ОЧЕРКИ
ПО РИТМОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

Монография

АВТОРСКИЙ КОЛЛЕКТИВ

Аркадьев М.А., докт. искусствоведения – гл.8, гл.11

Бренифье О., Ph.D. – гл.5

Ветютнев Ю.Ю., канд. юрид. наук – гл.13

Дегтяренко Н.А. – гл.12

Евдокимцев Д.В., канд. филос. наук – гл.6

Карцева Г.А., докт. филос. наук – гл.2

Карчагин Е.В., канд. филос. наук – гл.1 (в соавт.), гл.15

Макаров А.И., докт. филос. наук – введение, гл.4

Медведев А.М., канд. психол. наук – гл.9

Прохоренко П.В. - §3.2

Святуха О.П., канд. ист. наук – гл.10

Семашко И.М. – гл.7 (в соавт.)

Скворцов Д.Е. - §3.3

Торопова А.А. - §3.4

Фролов Д.П., докт. экон. наук – гл.14

Яворский Д.Р., канд. филос. наук – введение, гл.1 (в соавт.), §3.1, гл.7 (в соавт.)

СОДЕРЖАНИЕ

Введение *(А.И. Макаров, Д.Р. Яворский)*

Глава 1. «Ритм»: рождение концепта *(Д.Р. Яворский, Е.В. Карчагин)*

1.1. «Rhuthmos» в ранней греческой философии

1.2. Политико-педагогическая ритмология Платона

1.3. «Rhuthmos» в философии Аристотеля

1.4. Ритмология в эллинистической философии и науке

Глава 2. Латентная история концепта «ритм» *(Г.А. Карцева)*

2.1. Ритмы творения и космические ритмы в средневековой философии

2.2. Ритмы в механистичном космосе новоевропейского естествознания

Глава 3. Возрождение ритмологии

3.1. На подступах к новой ритмологии *(Д.Р. Яворский)*

3.2. Философские аспекты ритмологии А. Белого *(П.В. Прохоренко)*

3.3. Ритмологическая проблематика в мифоанализе *(Д.Е. Скворцов)*

3.4. Ритм-анализ Анри Лефевра *(А.А. Торопова)*

Глава 4. Ритм и проблема человекоразмерности *(А.И. Макаров)*

4.1. Ритм, метр, человекоразмерность

4.2. Ритм и мышление

4.3. Ритм и ритуал

4.4. Ритм и мотивация: ритмический конфликт как причина прокрастинации

Глава 5. Антиномии как ритм философского мышления *(О. Бренифье)*

5.1. Перегруженность определения философии

5.2. Маятниковый ритм мышления

5.3. Необходимость наивного чтения

5.4. Суть и внешность

5.5. Три пары антиномий …и еще несколько других

Глава 6. Ритм и проблема целостности восприятия *(Д.В. Евдокимцев)*

6.1. Ритмы восприятия в разных культурных практиках

6.2. Катастрофа и проактивный ритм

Глава 7. Проблема социального ритма *(Д.Р. Яворский, И.М. Семашко)*

7.1. Синхронизация и десинхронизация

7.2. Микроритмы

7.3. Мезоритмы

7.4. Макроритмы

Глава 8. Ритм и время *(М.А. Аркадьев)*

8.1. Квантотативный и квалитативный подходы к исследованию проблемы времени и ритма

8.2. Художественное ритм-время

Глава 9. Ритм психического развития в теории Л.С. Выготского *(А.М. Медведев)*

9. 1. Проблема психического развития

9.2. Ритмические свойства развития

9.3. Стадии психического развития

Глава 10. Праздник как универсальный способ структурирования времени *(О.П. Святуха)*

10.1. Ритм праздников

10.2. Принципы ритмической организации праздничного действа

Глава 11. Ритм в музыке *(М.А. Аркадьев)*

11.1. Онтологический предрассудок

11.2. Фоноцентрические предрассудки

11.3. Предрассудки длительности и равномерности, или «тик-так» предрассудки

Глава 12. Ритм в прозе *(Н.А. Дегтяренко)*

12.1. Поиски ритма в прозе

12.2. Функциональный подход к изучению ритма в прозе.

Глава 13. Дисциплинарные ритмы права *(Ю.Ю. Ветютнев)*

13.1. Простой бинарный ритм

13.2. Структурирование социального времени

13.3. Сложный ритм процедуры

13.4. Цикличность процедур и революция

Глава 14. Темпоритмика институциональной экономики *(Д.П. Фролов)*

14.1. Время, экономика и институты

14.2. Феноменология институционального времени

14.3. Время как элемент институционального моделирования полиритмичной экономики

14.4. От теоремы Коуза – к теореме Маевского: переосмысление эволюции институциональных систем

Глава 15. Ритмология справедливости *(Е.В. Карчагин)*

15.1. Ритмологический потенциал справедливости

15.2. Ритм воздаяния и ритм распределения

15.3. Один ритм или несколько?

15.4. Порядок справедливости и ordo amoris

ВВЕДЕНИЕ

«Из хаоса рождаются Среды и Ритмы»

Ж. Делез, Ф. Гваттари

Жизнь человека – постоянное балансирование на границе хаоса и космоса – неизменно возвращает его к вопросу об условиях порядка (строя, лада). Насколько нам известно (или насколько нам позволяет воспринимать наш перцептивный аппарат), у порядка, строя, лада есть два аспекта: средовый и ритмический. Традиционно в этом смысле ведется речь о пространстве и времени. Однако феноменально мы сначала обнаруживаем себя *среди* вещей, обстоятельств, а уже потом конструируем из этой среды «пространство»; иначе говоря, пространство – это лишь один из способов организации среды в сознании эмпирического или трансцендентального субъекта.

Равным образом мы сначала ощущаем себя вовлеченными в различные потоки или ритмические последовательности, а уже затем наше сознание организует эти потоки и ритмические последовательности в виде качественной временной длительности или количественно упорядоченной, хронометрированной шкалы.

Поэтому концепты «среды» и «ритмы» предпочтительнее «пространства» и «времени» при исследовании культурной реальности, поскольку являются более емкими, ведь пространство – это лишь один из атрибутов среды, а время – один из видов нормативного социального ритма.

Предлагаемая работа представляет собой продолжение коллективного труда «Среды: Очерки по теории солидарности»[1]. Эти работы преследуют общую цель – осмыслить природу такого важного социального явления, как солидарность и способы солидаризации. Жить сообща, жить обществом, а не

[1] Среды: Очерки по теории солидарности; Под общ. ред. А.И.Макарова и Ю.Ю.Ветютнева. Волгоград: Волгоградское научное издательство. 2008.

порознь, − значит быть совместными и современными, создавать общие среды и ритмы.

Все бытие пронизано самыми разными ритмами. Ритмология, в нашем понимании, − это если не отдельная дисциплина, то научное направление, изучающее условия ритмической организации систем жизнеобеспечения людей. Ритм лежит в основе человекоразмерности в ее психофизиологическом и социально-культурном аспектах. С ритмологической точки зрения человеческое существо – это сложное взаимодействие множества внутренних и внешних пульсаций. Биение пульса, дыхание, речь, движения человека в пространстве, − все это имеет ритмическую основу. Культура как сфера формирования специфически человеческой активности, среда для деятельности может быть представлена в виде набора «ритмических машин», комплексов вещных и функциональных средств синхронизации психофизиологических, ментальных и социальных процессов.

Ритм представляет собой динамический аспект порядка (культурных порядков). Возникновение ритма в культуре связано с потребностью человека в освоении реальности и его способностью к различению. Первое различение, которое производит человеческая психика, − это бинарное различение «Я» и «не-Я». Мы имеем здесь базовое, возвратно-колебательное движение внимания, подобное биению сердца. Далее, «не-Я» рождает дихотомии «Свое-Чужое», «Тело-Душа» и множество других бинарных оппозиций, закрепляемых в структурах языка. Возникая впервые как внутренний, психофизиологический по своей природе, ритм экстериоризируется в ритуале, давая жизнь культурным ритмам человеческих сообществ.

И природные, и культурные ритмы в основе своей носят бинарный характер. Бинарная структура – фундаментальный ритм, и на него накладывается множество других ритмических фигур, которые, сплетаясь между собой, образуют полиритмический рисунок культурной реальности, т.е. реальности культур разных масштабов: от цивилизаций до небольших групп. Фундаментальный ритм колебания становится метром для ритмического

рисунка, мерой культурной реальности. Метр – это прошлое ритма. Метр задает размерность культурного ритма, которая формирует размерность восприятия и мышления человека данной культуры. Современные ритмы урбанистической индустриальной культуры все больше становятся несоразмерными человеку.

Жить сообща – значит жить в едином времени, в основе которого лежит единый ритмический рисунок, т.е. конфигурация способов жизнедеятельности группы в ритмической форме. И наоборот, жизнь в различных ритмах крайне затрудняет коммуникацию, а в перспективе делает ее невозможной. Согласованность действий в повседневной жизни, в трудовой деятельности предполагает единообразие отсчета времени. Проблема синхронизации индивидуальных и групповых ритмов решается путем выбора эталонного ритма: это может быть речитатив, музыкальный ритм, астрономические явления, колебательный процесс и т. д. Культура предстает как совокупность «машин синхронизации» ритмов, пронизывающих реальность от локального человеческого уровня до сверхисторического.

Открывают книгу главы, посвященные истории концепта «ритм» и становлению ритмологии, зародившейся еще в античности и получившей наиболее интенсивное развитие в Новое время. Здесь реконструируется античное представление о ритмической организации космоса, ритмологические идеи средневековья и Нового времени, а также выявляются исторические и идейные основы ритмологии XX века. В последующих главах подробно анализируются ритмологические аспекты феномена человекоразмерности, связь ритма и ритуальных оснований культуры, ритма и такой актуальной проблемы, как прокрастинация. В книге находят свое место и темы времени, музыки и творчества.

Большинство рассматриваемых социальных ритмов − прозаические, музыкальные, психологические, экономические, юридические, этические (ритм справедливости) и др. − соединяют в себе два основных начала: языковое и телесное.

В числе сквозных проблем – конфликт ритмов и его крайняя форма — масштабная дисритмия культуры; ложный норматив размерности, т.е. конструирование социального ритма, основанного на неверном представлении о возможностях человека, что влечет за собой усталость − эффект десинхронизации ритмических рисунков, постепенно накапливающееся состояние неспособности к действию; нехватка ритмической компетенции (способности правильно встраиваться в ритм), неизбежным следствием чего становится неуместность или несвоевременность совершаемых действий.

* * *

Две работы: «Среды: Очерки по теории солидарности» и «Очерки по ритмологии культуры», образующие своеобразную дилогию, – это плод совместной работы исследователей, группирующихся вокруг научно-образовательного общества «Интеллектуальные среды». Появлению второй книги предшествовала двухлетняя совместная работа международного авторского коллектива в рамках Коллегиума «Ритмология культуры». Коллегиум был задуман как методологическая площадка для междисциплинарных исследований феноменов культуры. Проблематизация темы ритмов культуры была осуществлена в рамках Летней Методологической Школы «Интеллектуальных сред» в 2009 году. На втором этапе в течение 2009 – 2010 годов ежемесячно проводились заседания, на которых участники авторского коллектива представлял различные подходы, методы ритмологического анализа культуры, представляли результаты исследований; формировали общую концепцию книги и категориально-терминологический аппарат. Завершил подготовительную работу итоговый круглый стол, на котором обсуждались некоторые результаты исследовательской работы; многие из выступлений на этом круглом столе легли в основу глав, вошедших в данную монографию.

Исследовательский коллектив объединил представителей самых различных гуманитарных дисциплин – философии, истории, искусствоведения, филологии, психологии, экономики, юриспруденции. Поэтому работа коллегиума стала не только опытом прикосновения к теме ритмов культуры, но и практикой междисциплинарного диалога, поиска общего языка для описания явлений, природа которых выходит за рамки предмета каждой отдельной науки.

