный повтор идеального образа (в коем существовала Галатей) превратил его в оригинал. Усиливает этот момент и то, что, материализовавшись в прекрасную женщину, она не теряет своих совершенных качеств. Галатей «живет как человек, сформированный не только в плане своего внешнего облика, но и «домысленный» своим ваятелем во всех духовных ипостасях, т. е. ожившая скульптура получает каким-то образом необходимый реальному человеку жизненный опыт, память, нравственные качества, способность ориентироваться в жизни и культуре того мира, где она ожила»⁶. Так «чудесное представимое и возможное» (согласно Голосовкеру) переходит «в невозможное». Повтор же закрепляет идею этого перехода и фактически восходит здесь к тождеству. Оригинал в данной ситуации не вызывает сомнений, поскольку утвержден высшей властью в самом факте своего оживления. А миф становится почвой для реализации одной из самых интересных концепций античной эстетической мысли, широко представленной у Аристотеля, мимезисе.

В этой концепции мы находим ряд важных смысловых моментов, отражающих понимание роли и значение искусства в античной культуре, а также способов его воплощения, исходя из природы того материала, с которым оно работает. А. Лосев пишет: «...Едва ли не самым главным достоинством искусства в античности считалось детальное и точное... фотографиче-

ское копирование действительности. Предметом восхищения античных критиков... обычно являлась именно эта фотографическая точность. Она доводила их до простодушного восторга особенно в тех случаях, когда картина или скульптура производила иллюзию реального предмета»⁷. Что собственно и демонстрирует миф о Пигмалионе.

В то же время в процессе создания произведения возникает интересный вопрос диалектики формы и материи. Согласно Аристотелю, в действительности, а следом и в искусстве мы постоянно наблюдаем переходы материи в форму и наоборот, формы в материю. «Все, что создается искусством, возникает из соотношения материи с формой, которая содержится в душе человека... Поэтому Аристотель понимает творческую деятельность человека, в том числе и художественное творчество, не как изобретение, а лишь как реализацию того, что уже наличествует в душе человека»⁸.

Так возникает один из аспектов проявления повторности, связанный с приближением повтора к тождеству, в контексте точного воспроизведения объектов действительности, в соответствии с требованием максимального соответствия между идеально представляемой формой материи и ее реализацией в произведении автора. Он напрямую связан с проблемой воплощения замысла, соотношением копии и оригинала. Чем ближе одно к другому, тем выше результат, тем выше награда художнику, тем больше лавры победителю, тем ближе художник подходит к идее единичности, точнее единственности повтора. Здесь не

⁶ Курления К.М. Три эссе о Дон Жуане. К исследованию имажинативного абсолюта одноименной метафоры // Мифема «Дон Жуан» в музыкальном искусстве и литературе. — С. 166.

⁷ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. — С. 416.

⁸ Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. — С. 49.

уместны никакие промежуточные версии, возможно только единственная, она и есть совпадение идеи и ее материализации, то есть является воплощением совершенства.

С другой стороны мы находим у Аристотеля и некоторые психологические аспекты искусства, связанные с передачей имманентных душевных движений, свойственных прежде всего музыке. «Самое чистое, самое непосредственное, наиболее, мы бы сказали на просторечном языке, хватающее за душу подражание – это подражание музыкальное, поскольку фактически существующая психика состоит из непрерывного процесса переживаний, а музыка тоже есть непрерывный процесс переживания»⁹. Так у Аристотеля фактически происходит проникновение в самую суть музыкального искусства, его временной характер (чистую процессуальность), особенности восприятия. Одним из ключевых здесь оказывается понятие движения, понимаемое как определенное внутреннее переживание, отражающее моральные качества, но по сути своей уходящее в психический облик человека. Примечательно, что Аристотель понимает подражание не как простое копирование, а как определенный познавательный процесс, благодаря которому приобретаются первые знания. Такое подражание составляет сущность искусства и делает его «автономной сферой человеческого творчества», способной достигать гедонистического эффекта.

Известно, что Аристотель не оставил какого-либо цельного законченного труда, посвященного музыке, тем не менее очевидно, что многие его наблюдения, содержащиеся в различных работах, уходят в глубь музыки как искусства, а теория мимезиса в широком смысле находит развитие и но-

вое толкование у других мыслителей эпохи эллинизма. Так у Цицерона значение мимезиса трансформируется как подражание «идеальному образу красоты, содержащемуся в уме художника». Тем самым выявляется внутренний психологический характер данного процесса. Сходную позицию высказывает и Плотин, говоря о подражании идеальным (смысловым) сущностям (logoi), «из которых состоит и получается сама природа».

Таким образом, идея мимезиса оказывается близкой понятию движения, а повтор становится одним из первейших и очевидных способов его передачи в искусстве. Конечно, в теории мимезиса доминировала определенная сторона движения, а именно направленность к развитию. Это был, по сути, целенаправленный процесс, от замысла к его (по-возможности) точному воплощению, то есть к тождеству (идеальный образец – статуя Галатеи). Интересно, что в данном смысле повтор не существовал как реальный композиционный элемент художественной структуры, а мог быть только осознан в контексте связи замысла и результирующего его произведения, или, по-другому, конечного объекта, который получился. Очевидно, что в контексте античного сознания и эстетики этот тип *движения-развития* носил позитивный созидательный смысл.

Вторым же аспектом движения было непосредственное последовательное экспонирование объекта в пространстве и времени. И вот здесь мы сталкиваемся с идеей его принципиальной невозможности. Реализацию этой концепции мы встречаем в контексте абстрактных смысловых парадоксов известных апорий Зенона: «Ахиллес и Черепаха», «Дихотомия», «Стрела». Описанные в них ситуации, сводящиеся к тезису о

⁹ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – С. 414.