Глава 1.
«РИТМ»: РОЖДЕНИЕ КОНЦЕПТА

(Д.Р. Яворский, Е.В. Карчагин)

1.1. «Rhuthmos» в ранней греческой философии

Согласно принятой этимологии, греческое «rhythmos» (или «rhysmos») выводится из глагола «rheo» − «теку». Весьма распространенное объяснение семантической связи этих слов через ассоциацию между восприятием движения морских волн и чувством ритма было подвергнуто основательной и справедливой критике известным французским лингвистом и историком языка Э. Бенвенистом[2]. Он утверждает – и нет оснований ему не доверять – что этот корень и производные от него слова никогда не использовались для обозначения движения волн[3]. Однако вслед за этим Бенвенист выдвигает тезис о том, что греческое «rhythmos» или «rhysmos» до Платона не имело значения «ритм» в современном смысле этого слова, но передавало содержание, близкое понятию «форма». Тем самым он легитимирует традицию перевода этих слов, которая сложилась в западноевропейской и, вслед за ней, в нашей отечественной традиции. Специалисты в области истории античной философии знают, что одно из произведений Демокрита «О различии форм [атомов]» в греческом оригинале называется «Peri ton diapheronton rhysmon», то есть, в буквальном переводе: «О различии ритмов [атомов]». Таким образом, эта трактовка истории концепта «ритм» не позволяет разглядеть в ранней греческой философии современных смыслов термина «ритм».

На наш взгляд над исследователями античности довлеет определенная культурологическая установка: древнегреческой культуре презюмируется стремление к завершенности, избегание динамичности, изменчивости;

[2] Бенвенист Э. Понятие «ритм» в его языковом выражении//Общая лингвистика. М., 2002. С. 377 – 385
[3] Там же. С. 378.

соответственно, древнегреческой философии – приоритет бытия над становлением. Поэтому нормативными для философии считаются учение Парменида о бытии и учение Платона об идеях, в то время как Гераклитова философия становления рассматривается как маргинальная альтернатива. При такой позиции всякий намек на динамизм в античных текстах попадает под подозрение, и интерпретаторы всеми способами стремятся избежать его при переводе текстов. Поэтому нет ничего удивительного том, что такой знаток античной культуры, литературы и философии как А.Ф. Лосев настаивал на «статической природе» античной ритмики[4].

Разумеется, эта презумпция не является безосновательной, и те, кто ее придерживаются, вполне законно апеллирует к платонизму и аристотелизму как завершенным формам метафизики – учения о неподвижном, согласно Аристотелю. Однако следует принимать во внимание, во-первых, неоднородность духовной культуры древних греков и, во-вторых, то, что досократический период древнегреческой философии сохранился в пересказе классиков и их последователей. При этом опыт прочтения досократической философии М. Хайдеггером показывает, что в ней обнаруживаются идеи, сильно контрастирующие с платонизмом и аристотелизмом[5].

Итак, трактовка «ритма» как «формы» имеет определенные основания в самой древнегреческой философии. Аристотель поясняет смысл слова «rhysmos», давая комментарий к философской концепции атомистов Левкиппа и Демокрита, сводящих все различия между телами к трем: «rhysmos», «diathagae» («соприкосновение частей») и «tropae» («поворот»). Аристотель толкует «rhysmos» как «schaema», «diathagae» как «taxis» («порядок»), а «tropae» как «thesis» («положение»). Далее, иллюстрируя положение о трех видах различий между телами со ссылкой на Левкиппа, Аристотель обращается к «формам» букв: A отличается от N «формой» («schaema» или «rhysmos»), AN от NA – «порядком» («taxis»), а I от H «положением» [в алфавитном ряду]

[4] Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелентнего развития: В 2-х кн. Кн. 2. М., 1994. С. 130.
[5] См., например: Хайдеггер М. Учение Платона об истине//Время и бытие. М., 1993. С. 345-361; Хайдеггер М. Изречение Анаксимандра//Разговор на проселочной дороге. М., 1991. С. 28-68.

(«thesis»)[6]. Сходное рассуждение о различиях «форм» или «ритмов» букв мы встречаем у Геродота: «Греки заимствовали буквы своего алфавита у финикийцев… время шло, и менялось звучание речи кадмейцев, соответственно изменили они и *форму* букв… ионийцы путем обучения переняли у финикийцев буквы и стали употреблять их, несколько преобразовав их форму» [7]. В обоих случаях выражения «изменили форму», или «преобразовали форму», передают греческое «metar*rhythm*isantes». Как будто бы согласуется с выбранной трактовкой смысла случай использования слов, однокоренных «rhythmos» или «rhysmos», в медицинской литературе, когда автор «Corpus hippocraticum» советует для исправления формы стопы использовать специальную жесткую обувь «по форме («rhythmon») древней хиосской обуви». Ассоциация «ритма» и «схемы» с тех пор довлеет над интерпретаторами античных текстов.

Интересно, что оставшиеся примеры употребления слова «rhythmos», взятые Э. Бенвенистом из античной лирики и драматургии, как минимум, не подтверждают вышесказанного. Здесь речь идет об особенностях, свойствах, проявлениях человеческого характера: «настроении», «расположении духа», «склонностях»; о духовной ситуации человека (у Эсхила: «безжалостная судьба привела меня к этой форме (= этому состоянию)»[8]. Напротив, они наталкивают на ритмологическую трактовку этих фрагментов, ведь речь здесь идет о динамических состояниях, которые могут быть описаны как ритмические.

Для последующего анализа приведем все оставшиеся примеры: en trigonois rhythmois – «треугольной *формы*» (фрагмент из Эсхила); metarrhythmise – «изменить *форму* [пролива]» (безумное намерение Ксеркса из трагедии Эсхила «Персы»); monorrhythmoi domoi – «жилище, *приспособленное* для одного (Эсхил, «Просительницы»); ti de rhythiseis… − «зачем ты *обрисовываешь* [место моей муки]» (восклицание Креонта из «Антигоны» Софокла, испытывающего страдание от того, что голос стражника вызывает в

[6] Бенвенист Э. Указ. соч. С. 378-379.
[7] Цит. по: Бенвенист Э. Указ. соч. С. 380.
[8] Там же. С. 380 – 381.

нем мучительные воспоминания); rhytmos peplon – «*форма* одеяния» (Еврипид, «Геракл»), rhythmos phonou – «*разновидность* убийства» (Еврипид, «Электра»); rhythmos kakon – «*разновидность* зла» (Эсхил, «Просительницы»); eurythmos – «в надлежащем виде» (о приведенной в порядок постели, в «Киклопе» Еврипида); arrhythmos – «*несоразмерная* страсть» (Еврипид, «Ипполит»)[9].

Действительно ли именно такой способ перевода необходимо диктуется оригиналом или он основан на одной из возможных установок переводчика, опирающихся на указанную трактовку древнегреческой культуры? Возможно ли увидеть в приведенных примерах смыслы, близкие современному слову «ритм»?

Наиболее сильный аргумент в пользу правоты Э. Бенвениста связан с Аристотелем. Однако в отношении текстов Аристотеля также возникают сомнения: во-первых, действительно ли слово «schaema» означает только «форму»; во-вторых, насколько адекватна трактовка самим Аристотелем слова rhysmos как schaema, почему в отношении Аристотеля нельзя высказать того же предположения, которое Бенвенист высказывает в отношении Платона, − что речь идет о смысловой реформе (по Бенвенисту, Платон вложил в слово «rhythmos» новое значение, близкое к современному)? Иными словами, Аристотелева трактовка «ритма» и аристотелеведческая трактовка «схемы» требуют проверки.

Это сомнение открывает возможность для иной трактовки rhythmos как слова, содержащего в своем смысловом поле значение «ритм». Проверим эту гипотезу на приведенных Э. Бенвенистом примерах.

Случай со знаками греческого алфавита вполне допускает, наряду с «формальной», и «ритмическую» трактовку. Достаточно предположить, что речь идет не о созерцании букв, а о написании. В этом случае A от N будет отличаться не столько внешним видом, «формой», сколько способом написания, ритмом движения руки.

[9] Там же. С. 381.

Изменение «формы» пролива обезумевшим в своей гордыне и злобе Ксерксом без труда читается как изменение «ритма» пролива, то есть интенсивности течения для облегчения переправы войск. «Моноритмичное» жилище (monorrhythmoi domoi) может быть понято как жилище, приспособленное для какого-либо одного образа жизни, который может быть описан как ритм жизненных процессов. Применение слова «ритм» в отношении одежды и постели оправдано тем, что визуальные образы также могут быть описаны в ритмологических терминах, подобно тому, как можно говорить о ритме орнамента. Выражения «ритмы убийства», «ритмы зла» и «ритмы страсти» (вместо «разновидности» в смысле «формы» зла и убийства, или «несоразмерности» в смысле несообразной «формы» страсти) также имеют смысл, учитывая динамичный характер этих явлений. О том, что свойства человеческого характера и душевные состояния человека, о которых идет речь в античной лирике и драматургии, вполне могу быть поняты как разнообразные ритмические рисунки, уже говорилось.

Следует признать, что не все примеры использования слов, однокоренных «rhythmos» легко поддаются интерпретации в ритмологическом ключе, например, «треугольный ритм» у Эсхила. Однако этот случай не вполне согласуется и с трактовкой, предложенной Э. Бенвенистом. Определяя rhythmos как «форму, в которую облекается в данный момент нечто движущееся, изменчивое, текучее» [10], он сталкивается со сложностью в понимании «треугольной формы» как динамического момента. Также темным для нас остается фрагмент из «Антигоны» Софокла.

Итак, мы попытались показать возможность альтернативной, ритмологической трактовки и обосновать ее равнозначность существующей, что, как представляется, расширяет перспективы обнаружения античной ритмологии.

[10] Там же. С. 383.

Сохранившиеся фрагменты досократиков позволят выявить развитое учение о ритме у *Демокрита* (ок 460 – середина IV в. до н.э.)[11]. Термин «rhusmos» встречается у него в связи с тремя темами: атомистическая физика, политика и эстетика.

Из сохранившихся отрывков явствует (о чем уже говорилось выше), что Демокрит, возможно, вслед за *Левкиппом* (V в. до н. э.), различал три характеристики атомов: «rhysmos», «diathigae» и «tropae» (по Аэцию (243)[12] «protropae»). В некоторых изложениях (например, у Гермия (248)) эти характеристики сокращаются до двух: «rhysmos», «tropae». Согласно восходящей к Аристотелю трактовке «rhysmos», здесь это – «schaema», что переводится как «форма». Таким образом, описывается геометрическое различие форм (многоугольные, пирамидальные, круглые) и т. д.

Уже в античности такое атомистическое учение вызвало критику и даже насмешки. Действительно, заявление о крючковатых атомах воспринимается как забавный казус. Цицерон замечал по этому поводу: «Нелепа выдумка Демокрита – или еще ранее Левкиппа, − что существуют какие-то тельца − одни гладкие, другие шероховатые, одни круглые, другие угловатые или крючковатые, некоторые изогнутые и кривые и что из них образовались небо и земля без воздействия какой-либо природы, а только от некоего случайного их стечения» (590). Кроме того, такое описание атома противоречит самой его идее, а именно неделимости, ибо, если у атома есть «крючки», значит, у него есть части, следовательно, он делим. Такая критика была распространена еще в античности, как и критика учения о взаимодействии атомов через соприкосновение, так как соприкасаются атомы частями, а не полностью, и, следовательно, они и в этом случае не могут быть названы неделимыми.

Масштаб философского наследия Демокрита препятствует видеть в нем самодеятельного, чудаковатого «мудреца». Из перечисления его работ у Диогена Лаэртского видно, что по охвату тем (этика, физика, математика,

[11] В своей интерпретации ритмологии Демокрита мы полемизируем с трактовкой понятия «ритм» у Демокрита, данной А.Ф. Лосевым: «статический характер ритма не подлежит сомнению». Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 130.
[12] Порядковые номера отрывков приводятся по изданию: Лурье С.Я. Демокрит. Тексты. Перевод. Исследования. Л., 1970. В ряде случаев мы обращаемся к греческому оригиналу.

искусствознание, медицине, военному делу, географии, астрономии, акустике, биологии) он ничуть не уступает Платону и Аристотелю[13].

В чем же причина появления такой странной интерпретации демокритовского атомизма? Во-первых, учение Демокрита дошло до нас преимущественно в изложении Аристотеля, а также его последователей и комментаторов (Симпликия, Филопона, Стобея и др.), которые были весьма критично настроены по отношению к демокритовскому атомизму. Во-вторых, сообщение Филопона – комментатора Аристотелевой «Физики» (246) − свидетельствует о том, что Демокрит писал свои труды «абдерскими словами», которые требовали если не перевода, то, по крайней мере, пояснения. Поэтому следует иметь в виду, что смысл демокритовского атомизма мог быть более или менее существенно искажен. Едва ли это искажение было намеренным, скорее сыграло свою роль отсутствие желания вдумчиво и осторожно излагать взгляды оппонента.

Не претендуя, разумеется, на окончательную реконструкцию демокритовского учения об атомах, представим альтернативную трактовку его базовых понятий. Прежде всего, ничто не мешает трактовать «rhysmos» как порядок, закономерность движения атомов, а не как их «форму», ведь идея подвижности атомов была выдвинута вовсе не современными физиками. Геллий (565) в «Аттических ночах» сообщает: «Демокрит, а затем Эпикур говорят, что голос состоит из неделимых тел, и называют его – воспользуюсь их собственными словами - reuma atomon («поток атомов«)». Значит, античные атомисты рассматривали не только «форму», «положение» и «порядок» атомов, но и динамику из взаимодействия. Весьма показательно, что для выражения этой динамики используется слово «поток» (reuma), однокоренное слову «ритм» (rhuthmos»). То есть «ритмы» атомов можно трактовать не как «формы» («schaema»), а как их поведение внутри потока, поведение, определяющее характер взаимодействия, что, кстати говоря, сближает античный атомизм с современной квантовой теорией. К сожалению, скудость дошедших до нас

[13] Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1986. С. 346-348.

сведений не позволяет продвинуться дальше в реконструкции Демокритова атомизма и, в частности, выявить типологию ритмов атомов.

Если динамическая трактовка атомизма верна, тогда два оставшихся параметра поведения атомов также требуют перетолкования. Греческое слово «diatagae», поясняемое Аристотелем как «порядок» («taxis»), имеет и другое значение − «распоряжение», «постановление». Иначе говоря, это не только состоявшийся порядок, но также волевая инициатива, устанавливающая порядок. Если не принимать во внимание связи между «tageo» и «taxis», которой, по-видимому, пользуется Аристотель, тогда второе значение окажется более уместным в этом случае, чем первое, ведь «tageo» («tageyo») означает «управлять», «tagos» − «предводитель». То есть существует инстанция, которая через («dia») управление («tageo») влияет на поведение атомов. К сожалению, эта линия интерпретации также не находит развития в источниках.

Что же касается третьей характеристики – «tropae» (переводимой Аристотелем как «thesis», «положение»), то для встраивания ее в новую интерпретацию следует учесть вторую версию этого концепта – «protropae». Греческое слово «tropae» − «поворот», «изменение» (с дополнительным значением «tropos» − «направление») в сочетании с приставкой «pro» дает смысл «поворот вперед», «прямое направление»; однако это слово имеет одно словарное значение – «вознаграждение». То есть атомы перемещаются и занимают то или иное положение в силу «вознаграждения», которое они получают там, куда они стремятся. Таким образом, наряду с принуждающей силой «diatagae», атомы движимы собственным стремлением к «вознаграждению», собственным стремлением занять то или иное положение. Иными словами, в случае с разбираемыми тремя понятиями мы имеем дело с онтологическими принципами, претендующими на универсальное объяснение бытийных процессов: всякое сущее движется в собственном ритме, испытывает как внешнее принуждающее воздействие, так и внутреннюю устремленность, желание.

Универсальный характер этих принципов в целом и понятия «rhusmos», в частности, подтверждается наличием ритмологической проблематики в политической философии Демокрита. Стобей приводит следующее высказывание Демокрита: «При ныне установленном порядке («rhuthmoi») нет никакой возможности, чтобы правители, даже если они вполне добродетельны, не творили обид. Такой правитель больше всего похож на орла, оказавшегося среди змей. Поэтому надо устроить как-нибудь так, чтобы правитель, если он не совершал никакой несправедливости и даже строго наказывал тех, кто ее совершал, не попадал бы впоследствии под их власть; надо, чтобы закон или какое-либо другое установление вставало на защиту того, кто вершит дело справедливости» (613). Нетрудно увидеть, что здесь речь идет о ритмике смены власти в демократическом полисе. Поэтому Демокрит имеет виду не просто «порядок», а именно «ритм» политической жизни.

Дополнительным аргументом в пользу нашей позиции является использование Демокритом слова «ритм» в том же смысле, в каком его позднее будет использовать Платон. В корпусе произведений Демокрита указывается, в числе прочего, «Peri rhuthmon kai harmoniaes» − «О ритме и гармонии». В этом сочетании слово «rhuthmos» позже появится у Платона. Если сведения о корпусе произведений Демокрита надежны, тогда приписывание Платону нового значения слова «ритм» не соответствует действительности, так как нет оснований утверждать, что Демокрит использовал слово «ритм» в каком-либо ином смысле, чем порядок в изменении, движении.

Однако более определенно о концепте «rhuthmos» в античной философии можно судить на основании сохранившихся текстов *Платона* (427 – 347 до н. э.) и *Аристотеля* (384 – 322 до н. э.).

1.2. Политико-педагогическая ритмология Платона

Развивая результаты реконструкции Демокритовой ритмологии, необходимо обратить внимание, что в текстах Платона и Аристотеля широко используются слова, имеющие корневую основу «rhuthm» для характеристики динамических процессов[14]. Так же, как в случае с наследием Демокрита, эти ритмологические рассуждения оказались вне специального рассмотрения в силу сложившейся традиции перевода «rhuthmos» как формы. Эти переводческие решения в свете ритмологического видения могут оказаться неоднозначными или недостаточными.

Так, в «Тимее» важный термин «metarrhythmizo» (в значении «перестраивать, изменять, переделывать», а буквально «менять ритм») в русском переводе вообще редуцирован. «Растить на себе перья вместо волос и дать начало племени птиц пришлось мужам незлобивым, однако легкомысленным, а именно таким, которые любили умствовать о том, что находится над землей, но в простоте душевной полагали, будто наивысшая достоверность в таких вопросах принадлежит зрению» (Тимей 91d 6.). При этом в английском переводе этого фрагмента мы находим «transformation»: «And the tribe of birds are derived by transformation»[15]. Конечно, обнаружение здесь ритмологического содержания представляется проблематичным, однако показательно само игнорирование соответствующего оригинального слова в русском переводе: это указывает на отсутствие осмысления корня «rhythm» в традиции перевода Платона на русской язык, в то время, как в англоязычной традиции уже закрепилась передача «rhythm» как формы (подвергнутая критике в предыдущем параграфе).

При помощи этого же термина («metarrhythmizo») описывается тип взаимодействия «внутреннего» и «внешнего огня» при образовании отражений на глади зеркал и других блестящих предметов. «… Если внутренний и внешний огонь вступают в общение и сливаются воедино возле зеркальной

---

[14] Корень «rhysm» в текстах Платона не встречается, в то время как «rhythm» встречается 86 раз. Переводы на русский приводятся по: Платон. Собрание сочинений. В 4 т. / Под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М., 1990-1994.

[15] Plato. Plato in Twelve Volumes, Vol. 9 translated by W.R.M. Lamb. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., 1925.

глади, многообразно перестраиваясь, то отражение по необходимости возникнет, как только огонь, исходящий от лица, сольется возле гладкого и блестящего предмета с огнем зрения. При этом левое будет казаться правым, ибо каждая часть зрительного потока соприкоснется не с той частью [встречного света], как это бывает обычно, а с противоположной» (Тимей 46b).

Во фрагменте диалога «Федр» термин «ритм» обозначает процесс изменения воспитанника: «Спутники Аполлона и любого из богов, идя по стопам своего бога, ищут юношу с такими же природными задатками, как у них самих, и, найдя его, убеждают его подражать их богу, как это делают они сами. Приучая любимца к стройности и порядку, они, насколько это кому по силам, подводят его к занятиям и к идее своего бога» (Федр. 253b 6). Но в русском переводе, как видно, эта мысль передается в других выражениях.

В «Законах» есть место, где говорится о ценности меры: «То же самое относится к приобретению имущества и владений – оно расценивается в таком же соотношении. Избыток всего этого порождает неприязнь и раздоры как в государственной, так и в частной жизни, недостаток же – большей частью рабскую подчиненность». (Законы 728e7-729) Здесь ритм выступает как некий принцип, или форма-образец оценки соотношения, и снова корневая основа «rhythm» утрачивается при переводе.

Однако, при всем этом многообразии использования корневой основы «rhythm», Платон главным образом применяет понятие «ритм» в своей философской педагогике, представленной в диалогах «Государство» и «Законы». «Ритм» философ определяет как «порядок в движении».

В сущности, педагогика Платона представляет собой попытку спроецировать вечный и неизменный мир идей на подвижную изменчивую действительность мира вещей, согласовать бытие и сущее. Понятие ритма как «порядка в движении» (Leg 664e-665a) используется Патоном именно для того, чтобы описать способ этого согласования.

Источник подвижности людей философ видит в «природной склонности каждого живого существа к скачущим движениям». Но «пока это живое

существо не приобрело еще свойственной ему разумности, оно неистовствует и кричит что-то несвязное, а как встанет на ноги, начинает без толку скакать». Эту безудержную активность следует упорядочить при помощи ритма: «Человек же, получив … чувство ритма, создал и породил пляску. Ритм пробуждает и вызывает в памяти напев. Их взаимное соединение породило хороводы как развлечение» (Законы. 672-673).

В отличие от «природной склонности» «скачущих движений», ритм – дар богов. Он нужен для того, чтобы человек упорядочил свою душу и согласовал свой внутренний порядок с внешним космическим порядком: «дабы побороть неумеренность и недостаток изящества, которые проступают в поведении большинства из нас, мы из тех же рук и с той же целью получили ритм» (Тимей 47d2-e2. 47d 7). Однако этот дар располагается в области потенциального, а не актуального и требует воплощения, сродни таланту, который можно реализовать или не реализовать; этот дар – еще не ритм, а чувство ритма (Законы. 653e 5, 654a 2). Поэтому чувство ритма нуждается в развитии, упорядочивании. Именно в этом и состоит задача педагогики (пайдейи), которой профессионально занимаются философы.

Цель платоновской педагогики – достижение воспитуемым состояния «эвритмии» и «эвгармонии», должным образом организующих душу гражданина идеального полиса. Ключевая мысль Платона гласит: «ведь вся жизнь человеческая нуждается в ритме и гармонии» (Протагор 326b 1-5). Средством достижения этого состояния является искусство хореи, включающее в себя танец, музыку и пение: «все в целом искусство плясок и составляет совокупное воспитание. Одну его часть составляет то, что относится к звуку, то есть гармонии и ритмы. <…> Другая же часть касается телодвижений, которые имеют нечто общее с движением звука: это ритм. Но они имеют свой собственный образ, поскольку движение звуков – это мелодия» (Законы. 672-673). Таким образом, философу предстоит регламентировать педагогическую деятельность, как минимум, трех сотворцов хореи: хореографа, кифареда (музыканта) и поэта. Причем сами творцы создают произведения в состоянии

экстаза, поэтому не отдают себе отчет в том, какими именно ритмическими средствами и как они при этом пользуются: «Все хорошие эпические поэты не благодаря уменью слагают свои прекрасные поэмы, а только когда становятся вдохновенными и одержимыми; точно так и хорошие мелические поэты; как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения; когда ими овладеет гармония и ритм, они становятся вакхантами и одержимыми» (Ион 534а 3).