невозможности движения и возникшие на пути расхождения чувственного восприятия и логического мышления, оказались мощным смысловым импульсом, открывшим противоречивость существующих представлений о казалось бы очевидном явлении.

Согласно Зенону, строгое размышление о движении приводит к неразрешимым противоречиям. Ахиллес никогда не догонит черепаху, поскольку в ситуации бесконечной делимости пространства и времени он не сможет завершить свой путь. В симметрично отраженной «Дихотомии», наоборот, обозрим весь путь, и существует ряд точек, делящих его сначала наполовину, затем на четверть, восьмую и т.д. Следовательно, здесь не достижима первая точка, и движение не может начаться. В апории «Стрела» движение слагается из отдельных точек-моментов, в каждом из которых стрела покоится. Но именно в этих, кажущихся неразрешимыми, затруднениях по сути рождается новое толкование понятия «движение». Оно предстает как изменение местоположения тела в пространстве. Возникает самоэкспликация объекта, которую можно уподобить смене кадров киноленты. При этом в каждом отдельном кадре изображение статично, но при прокручивании с определенной скоростью (24 кадра в секунду) возникает иллюзия движения.

А. Анисов склонен называть данное явление «кинематографической метафорой», в рамках которой «отдельный кадр соответствует состоянию мира в определенный момент времени, так что разные кадры представляют разные мгновения времени...»¹⁰. Поэтому «обгоняя черепаху, Ахилл не движется в том смысле, что не переходит из одного места в другое. Просто в один мо-

¹⁰ Анисов А.М. Апории Зенона и проблема движения. – С. 149.

мент времени он находится в одном месте, в другой – в другом, подобно тому, как мчащийся по шоссе автомобиль на киноленте просто размещается в разных кадрах этой ленты».¹¹ Интересен и тот факт, что подобная трактовка движения, как упоминает А. Анисов, оказалась вполне воспринятой современной наукой, особенно математикой и физикой. Изменилась лишь терминология, формы представления (графики, уравнения, функции), но не сама его суть, и в частности те аспекты, которые были обозначены элеатами в далеком прошлом.

Сложность данных научных измышлений ни в коем образе не убывает само понятие движения и не отрицает его реальных физических свойств, но позволяет вскрыть важные смысловые компоненты этого процесса. В контексте вышеизложенного, движение непосредственным образом указывает на повтор, и не только как на определенный его *квант*, но и как на особую форму организации, порождающую различные смысловые экспликации. И главное здесь состоит в возможности развития через повтор, к достижению качественно нового уровня владения материалом и осознания полученного результата. Повтор как мимезис и как движение (в широком смысле) становится символической формой выражения этих тенденций.

Рассмотренные два типа повтора имеют непосредственное отношение к музыке, поскольку в полной мере соотносятся с временной природой данного вида искусства. Организация движения на разных уровнях музыкального языка и всей формы имеет очень существенное значение, так как превращает отдельные высотные единицы лада в «живую» интонацию, лежащую в основе «интонируемого смысла».

¹¹ Там же. С. 151.

И здесь повтору принадлежит исключительно важная роль. Но ввиду того, что сама повторность связана с широким кругом психофизиологических, биоритмических, социально-культурных факторов, влияющих на мышление человека (об этом говорилось выше), то и поиски ее истоков, актуальных для музыки, потребовали определенного выхода за рамки этого искусства.

В контексте мифологического сознания и в работах древнегреческих мыслителей повтор как самостоятельный принцип сформулирован еще не был и осмысливался опосредованно. Однако мы можем сказать, что «древнее сознание обладало онтологией повторения» и познавательной его силой. Как отмечает Н. Воронина: «Искусство, точнее поэтическое восприятие мира, в древности органично входило в процесс познания и, возможно, что его познавательная роль в мифологическом мышлении была важнее собственно эстетической... – и далее – мифологическое познание – это познание человеком окружающего мира всей целостностью своего существа, где задействованы и интуиция, и мысль, и действие, где впечатление от мира и желание, обращенное к миру, находится в неразрывном единстве. Стремление к порядку, упорядоченности явлений – это желание знать постоянное место предметов, где постоянство конституируется через повторяемость явлений»¹². И эти явления

зачастую находили глубокие, мировоззренчески значимые формы реализации, оставшиеся в своей основе актуальными и для сегодняшнего времени.

Литература

Анисов А.М. Апории Зенона и проблема движения // Труды научно-исследовательского семинара логического центра ИФ РАН. Вып. XIV. – М., 2000. – С. 139–155.

Воронина Н.Н. Повторение как предпосылка формирования онтологических представлений: диссертация канд. философских наук / Воронина Наталья Николаевна Нижний Новгород, 2004. – 177 с.

Громова Е.А. Эмоциональная память и ее механизмы / Е.А. Громова. – М.: Наука, 1980. – 181 с.

Делез Ж. Различие и повторение / Ж. Делез; пер. с франц. Н.Б. Маньковской; Э.П. Юровской. СПб: Петрополис, 1998. – 384 с.

Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. – М., 1989. – С. 222–318.

Курленя К.М. Три эссе о Дон Жуане. К исследованию имажинативного абсолюта одноименной метафоры. // Мифема «Дон Жуан» в музыкальном искусстве и литературе. – Новосибирск, 2002. – С. 147–200.

Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: Издательство АСТ; Харьков: Фолио, 2000. – 880 с.

Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. – М.: Мысль, 1979. – 372 с.

¹² Воронина Н.Н. Повторение как предпосылка формирования онтологических представлений: диссертация канд. философских наук / Воронина Наталья Николаевна. – Нижний Новгород, 2004. – С. 18, 21.