Искусство хореи разделяется на гимнасическое, включающее в себя танец и борьбу и мусическое, объединяющее музыку и поэзию. Следовательно, цельный ритм хореи делится как минимум на два типа: на ритм звуков и на ритм тела. Гимнастическое искусство занимается ритмами телодвижений, тогда как ритмами звуков – мусическое искусство: «Обучение надо давать, так сказать, двоякое: тело следует обучать гимнастическому искусству, а душу – для развития ее добродетели – мусическому. То, что относится к гимнастическому искусству, в свою очередь подразделяется на два вида: во-первых, это пляска, во-вторых, – борьба. Один вид пляски воспроизводит язык Музы, сохраняя величественность и вместе с тем благородство; другой вид служит для придания здоровья, ловкости и красоты членам и частям самого тела с помощью подобающих каждому из них сгибаний и разгибаний, причем из ритмических движений состоит вся пляска, которая непрерывно с ними связана» (Законы. 795).

Для надлежащего воспитания необходимо правильное сочетание гимнасического и мусического искусств. Недостаток гимнасического воспитания ведет к изнеженности, а мусического – к неистовости. Неистовость – это состояние, когда чувство ритма утрачивается вообще, состояние «аритмии».

Разные ритмы имеют разное воспитательное значение, потому необходимо знать, какой именно эффект производит тот или иной ритм в душе воспитуемого: «Вслед за гармониями возник бы у нас вопрос о ритмах – о том, что не следует гнаться за их разнообразием и за всевозможными размерами, но,

напротив, надо установить, какие ритмы соответствуют скромной и мужественной жизни. А установив это, надо обязательно сделать так, чтобы ритм и напев следовали за соответствующими словами, а не слова – за ритмом и напевом. <…> какие размеры подходят для выражения низости, наглости, безумия и других дурных свойств, а какие ритмы надо оставить для выражения противоположных состоянии» (Государство 400b).

Платон выдвигает четкий принцип соответствия между подобающим ритмом («эвритмом»), благообразием, красноречием, гармонией и нравственным совершенством, с одной стороны, и между неритмичностью, уродством, косноязычием, дисгармонией и порочностью, с другой: «Уродство, неритмичность, дисгармония – близкие родственники злоречия и злонравия, а их противоположность, наоборот, близкое подражание рассудительности и нравственности» (Государство 401a). Невоздержанность в пище и половой жизни Платон уподобляет мелической поэзии или песнопению, «сочиненному одновременно во всех музыкальных ладах и во всех ритмах. … Там пестрота порождает разнузданность, здесь же – болезнь. А простота в мусическом искусстве дает уравновешенность души, в области же гимнастики – здоровье тела» (Государство 404e).

В относящемся к платонической школе сочинении «Послезаконие» также отмечается связь ритма с числом и фундаментальными ценностями: «Ведь чуть ли не любое нечеткое, беспорядочное, безобразное, неритмичное и нескладное движение и вообще все, что причастно чему-нибудь дурному, лишено какого бы то ни было числа» (978a 7).

В «Пире» говорится, что ритм имеет дело с любовью, влечением, он согласует замедления и ускорения, т.е. связан еще с темпом, временем: «музыкальное искусство есть знание любовных начал, касающихся строя и ритма. Впрочем, в самом строении гармонии и ритма нетрудно заметить любовное начало, и любовь здесь не двойственна. Но когда гармонию и ритм нужно передать людям, то есть либо сочинить музыку, что́ называется мелопеей, либо правильно воспроизвести уже сочиненные лады и размеры, что

достигается выучкой, тогда эта задача трудна и требует большого искусника» (Пир 187 b 7-d 1).

Понятие «ритма» и смежное с ним понятие «гармонии» встраивается Платоном в онтологический порядок. Знать закономерности ритма и гармонии значит постигать космический порядок, единство высшего уровня. «Но, друг мой, после того как ты узнаешь, сколько бывает интервалов между высокими и низкими тонами, каковы эти интервалы и где их границы, сколько они образуют систем (предшественники наши, открывшие эти системы, завещали нам, своим потомкам, называть их гармониями и прилагать имена ритма и меры к другим подобным состояниям, присущим движениям тела, если измерять их числами; они повелели нам, далее, рассматривать таким же образом всякое вообще единство и множество), – после того как ты узнаешь все это, ты станешь мудрым, а когда постигнешь всякое другое единство, рассматривая его таким же способом, то сделаешься сведущим и относительно него. Напротив, беспредельное множество отдельных вещей и [свойств], содержащихся в них, неизбежно делает также беспредельной и бессмысленной твою мысль, лишает ее числа, вследствие чего ты никогда ни в чем не обращаешь внимания ни на какое число» (Филеб 17d 6).

Ритм космичен и располагается в общем кластере всего упорядоченного: «…о действиях мы говорим, что они размеренны и мягки, о голосах – что они нежны и глубоки, а о всяком вообще ритмическом движении и музыке – что они умеренно неторопливы: таким образом, мы прилагаем ко всему этому имя не мужества, а упорядоченности» (Политик 307a 10). Познание гармонических систем и ритмов делает человека мудрым, причем это познание должно исходить при этом из единого начала, только способствует крепости мышления. Мыслить ритмологически – значит именно мыслить, а не производить на свет мнения.

Ритмологическая компетентность накладывает на государственного мужа высокую ответственность за состояние душ граждан идеального государства. Ведь ритм в музыке, поэзии и танце – обоюдоострое оружие, способное как

упорядочить душевную жизнь человека, сделать его хорошим гражданином, так и внести смятение, склонить к пороку, а значит, лишить государство достойных граждан, поставить его на грань гибели. На пятидесяти- и шестидесятилетних граждан Платон возлагает обязанность следить за правильным использованием ритмов во время публичных церемоний (Законы. 670ae; 812-813).

Итог размышлений Платона об упорядочивании человеческого общества, выраженный в диалоге «Законы», и хронологически, и логически венчающем его философское наследие, − всеобщее, многоуровневое упорядочивание ритмов жизни граждан полиса, всеобщий эвритм, гармонизирующий как отношения между согражданами, так и внутренний мир каждого из них. Платон ратует за обобществление ритма, всеобщий ритмический прядок. Распорядители общественной жизни «установят, в какое время, какие и в каком составе надо устраивать состязания всевозможных хоров – песенных и плясовых. А какими должны быть в каждом отдельном состязании слова, песни и гармонии, смешанные с ритмами и плясками, это не раз уже было сказано первым законодателем. Того же самого должны придерживаться и все последующие законодатели, чтобы уделять каждому жертвоприношению в надлежащее время подобающие состязания и таким образом установить для государства надлежащие празднества. Нетрудно понять, каким образом все подобные вещи могут быть упорядочены законом; кроме того, различные перестановки не принесут здесь ни особой выгоды, ни вреда государству» (Законы 835 ab).

1.3. «Rhuthmos» в философии Аристотеля

Аристотель, с одной стороны, развивает платоновскую политико-педагогическую ритмологию, с другой стороны, вводит ее в круг философско-эстетических и физических исследований[16].

Как и Платон, Аристотель полагает, что человеческая душа нуждается в правильной ритмизации. Но, в отличие от Платона, который предлагал использовать для этого хорею (сочетание танца, музыки и пения), он делает акцент на музыкальном воспитании, полагая, что оно должно быть всеобщим: «музыка способна оказывать воздействие на нравственную сторону души; и раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи.» (Политика 1340b 8, 18). Однако Аристотель предостерегает от превращения граждан в профессиональных музыкантов. Принципиально важно, чтобы молодые люди, обучающееся музыке оказались способны оценить красоту мелодии и ритма, а не наслаждались музыкой вообще (Политика 1341a 1, 14).

В связи с воспитательными задачами Аристотель ставит вопрос о различном воздействии ладов и ритмов на душу человека. Например, миксолидийский лад вызывает скорбное и сумрачное настроение, менее строгие лады размягчают душу, другие (дорийский) позволяют обрести уравновешенное состояние, иные (фригийский) действуют возбуждающе. «То же самое, − продолжает Аристотель, − приложимо и к ритмам: одни имеют более спокойный характер, другие – подвижный; из этих последних одни отличаются более грубыми движениями, другие – более благородными» (Политика 1341a 1, 14).

---

[16] Поиск в TLG дал следующие результаты: ????* - 72 раза, ????? встречается 4 раза. Фрагменты оригинального текста даются по TLG, переводы на русский: «Политика», «Физика», «Никомахова этика», «О небе» по: *Аристотель*. Сочинения. В 4 т. М.: Мысль, 1975-1983. (Серия «Философское наследие»); «Метафизика» по: отредактированный М.И. Иткиным пер. А. В. Кубицкого - Аристотель. Сочинения. Т.1.; оригинальный перевод Кубицкого – Аристотель. Метафизика. Переводы. Комментарии. Толкования. Спб.; Киев, 2002.; «Поэтика» по: Аристотель. Испр. пер. Аппельрота. СПб: Азбука-классика, 2008; «Риторика» по: перевод Н. Платоновой // Античные риторики. М., 1978.

Непереведенные трактаты «Деления» и «Проблемы» даются по TLG и: Divisiones quae vulgo dicuntur Aristoteleae / Praefatus edidit testimonisque instruxit Hermannus Mutschmann. Lipsiae: B. G. Teubneri, 1906. http://www.archive.org/details/divisionesquaev00mutsgoog; Works of Aristotle. Translated by E. S. Forster. Vol. VII. Oxford, 1927.

Гармония и ритм связаны с мимесисом. Они позволяют воспроизводить эмоциональные состояния человека и в этом качестве упражняют душу. Наученная должным образом соответствующими гармониями и ритмами, душа приобретает способность правильно ориентироваться в жизненных обстоятельствах. «Ритм и мелодия, − пишет Аристотель в «Политике», − содержат в себе более всего приближающиеся к действительности отображения гнева и кротости, мужества и воздержности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств (это ясно и из опыта: когда мы воспринимаем ухом ритм и мелодию, мы изменяемся в душе). Привычка же испытывать огорчение или радость при восприятии того, что подражает действительности, ведет к тому, что мы начинаем испытывать те же чувства и при столкновении с действительностью» (Политика 1340a 13, 19).

В «Никомаховой этике» говорится, что и людей можно «переритмизировать»: «Какое же рассуждение могло бы переменить таких-то людей?» (Никомахова этика 1179b 17). То же с речью: «Поэтому одни, как Ликофрон, опускали слово "есть", другие же перестраивали обороты речи» (Физика 185b 28). И мыслями: «все, говорящие о противоположностях, противоположностями не пользуются, если только не облечь в точную форму <их мысли>» (Метафизика 1075b 12 пер. Кубицкого)[17]. И в политике оформить дело, устроить что-либо значит ритмизировать: «Лучше же всего попытаться посредством соответствующих законоположений наладить дело так, чтобы никто слишком не выдавался своим могуществом, будет ли оно основываться на обилии друзей или на материальном достатке» (Политика 1308b 17).

Аристотель, в отличие от Платона, – противник ограничения набора ритмов, он ратует за правильное сочетание разных ритмов. Унификация политической жизни в государстве губительна для него; подобно тому, как унисон и один такт не дают полноценную мелодию, единообразие не способно породить полноценное государство (Политика 1263b 35). В сущности, здесь

[17] Ср.: «А все, кто говорит о противоположностях, к противоположностям не прибегают, если только этих [философов] не поправляют» (отред. пер. Кубицкого).

ставится вопрос о возможности внутренне согласованной полиритмической целостности.

В философии Аристотеля термин «ритм» приобретает преимущественно эстетическую нагрузку: он прочно закрепляется в ряду базовых эстетических категорий – гармония, ритм и метр. Гармония понимается как согласование звуков разной высоты тона, ритм как сочетание элементов различной длительности, а метр как сочетание длительностей, а также акцентов в речи, преимущественно, поэтической. На основании этого различения Аристотель выделяет три вида искусств. Танец пользуется только ритмом, музыка (авлетика и кифаристика) – гармонией и ритмом, а поэзия и драматургия – всеми тремя средствами художественного выражения (Поэтика 1447b 25). Однако при этом метр понимается Аристотелем как разновидность ритма: «что единое означает меру, это очевидно. И с чем бы мы ни имели дело, всюду бывает нечто другое, что лежит в основе, например, в <музыкальной> гармонии — четверть тона, в <пространственной> величине — дюйм («палец«) или фут, или что-нибудь в этом роде, в <стихотворных> размерах — стопа или слог»[18] (Метафизика 1087b 36).

Особое внимание Аристотель уделяет ритму в ораторском искусстве. Оратору, полагает он, важно разбираться в ритме публичной речи. Как и в других сферах деятельности, здесь необходимо придерживаться меры: с одной стороны, нельзя пренебрегать ритмом вообще, так как при этом снижается сила воздействия оратора на аудиторию, оратор не учитывает продолжительности внимания слушателей, чередования тем и тезисов, но, с другой стороны, не следует злоупотреблять ритмизацией речи, так как в этом случае внимание аудитории переключится с содержания на форму: «Что касается формы стиля, то он не должен быть ни метрическим, ни лишенным ритма. В первом случае [речь] не имеет убедительности, так как кажется выдуманной, и, вместе с тем, отвлекает внимание [слушателей], заставляя следить за возвращением сходных

[18] Ср.: «что единое означает меру, это очевидно. И в каждом случае субстрат – особый, например: у гармонии – четверть тона, у [пространственной] величины – дактиль или стопа или что-то в этом роде, в стихотворных размерах – стопа или слог» (отред. пер. Кубицкого).

[повышений и понижений] ... Стиль, лишенный ритма, имеет незаконченный вид, и следует придать ему вид законченности, но не с помощью метра, потому что все незаконченное неприятно и невразумительно. Все измеряется числом, а по отношению к форме стиля числом служит ритм, метры же его подразделения; поэтому-то речь должна обладать ритмом, но не метром, так как [в последнем случае] получатся стихи» (Риторика 1408b 22, 26, 29, 30, 31, 32, 1409a1, 9; 1409a 21, 22, 23, 23, 23).

Не все ритмы уместны в ораторской речи. Аристотель дает характеристику четырем ритмам: героическому ритму, ямбу как ритму повседневной речи, трохею как ритму комических танцев и пеону, наиболее подходящему для ораторского искусства, так как он не используется в поэзии (Риторика 1408b 22 – 1409a1).

Наиболее существенный вклад Аристотеля в историю понятия ритма, до сих пор не до конца осмысленный, − трактовка «ритма» как «формы» (schaema). Эта перекодировка, как было показано выше, связана с рецепцией физики Демокрита. Однако анализ всех фрагментов, где упоминается «rhuthmos» и однокоренные слова, показывает сложные отношения между понятиями ритма и формы. С одной стороны, Аристотель рассуждает о форме (rhuthmos) корпускул вещества, заполняющего собой сосуд: «… наблюдение показывает, что все простые тела, и особенно вода и воздух, принимают форму того вместилища, которое их содержит. Стало быть, форма элемента-корпускулы при этом сохраняться не может: иначе совокупная масса [корпускул] не касалась бы содержащего [его вместилища] во всех точках» (О небе 306b 13, 18). С другой стороны, Аристотель определяет ритм как «порядок в движении»: «правильный порядок в движении именуется хорошим ритмом» (Деления Page+col 54 15), и, соответственно, «непорядок в движении называется аритмией (Деления Page+col 55 4).

Используя атомистическое «rhuthmos» как «форму», Аристотель критикует физику Демокрита и его последователей. Он утверждает, что первоначало должно быть бесформенным (ἀρρύθμιστον): «… наблюдение

показывает, что все простые тела, и особенно вода и воздух, принимают форму того вместилища, которое их содержит. Стало быть, форма элемента-корпускулы при этом сохраняться не может: иначе совокупная масса [корпускул] не касалась бы содержащего [его вместилища] во всех точках. Но если [элемент] переоформится он уже не будет водой, поскольку его отличительным признаком была форма. Таким образом, ясно, что конфигурации элементов не могут быть определенными. Но похоже, что природа сама указует нам то, что доказывает разум. Ибо как во всех остальных случаях субстрат должен быть безобразным и бесформенным — а это наилучшее условие для того, чтобы «всевосприемлющее начало», как написано в «Тимее», могло формоваться — так и элементы надо рассматривать как своего рода материал для сложных [тел]; именно потому [, что они аморфны, элементы] и могут изменяться друг в друга, утрачивая при этом свои качественные различия» (О небе 306b 13, 18).

Кроме физики, Аристотель пользуется словом «rhuthmos» в физиологии. В аристотелистском трактате «Проблемы» степень нагрузок во время бега связывается с ритмичностью дыхания: тот, кто дышит «ритмично» − не бежит тяжело». Здесь ритм понимается как дыхание в равных интервалах. А сам ритм понимается как «определенным образом упорядоченное движение» (Проблемы 882b 1- 13).

Итогами разработки Аристотелем ритмологической проблематики и развития им концепта «ритм» стали: во-первых, исключение ритмологии из физики путем замены понятия «ритм» понятием «форма», что остановило разработку физической ритмологии в эпоху поздней античности и в средневековье; во-вторых, закрепление концепта «ритм» в области эстетики, что, в свою очередь, предопределило в дальнейшем сужение ритмологической тематики до границ музыки и поэтики.

1.4. Ритмология в эллинистической философии и науке

В эпоху эллинизма ритмологическая проблематика разрабатывалась довольно интенсивно. Однако ее горизонты в сравнении с предшествующим периодом значительно сузились. Учение о ритме перестало содержать какие бы то ни было аспекты, помимо эстетического, и сосредоточилось главным образом в многочисленных трактатах, посвященных риторике. Дело в том, что риторика для поздней античности играла намного более важную роль, нежели сейчас, и была тогда распространена невероятно широко. Как писал А.Ф. Лосев, риторика составляла «живой нерв античной художественной и общесоциальной жизни»[19].

Подобное прочтение ритма наиболее ярко и выпукло содержится в произведениях таких авторов, как Цицерон, Дионисиий Геликарнасский и Квинтиллиан.

В сочинениях *Марка Туллия Цицерона* (106 – 43 г.г. до н.э.) вполне отразилась невероятная склонность античного уха к музыкальной, стилевой речи, удивительную чувствительность его к ритмам, к звуковым эффектам. Может быть, самое яркое выражение этого мы найдем в его теории *художественной прозы.* Здесь более всего сказалось античное риторическое чувство. В художественной прозе нет стихов, ритмика здесь более сложная, запутанная, разнообразная. Для ее восприятия необходимо гораздо более тонкое ухо. Цицерон исходит из живого художественного опыта. Он не дает здесь никакой философской теории. «Некоторый ритм в прозаической речи существует, – пишет он, – и это установить нетрудно: его распознает ощущение. Как несправедливо отрицать ощущаемое только потому, что мы не можем объяснить его причины. Ведь и самый стих был открыт не рассудком, а природой и чувством, а размеряющий рассудок объяснил, как это произошло. Так наблюдательность и внимание к природе породили искусство» (Orator. 55,

[19] Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. Харьков: Фолио; М.: Издательство АСТ, 2000. С. 605.

183). Для Цицерона важен только самый факт: существует ритмическая художественная проза. Этот факт не требует для него никаких философских обоснований. Цицерона уже нельзя убедить в том, что художественная проза есть что-то искусственное или противоестественное. Он выступает против критиков этой прозы: «Неужели они не ощущают ни пустот, ни недоделок, ни кургузости, ни спотыкливости, ни растянутости? Целый театр поднимает крик, если в стихе окажется хоть один слог дольше или короче, чем следует, хотя толпа зрителей и не знает стоп, не владеет ритмами и не понимает, что, почему и в чем оскорбило ее слух; однако сама природа вложила в наши уши чуткость к долготам и краткостям звуков, так же как и к высоким и низким тонам» (Orator. 52, 174). Это внутреннее и совершенно реальное чувство ритма заставляет Цицерона давать точные и мудрые советы, позволяющие избегать в прозе чистой стихотворности, не допускать злоупотребления каким-нибудь одним размером, но соблюдать всегда живой и убедительный поток ритмической речи.

Теория *Дионисия* (ок. 55 – ок. 8 г.г. до н.э.) о ритмах раскрывается в его учение о «достоинстве и красоте», где проводится принцип единства эстетически-этических и физических характеристик. Отсюда мужественность бакхия, «возвышенное» (hypselos) молосса, «убыль благородства» в трохее, «величие» и «пригодность для выражения страстей» анапеста, «благородство» и «красота» (callos) дактиля, «женское» (thely), «робкое» начало амфибрахия, «благородство и важность» спондея и, наконец, «недостойность» и «слабость» таких размеров, как пиррихий и трибрахий (§105-111). И если Дионисию приходится говорить о слухе, который «испытывает наслаждение» от мелодий, то он не упустит возможности сказать, что тот же слух увлекается ритмом, «приветствует разнообразие» и ищет во всем уместности (§57).

В учении о композиции слов (IX 4) *Марк Фабий Квинтилиан* (35 – ок. 100 г.г. н.э.) рассматривает речь в ее связанности и разделенности. Ритм, или число, понимается им как известное расстояние времени; метр же предполагает и порядок. Он различает ритм в начале и в конце речи и излагает учение о стопах

и их составе. Все эти наставления даются у Квинтилиана вне строгих предписаний. Он сам увещевает не стремиться к ритмике, а обращать больше внимания на целостность периода в речи, чтобы не впасть в безвкусицу и вульгарность.

Итак, в античной философии концепт «ритм» получил широкое и еще недостаточно оцененное распространение: он использовался в разработке онтологических и физических вопросов (преимущественно у Демокрита), антропологических, социологических и педагогических проблем (Платон) и в эстетике (Аристотель). Поэтому можно вести речь об античной ритмологии, об античном периоде в истории ритмологии. Следует заметить, что интерес к античной ритмологии вовсе не является исключительно историографическим. Как будет показано в дальнейшем изложении, многие ритмологические идеи древнегреческой философии оказались как бы заархивированы и востребованы только недавно. В сущности, эта книга также актуализирует и разрабатывает многие из этих идей.

Глава 2.
ЛАТЕНТНАЯ ИСТОРИЯ КОНЦЕПТА «РИТМ»

(Г.А. Карцева)

2.1. Ритмы творения и космические ритмы в средневековой философии

Вслед за исчезновением античной культуры концепт «ритм» пропадает из философского дискурса вплоть до конца XIX века. В раннесредневековой интеллектуальной литературе он локализуется в текстах, посвященных теории музыки. Однако само по себе приложение музыкальной теории или, точнее, философии музыки значительно раздвигало границы уместности этого понятия. «Музыкой, – писал Кассиодор, один из создателей средневековой системы образования, – проникнуты все деяния нашей жизни, если конечно мы подчиняемся прежде всего повелениям Создателя и с чистым сердцем выполняем все установленные им предписания»[20]. Музыка в пифагорейском ключе, разумеется, в христианских тонах, трактуется как космический порядок, как мировая гармония. Поэтому ритмологическая проблематика разрабатывается в средневековой философии, а затем в эпоху Возрождения и в Новое время в неявном виде, без прямого использования слова «ритм». Последнее обстоятельство позволяет говорить об этом этапе как о «криптосторическом».

Философское постижение ритма в эпоху Средневековья было прямым продолжением античных идей. Яркий представитель средневековой религиозно-философской мысли *Августин* (IV–V вв.) утверждал античную идею прекрасного ритмичного и согласованного мира в силу его сотворенности Богом, который сам есть абсолютная Красота, абсолютное Благо и абсолютная Истина, живой ритм и чистая духовная форма. Видимая красота, полагал

[20] Кассиодор. Наставления в науках божественных и светских // Антология педагогичской мысли христианского средневековья. Том I. М., 1994. С. 279.

Августин, есть символ единства, ритмического членения и смысла всего. Однако мир состоит далеко не только из прекрасного и доброго. Но все позитивные и негативные природные и социальные явления взаимосвязаны и взаимообусловлены. Согласно божественному соизволению, заключал Августин, осуществляется проникновение законов гармонического ритма в мир чувственных вещей: целостность и единство, затем число (или ритм), которое определяет все формы бытия, далее – равенство, подобие, соответствие, соразмерность, симметрия, гармония[21]. Да и искусства, в которых ритм является основой (музыка, поэзия), по мнению Августина, стоят на более высокой ступени, чем изобразительные или зрелищные искусства. В трактате «О музыке» Августин досконально разработал ритмико-числовую теорию искусства и Универсума в целом. Бог создает «числа» (или «ритмы»), высшее место среди которых занимают разумные и духовные числа небожителей, а также космические числа – источник всякого пространства и времени. Они вечны и неизменны. Более низкое положение занимают преходящие числа, а также числа материального мира, в которые поэтапно входят верхние слои неба, воздух, вода и земля, а затем и числа человека, состоящие из телесных чисел и чисел души.

Особое место в разработке философско-теологического понимания ритма принадлежит *Фоме Аквинскому* (ок. 1225–1274) – систематизатору ортодоксальной схоластики, учителю церкви, связавшему христианское вероучение с философией Аристотеля, в которой его привлек сложный ритм взаимодействия материи и формы с возможностью и действительностью. У Аристотеля материя – это возможность, находящаяся между бытием и небытием: «Всегда есть что-то промежуточное между бытием и небытием, так и возникающее между сущим и не-сущим»[22]. Аристотелем сущее мыслится двояко: как сущее в возможности (то есть, в материи) и сущее в действительности (то есть, в бытии). Материя есть возможность той или иной

[21] См.: Бычков В.В. Эстетика. М., 2002.
[22] См.: Аристотель. Метафизика. Ростов-на-Дону, 1999. С. 27-28

вещи, которая станет действительностью только в результате активного, целенаправленного действия формы. Это постоянное взаимодействие возможности и действительности проявляется как в природной, так и в человеческой сфере. Таким образом, мы можем с уверенностью констатировать, что под формой в данном случае Аристотель понимал именно ритм, дефинирующийся сегодня не только как временная структура любых процессов, но и как пространственно-временная организация материи. При этом высшей активностью по Аристотелю обладает Бог, в материи же заключена предельная пассивность, не зависящая от Создателя. Эту теорию заимствовал Фома, у которого Бог есть чистый акт (то есть, действие, приводящее к созданию чего-то, имеющего структуру, пространственно-временные характеристики), иными словами – животворящий ритм. Фома пошел еще дальше в «оритмичивании» божественного первоначала: он наделил Бога предельной активностью во всех процессах протекающих в мире, в том числе и в бытии первоматерии. В труде «Сумма теологии» он сформулировал пять доводов, которые он называет путями (вновь уход от неподвижности и приближение к процессу, а, следовательно, и к ритму, в терминологии), в доказательство бытия Бога.

1. Доказательство через движение восходит к Аристотелю. Принимая как аксиому аристотелевский тезис о том, что все в природе находится в движении, Фома мыслит это движение как любое изменение, развитие (то есть вновь с элементами диалектики). По Аквинскому, все, что движется, должно иметь какой-то внешний фактор: само оно двигаться не может потому, что находится в потенциальном состоянии, его необходимо перевести в акт посредством некоей актуальной сущности. У Фомы понятия потенции и акта являются дифференциальными, то есть разделяющими все сущее: ничто не может одновременно быть и потенциальным, и актуальным, следовательно, невозможно, чтобы нечто было одновременно и движущим, и движимым, то есть само источником своего движения. И Фома выводит из этого следующее: все, что движется, должно иметь источником своего движения нечто иное. Итак, предмет чем-то движется, а это что-то, в свою очередь, имеет собственную

причину процесса, и так далее до самого первоисточника всякого движения. Этим Перводвигателем выступает Бог, сам оставаясь неподвижным. И если Аристотель понимает Бога как интеллектуальный ритмоимпульс (чистый акт мысли, которая мыслит себя самое)[23], то Фома осознает Создателя как единство противоположных начал: неподвижности и творчества (чистый, а потому неподвижный акт бытия, и, следовательно, возможная причина для возникновения других форм бытия)[24]. Здесь Фома не только приближается к диалектическому осмыслению Бога, но и вплотную подходит к осознанию Его в качестве ритмической основы всякого бытия (сравним определение категории ритма, данное А.Ф. Лосевым: «*Ритм* есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как подвижный покой и рассмотренная в отождествлении со своим материальным воплощением»[25].

2. Доказательство через производящую причину также восходит к Аристотелю, обосновывавшему наличие первоначала во всех четырех родах причин: материальных, движущих, целевых, формальных. Фома творчески развил положение Аристотеля и вывел из него аргументацию божественного существования через производящую причину: никакая вещь не появляется сама по себе, а имеет причину своего возникновения. Невозможно, чтобы вещь была своей собственной производящей причиной; тогда бы она предшествовала самой себе. Одна причина рождает следствие, которое становится причиной для появления другого следствия и т.д. «Сущностно упорядоченные причины упорядочены также в иерархическом отношении, подразделяясь на причины основные и инструментальные»[26]. Так же и в человеческом существовании: один человек рождает другого, тот, в свою очередь, тоже воспроизводит потомство, и так до бесконечности. «И это вышестоящее сущее, объясняя наличие и причинность нижестоящих существ, само имеет свою причину в

[23] См.: Жильсон Э. Избранное. Т.1. Томизм: Введение в философию св. Фомы Аквинского. М.-СПб., 1999. С. 168.
[24]См.: Там же. С. 168
[25] Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики//Из ранних произведений. М., 1990. С. 336.
[26] Жильсон Э. Указ. соч. С. 74.

сущем еще более высокого уровня»[27]. Но если, - подытоживает Аквинский,- допустимо представить беспредельное продолжение следствий, то никак нельзя вообразить ухода в бесконечность ряда производящих причин, так как при этом отсутствовала бы первичная производящая причина, а значит – следствие. Стало быть, делает вывод Фома, должна существовать Первопричина всего последующего. Есть только одна производящая причина – Бог. В этом доказательстве также просматривается ритмообразующая основа Бога, являющегося первопричиной всего, рождающего четкие и иерархичные причинно-следственные отношения (мы знаем, что основные свойства ритма – организующие и упорядочивающие).

3. Доказательство через необходимость, по сути, продолжает доказательство через производящую причину. В его основе лежит противопоставление возможного и необходимого. Возможное, полагает Аквинский, случайно, оно существует не само по себе, а в силу производящей причины. Оно может быть, но может и не быть. Возможные вещи возникают и уничтожаются, могут существовать или не существовать. Они не являются чем-то необходимым, они случайны. Все в природе взаимосвязано, продолжает Фома, на этом зиждется ее существование. Но не все сущее случайно, есть нечто необходимое, имеющее внешнюю причину своей необходимости. Как и во втором доказательстве, принципом которого Фома провозгласил невозможность ухода в бесконечность ряда производящих причин, здесь также выводится требование необходимой первоначальной сущности, необходимой самой по себе, существующей в силу самой своей сущности. Она не имеет внешней причины своей необходимости, она сама есть причина необходимости всего вокруг, она независима ни от чего. Вывод у Фомы напрашивается сам собой: это и есть Бог – абсолютно необходимое Сущее. «Нетрудно определить пользу, извлекаемую нами из этого третьего доказательства бытия Божия: мы

[27] Там же. С. 74.

уже знаем, что Бог движущая и производящая причина всех вещей, теперь мы знаем, что Он есть необходимое сущее»[28].

4. Доказательство от степеней бытия так же, как и все предыдущие, восходит к идеям Аристотеля. В диалоге «О философии» мы находим следующее: «там, где есть лучшее, есть и наилучшее и, если одни вещи лучше других, то отсюда следует и существование самого лучшего – божественного»[29]. В «Метафизике» Аристотель продолжил: вещи, обладающие высшей степенью истинности, обладают и высшей степенью бытия: «наиболее истинным будет то, что для дальнейших вещей составляет причину истинности их. Тогда, следовательно, причины вечно существующих вещей должны всегда быть наиболее истинными: они ведь истинны не время от времени, и у них нет какой-нибудь причины, которая дает им бытие, но они сами <дают его> всему остальному; и, таким образом, в какой мере каждая вещь причастна бытию, в такой и к истине»[30]. Соглашаясь с Аристотелем в том, что в вещах обнаруживаются различные степени совершенства, истинности и бытия, Фома приходит к заключению, что есть некая наивысшая степень истинности; бытие в предельной степени, являющееся универсальной причиной бытия; абсолютно совершенное (и самое простое), соприкасаясь с которым все усовершенствуется. Это может быть только Богом.

5. Доказательство через целевую причину. Фома берет за основу тезис Иоанна Дамаскина о том, что в рамках единого порядка всегда наличествуют противоречивые и не связанные между собой вещи. Невозможно, чтобы они сами по себе приходили к согласованности. Существует некто, направляющий их к определенной цели. В результате устанавливается согласие и единый порядок. Таким образом, Фома выводит пятое доказательство из распорядка природы. Он убеждается в следующем: природные предметы лишены разума, но они подчиняются целесообразности, и их действия в конечном итоге направлены к наилучшему результату. Это происходит не случайно, но под

[28] Там же. С. 77.
[29] Цит. по: Коплстон Ф.Ч. История средневековой философии. М., 1997. С. 429.
[30] Аристотель. Метафизика. С. 41.

руководством чьей-то сознательной воли. В противном случае пришлось бы согласиться с тем, что в мире существует следствие (порядок вещей), не имеющее причины. А это невозможно. Следовательно, доказывает Фома, должен существовать Некто, установивший порядок для каждой вещи и полагающий цель для всего, что происходит в природе. Это, по убеждению Фомы, и есть Бог. Целевая причина является по существу целью для производящей причины, а, следовательно, является причиной причин, основание существования самой природы.

Итак, пять доказательств существования Бога являются следующим этапом в осмыслении ритма как природосообразного, упорядочивающего, организующего начала, основы материи, движения и развития. В эпоху Средневековья это исследование могло осуществляться лишь в рамках теологии.

В позднее средневековье было нарушено безраздельное господство аристотелизма в университетах. Возрождение интереса к платонизму и неоплатонизму актуализировало идею имманентной гармонии космоса, ритмической согласованности его частей. Рождение гуманизма востребовало идею соответствия макрокосма и микрокосма, в свете которой могла быть поставлена проблема гармонии ритмов души и космоса, внутреннего и внешнего. Согласование частных и общих ритмов становилось особенно актуальным в свете появления нового типа экономических отношений, требовавших повышения интенсивности труда и жизни.

В отличие от средневекового времени, существовавшего отдельно от человека, время в эпоху Возрождения стало рассматриваться как неотделимое от личности, причем в контексте культурно-исторической среды. Теперь религия уступила первенство человеческому творчеству. Сохраняя мысль о божественной первооснове сущего, эпоха Возрождения отводила человеку активную созидательную роль в ритмичном мировом процессе. Появилось представление о специфически человеческом, отличающемся от природного, и

это было тенденцией понимания культуры как особой реальности, созданной человеком.

Характерным явлением для эпохи Возрождения было обособление искусства от философии и естествознания. Однако художников по-прежнему интересовали философские вопросы времени. Итальянский ученый, архитектор, теоретик искусства эпохи раннего Возрождения *Леон Баттиста Альберти* (1404–1472) воспринимал время сообразно культуре, как ее бытие. «В трудах Альберти фактически рассматривается сложная диалектика индивидуального и историко-культурного времени», он «отразил ренессансное представление о месте искусства и художника в космической и социальной иерархии»[31].

Николай Кузанский (1401–1464), предвосхитивший зарождение математического естествознания, утверждал наличие в мире соотношения меры, числа и веса. Он полагал, что в сознании Бога число представляло первый образ вещей, а музыка, арифметика, геометрия и астрономия стали основой возникновения божественного искусства в момент Сотворения Мира: «Бог пользовался при сотворении мира арифметикой, геометрией, музыкой и астрономией, всеми искусствами, которые мы также применяем, когда исследуем соотношение вещей, элементов и движений. При помощи арифметики бог создал из мира одно целое… При помощи музыки он придал вещам такие пропорции, чтобы в земле было столько земли, сколько воды в воде, сколько воздуха в воздухе и огня в огне»[32]. Сам же мир, согласно Кузанскому, имеет сложный состав. В него входят: собственно человек, образующий малый мир; универсум, составляющий большой мир; и Бог – максимальный мир. Человек является микрокосмом, который весь огромный мир природы ритмически воспроизводит в себе. «Бесконечное первообразное единство не может отражаться иначе, как только в соответствующей соразмерности, каковая и заключается в числе. Вечный ум движет, наподобие

[31] См.: Ярская В.Н. Время в эволюции культуры: Философские очерки. Саратов, 1989. С. 53-54
[32] Философия и музыка/Сост. Н.А. Горбачев. Саратов, 1975. С. 21

музыканта, желающего сделать свою мысль чувственной: ведь он воспринимает множество звуков и приводит их в соразмерность, совпадающую с гармонией, чтобы в этой соразмерности усладительно и совершенно преобладала гармония»[33].

Кузанский осознавал, что Вселенной свойственен единый универсальный пространственно-временной ритм. В его понимании мир – это живой, одушевленный организм, части которого находятся не только в целостности и постоянной всеобщей связи, но и в движении. Каждая часть отражает целое, Бога и всю Вселенную. Бог есть единство, которое объединяет любые различия и противоположности.

Другой представитель итальянского Возрождения *Марсилио Фичино* (1433–1499) возводил красоту, любовь, наслаждение в ранг космических принципов, да и сам человек по Фичино есть центр космоса, потому что мировая душа – это абсолютизированная человеческая душа. Значит, основой существования и развития человека выступают единые со всей Вселенной ритмы.

К той же флорентийской философской школе принадлежал и *Пико делла Мирандола* (1463–1494), придерживавшийся той же антропоцентристско-теологической концепции, по которой человек является судьей мудрости, величия и красоты Мира, какой он сам сумел воздвигнуть. Все мироздание по Пико состоит из четырех миров: подлунного, поднебесного, небесного и собственно человека, выступающего как бы посредником между всеми земными и небесными созданиями, находясь, однако, вне их. Человеческий микрокосмос тождественен божественному макрокосмосу. Таким образом, и здесь налицо ритмическое единство человека с Вселенной.

Большое значение для развития понимания времени и, соответственно, ритма в истории философии имели открытия в области естествознания. *Николай Коперник* (1473–1543) установил, что Земля отнюдь не является неподвижным центром визуального мира, она не только вращается вокруг

[33] Там же. С. 22.

своей оси, чем объясняется ритм смены дня и ночи и видимое передвижение небесной сферы, но и обращается вокруг Солнца. Он первым определил, что Луна является естественным спутником Земли и также осуществляет равномерное вращение вокруг нее. Коперник был убежден, что его открытия могут объяснить действие мировых законов, создающих порядок и организованность в Мире. Его система была изложена в труде «Об обращении небесных сфер». В 1514 году Николай Коперник заявил, что Солнце находится в центре Вселенной, что неожиданно сделало Землю рядовой планетой, и единый ритм движения небесных тел стал нормально воспринимаемым явлением. Неподвижные звезды при этом превратились в тела, подобные нашему Солнцу, но находящиеся на гораздо большем расстоянии от Земли. Это поколебало уверенность в конечности Вселенной.

Ритмическое единство космоса и человека в нем отстаивалось немецким философом, алхимиком, врачом и естествоиспытателем *Парацельсом* (1493–1541), настоящее имя Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенхайм (Гогенгейм). В раннем трактате «Paramirum» самобытный мыслитель оригинальным образом переработал пифагорейскую идею о гармонии сфер в концепцию согласования биокосмических ритмов[34]. Парацельс различал пять типов ритмов, ассоциируя их, в духе квазиязыческой мифологии эпохи Возрождения, с пятью планетами Солнечной системы: Марсом, Меркурием, Венерой, Юпитером и Сатурном. Марс олицетворяет собой механистические ритмы неживой природы. Меркурий – ритмы бессознательной жизни, то есть ритмы вегетативных процессов, ритмы питания, дыхания, сна и бодрствования, обмена веществ. Юпитер – ритмы сознательной жизни, ритмы целерационального действия. Венера – стихийные ритмы страстей, возбуждения, воодушевления, вдохновения. Сатурн – непредсказуемое, спонтанное, катастрофическое. Макрокосмос и микрокосмос – гармония пяти сфер. Эти сферы попеременно властвуют над человеком, подчиняя его желания,

[34] Самобытная ритмологическая концепция Парацельса дается здесь в интерпретации О. Розенштока-Хюсси; см.: Розеншток-Хюсси О. Временной спектр // Он же. Язык род человеческого. М.-СПб., 2000. С. 412 – 450. См. также: Пигалев А.И. Культура как целостность. Волгоград, 2001. С. 359 – 384.

помыслы и действия своим собственным ритмам. Нарушение гармонии сфер в микрокосме происходит тогда, когда одна из них всецело захватывает человека, полностью изолируя его от всех прочих, моноритмия подменяет полиритмию. В этом Парацельс видит причины телесных недугов человека. Только гармония ритмов исцеляет человека, возвращает ему целостность, полноту.

В неявном виде идея ритмически согласованной вселенной представлена в трудах великих итальянцев – натурфилософа *Телезио* (1509–1588), основными свойствами времени считавшего длительность и объективность, а само время – условием существования и движения, и *Джордано Бруно* (1548–1600) – автора концепции о бесконечности Вселенной и о множестве миров в ней («О причине, начале и едином», «О бесконечности, Вселенной и мирах»), который рассматривал время как тождество начала и конца, единство мгновения и бесконечности. Если Николай Кузанский осознал множественность миров и бесконечность Вселенной, Николай Коперник выявил закономерности движения планет, то Джордано Бруно еще больше продвинулся в осмыслении ритмического единства мира: звезды, утверждал он, это такие же солнца, как и наше, они являются центрами неизмеримого множества планетных систем. Одни и те же законы действуют во всех уголках Вселенной. «В целом мои взгляды следующие. Существует бесконечная Вселенная, созданная бесконечным божественным могуществом. Ибо я считаю недостойным благости и могущества божества мнение, будто оно, обладая способностью создать, кроме этого мира, и другие бесконечные миры, создало конечный мир. Итак, я провозглашаю существование бесчисленных миров, подобных миру этой Земли. Вместе с Пифагором я считаю ее светилом, подобным Луне, другим планетам, другим звездам, число которых бесконечно. Все эти небесные тела составляют бесчисленные миры. Они образуют бесконечную Вселенную в бесконечном пространстве»[35].

[35] Джордано Бруно и инквизиция. Протоколы процесса Джордано Бруно в венецианской инквизиции // Вопросы истории религии и атеизма: Сборник статей. Т.1. М., 1950. С. 342

2.2. Ритмы в механистичном космосе новоевропейского естествознания

На рубеже XVI и XVII веков итальянский ученый, один из основателей точного естествознания *Галилео Галилей* (1564–1642) представил религиозное обоснование необходимости научного естествознания. Задача философа, по мнению Галилея, – изучить великую книгу природы. Но первым шагом к осознанию реальности является бесконечный поиск Истины, Бога и смысла жизни. Этот поиск приводит к постижению себя как мыслящего, а мир как мыслимое, и через познание самого себя раскрывается реальность. Всеобщее ритмическое единство ученый доказывал следующим образом. Он объявил однородность пространства (отсутствие центра мира) и равноправие инерциальных (с неизменными в них величинами длины, времени и ускорения) систем отсчета. Законы физики одинаковы (инвариантны) на Земле и на небе с точки зрения любого наблюдателя, движущегося с постоянной по величине и направлению скоростью, поэтому результаты земных опытов можно переносить на небесные тела. Галилей установил стержневые начала механики (принцип относительности для прямолинейного и равномерного движения и принцип постоянства ускорения под действием силы тяжести), на основе которых А. Эйнштейн создал общую теорию относительности, диаметрально изменившую представление о природном пространственно-временном ритме. В конце жизни Галилей пришел к доказательству равномерно ускоряющегося ритма падающего тела: его скорость нарастает пропорционально времени, а путь – пропорционально квадрату времени[36].

Будучи родоначальником математического естествознания, Галилей особое внимание уделял задаче измерения количества движения. Для этого он искал простые, равномерные ритмы, которые могли бы выступить в качестве эталона сложных ритмических процессов. В этой связи Галилей обратился к

[36] См.: Галилео Галилей. День четвертый//Беседы и математические доказательства, касающиеся двух новых отраслей науки, относящихся к Механике и Местному движению. М.-Л., 1934.

изучению закономерностей колебаний. Результатом теоретической работы и ее практической апробации стало создание Галилеем маятниковых часов, ставших универсальным прибором измерения времени. Едва ли будет преувеличением утверждение, что Галилей осуществил ритмологическую революцию в истории Европейской науки и культуры. Понимание времени и ритма Галилеем приобрело парадигмальный характер: все сложные ритмические рисунки стали рассматриваться как комбинации простых. Такой ритмологический редукционизм положил начало новому этапу в истории осмысления феномена и понятия ритма.

Важный шаг в развитии ритмологии, основанной на достижениях естествознания, был сделан *Иоганном Кеплером* (1571–1630). В работе «Гармонии мира» он сформулировал закон, устанавливающий математически точную зависимость между расстоянием различных планет от Солнца и временем их обращения вокруг него. Вслед за пифагорейцами Кеплер считал мир воплощением идеальной числовой гармонии, одновременно геометрической и музыкальной (иначе – обладающей как пространственным, так и временным ритмом). Пространственный ритм космоса выражается в том, что орбиты планет вписаны в правильные многогранники. Кеплер выявил переменный ритм движения планет вокруг Солнца: приближаясь к Солнцу, они движутся быстрее, отдаляясь от него – медленнее.

Рене Декарт (1596–1650) отождествлял природу с материей и выдвигал на первое место ритм механических процессов, служащих основой гигантского механизма природы, устроенного и налаженного Богом. В связи с общей тенденцией Нового времени – замещения религиозной картины мира естественнонаучной – концепция двух времен трансформировалась: божественная вечность превратилась в абсолютную длительность, а божественное и земное время модифицировалось в абсолютное, то есть объективное время, и относительное, то есть его субъективное восприятие: «Время, которое мы отличаем от длительности, взятой вообще, и называем числом движения, есть лишь известный способ, каким мы эту длительность

мыслим»[37]. Время в понимании Декарта есть наш способ размышлений о вещах, и если пространство является единственной реальностью вне нас, протяженностью, в которой нет времени, то время как таковое целиком и полностью принадлежит мыслящей субстанции. Время не может быть внешним по отношению к ней, оно есть ее внутреннее переживание, а внешнее – это пространство, не имеющее времени. Декарту принадлежит теория дискретности времени, которая заключается в том, что каждый временной момент в настоящем отнюдь не вытекает из предшествующего временного момента, равно как и будущее не вытекает из настоящего. То есть, время как бы делится на такты – части, не связанные одна с другой. Бог, утверждал Декарт, является причиной моего существования, но он не предшествует мне по времени, мое теперешнее существование не вытекает из предшествующего, я существую, потому что я мыслю, и если бы я прекратил мыслить, то тут же перестал бы существовать. По мнению Декарта, и Богу, и человеку по природе присуще движение. Человек без движения – ничто, а, придя в движение, он становится чем-то средним между Богом и этим «ничто» и существует до тех пор, пока продолжается движение его мысли, рождаясь каждое мгновение вновь и вновь. Мысль совершается вне времени, и человек рождается с тем, что уже решено. Но, не получая окончательного и завершенного ответа, мысль снова материализуется в предметном мышлении вместе с вновь родившимся человеком, и так продолжается вечная пульсация. Пространство, по утверждению Декарта, есть отличие одного предмета от другого, и если мы различаем в пространстве себя, то различаем в себе и разные предметы. А время – это отличие себя от самого себя, так как по Декарту в каждый момент времени субъект различен. Реальная психическая жизнь личности, качественно отличная от ее физического существования, представляет собой чередование отдельных мгновений или полос пребывания его в континууме упорядоченных предметов. Человек постоянно находится в некой длительности между двумя временными моментами, которые не предшествуют один другому, на высокой

[37] Декарт Р. Начала философии//Избранные произведения. М., 1950. С. 451.

волне интенсивного существования, когда с одной стороны от него находятся врожденные идеи, а с другой – некие структуры понятности. Врожденные идеи принадлежат непрерывной длительности божественного сознания, которое существует всегда и независимо от реального дискретного сознания человека.

Р. Декарт был первым, кто оспорил устойчивое мнение, укоренившееся в научной космологии, что Вселенная либо существовала всегда в неизменном состоянии, либо была сотворена в какой-то момент времени в прошлом, после чего остается в прежнем виде до настоящего момента. Он построил эволюционную модель мира, в которой мир и небесные тела рассматривались в развитии. До Декарта официальная точка зрения, пришедшая от Аристотеля, гласила, что естественным и предпочтительным состоянием любого тела является состояние покоя, основой же его движения становится какая-либо сила или импульс. Декарт объявил, что в первоначально однородной мировой материи – эфире – начали происходить вихревые движения, ставшие ритмической основой образования всех небесных тел. Декартовский эфир материален и наделен механическими свойствами жидкости, в отличие от эфира Аристотеля, представлявшего собой особую небесную субстанцию. А Солнечная система – это один из вихрей (tourbillons) мировой материи, который увлекает своим ритмом планеты. Центральным светилом у Декарта является Солнце, оно состоит из более тонкой мировой материи. По его мнению, в результате вихревого вращения более крупные частицы были отброшены к периферии и послужили основой образования планет и комет. Каждая планета, увлекаемая мировым вихрем, вращается вокруг Солнца, но она кружится и в своем вихре, имеющем собственный ритм.

Таким образом, как бы ни менялись общественные структуры и символы эпох, ни один философ, независимо от культурной принадлежности и направленности творчества, не мыслил никакого существования в отрыве от времени и его проявления – ритма. Дальнейшее развитие эта проблема получила в Новое время.

Развитие философского понимания ритма и темпоральности в Новое время еще более подтвердило обусловленность его естественнонаучными достижениями, это совершенно очевидно при обращении к творчеству *Исаака Ньютона* (1643–1727). Ньютон, являясь автором ряда законов классической механики, распространил и на макропроцессы законы, выражающие понимание природы в духе метафизического материализма. Несмотря на бесспорную гениальность физика, помогавшую ему догадываться об относительности времени реальных процессов, он как философ находился еще на уровне своей эпохи и считал время абсолютной математической длительностью, не зависящей ни от природы, ни от сознания человека. В отличие от абсолютного времени (то есть длительности), протекающего равномерно и самостоятельно, относительное или обыденное время по Ньютону есть внешняя, употребляемая в обыденной жизни вместо истинного математического времени, мера продолжительности, которая проявляется с помощью какого-либо движения и выражается в таких ритмических понятиях, как час, день, месяц, год и прочие.

Однако, при наблюдении за различными оптическими явлениями И. Ньютон усмотрел ритм, присущий движению луча света: «Под лучами света я разумею его мельчайшие части, как в их последовательном чередовании вдоль тех же линий, так и одновременно существующие по различным линиям. Ибо очевидно, что свет состоит из частей как последовательных, так и одновременных, потому что в одном и том же месте вы можете остановить части, приходящие в один момент, и пропустить приходящие в следующий, и в одно и то же время вы можете остановить свет в одном месте и пропустить его в другом. Остановленная часть света не может быть той же самой, которая уже прошла»[38]. В «Началах» им был выдвинут тезис о метрике как об определенном параметре пространства, внутренне ему присущем.

Ньютон утвердил статичное понимание законов природы и убеждение в общности их с законами механики, господствовавшее в культуре на протяжении длительного периода. Даже в начале XX века ученые в основном

[38] Ньютон И. Оптика или трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света. М., 1954. С.9.

придерживались мнения о симметричном образе времени, о единообразном прошлом и будущем мировых атомных процессов. Вместе с тем в научном сознании подспудно складывалась концепция изменяемого, текучего времени, составляющего фон и условие человеческого существования в мире, который каждое мгновение трансформируется, а ритм его движений хаотичен и иррационален.

Качественно новым осмыслением всеобщего ритма взаимодействия объектов вселенной стал открытый И. Ньютоном закон всемирного тяготения, который гласит, что любое тело притягивается к другому с силой, прямо пропорциональной их массе и обратно пропорциональной расстоянию между ними. Сам факт существования силы притяжения не зависит от свойств и размеров тел. Согласно именно этому закону Луна движется по эллиптической орбите вокруг Земли, а Земля и планеты вращаются по эллиптическим орбитам вокруг Солнца. Этот закон существенно продвинул вперед естествознание и до сегодняшнего дня продолжает оставаться его основным постулатом, упорядочивая и группируя все предметы и явления в единый ритмически организованный процесс. Таким образом, все материальные объекты во Вселенной формируются и существуют во взаимосвязи под действием силы Всемирного тяготения.

Форма и структура тел также зависит от нее, так как тяготение осуществляется и на микроуровне, а взаимодействие и движение тел относительно друг друга определяются динамическим равновесием между силами их тяготения и силами инерции масс. Ньютоновская концепция признана классической, так как, лишь благодаря ей, многое в строении мира, до нее необъяснимое, стало ясным: законом, управляющим движением и развитием небесных тел является закон всемирного тяготения. Раньше пространство считалось вместилищем материальных объектов, никак не связанных между собой, теперь же взаимозависимость их превратилась в совершенно очевидную истину. Стал возможным научный подход к решению

проблемы строения и эволюции вселенной как единого физического объекта, подчиняющегося закону всемирного тяготения.

Мысль о едином ритме строения и существования макро- и микрокосма, вселенной и человека высказывалась уже на самых ранних этапах развития дофилософского и философского мировоззрения. Но если Аристотель предлагал систему Мира, в которой небесные тела состоят из отличной от земной субстанции и подчиняются другим законам, то в основе ньютоновской системы лежит материальное единство Мира, находящегося в абсолютном пространстве и абсолютном времени. Абсолютное пространство, по Ньютону, существует независимо от ритма времени, который также не подчинен ничему, и независим от наполняющей его материи. Вселенная по Ньютону, хотя и имела начало в виде божественного свершения, является стационарной, то есть вечной и неизменной. Из закона, открытого И. Ньютоном, естественно вытекало и положение о бесконечности пространства и находящихся в нем и одновременно не связанных с ним тел и времени. Если бы пространство было конечным, считал Ньютон, то у него была бы центральная точка, куда притягивались и, в конце концов, упали бы все звезды.

Закон всемирного тяготения стал одним из выдающихся достижений в области естествознания за всю историю его существования. Лишь с его открытием появилась научная космология и были научно доказаны идеи космистской философии о ритмическом единстве мира, всеобщей взаимосвязи всех природных явлений. Теория гравитации стала теоретической основой космологии, поскольку именно тяготение объясняет ритм взаимодействия масс на космических расстояниях. Классическая механика И. Ньютона в дальнейшем стала частным случаем релятивистской механики А. Эйнштейна, которая распространялась на движения тел при любых скоростях, в том числе и при скорости света. Более того, при скоростях значительно меньших скорости света законы механики Эйнштейна переходят в законы ньютоновской механики.

Следует заметить, что в классической механике И. Ньютона был уже заложен принцип относительности, берущий свое начало от принципа

относительности Галилея. Ньютон ввел понятия абсолютного и относительного. Абсолютное время, полагал ученый, есть время истинное, однородное, математическое, протекающее равномерно во всей Вселенной, независимое от материальных объектов. Его можно охарактеризовать как длительность. Относительное время – это кажущееся или обыденное время, используемое в обыденной жизни (час, день, месяц и так далее). Абсолютное пространство в понимании Ньютона было бесконечным, прямолинейным, одинаковым и неподвижным и не зависящим от находящихся в нем материальных предметов. Оно полностью соответствовало Евклидовой геометрии. Вопрос взаимодействия между материальными телами сводился к силе тяготения. Относительное же пространство, в отличие от абсолютного, определяется, как провозглашал И. Ньютон, нашими чувствами по отношению к расположению других тел.

Ньютон заявил, что единого эталона покоя не существует. Например, если одно тело находится в покое, а другое тело движется относительно первого с постоянной скоростью, мы с равным основанием можем утверждать, что второе тело покоится, а движется именно первое. Относительно нас Земля находится в покое, но мы прекрасно знаем, что она вращается вокруг Солнца и одновременно вокруг своей оси. Но как древнегреческие мыслители (Аристотель), Ньютон верили в абсолютное время, не зависящее от пространства. Здесь, как мы видим, полностью отсутствовала связь между пространством, временем и материальными телами, а процессы взаимодействия рассматривались с точки зрения сил, которые действовали строго по прямым между реальными объектами. Интересно то, что введение понятий абсолютных пространства и времени обусловлено именно их относительным характером, который был для Ньютона фактом, не подлежащим сомнению.

Можно констатировать, что идея ритма, универсальная для культуры античности, постепенно стала развиваться в дифференцированной форме. Это связано с тем, что категории пространства и времени «стали восприниматься как самостоятельные сущности, не зависящие от природных объектов и не

являющихся выражением их движения. А между тем всеобщий характер ритма органично связан со структурой пространственных и временных отношений движения»[39].

Развитие естествознания привело к разделению пространства и времени, а значит, пространственного и временного ритма, превратившегося в симметричный и механистический, подчиняющийся законам динамики Ньютона. Концепция ритма (разумеется, скрывающаяся под рубриками «время» и «пространство») с этого момента приняла парадигмальную инвариантность вплоть до первых опытов неклассической рациональности, открывшей дорогу расширенному и углубленному пониманию значения ритма в жизни природы, человека, общества, культуры.

[39] Комаров В.Е. Ритм как выражение особенностей процесса развития. Автореф. дис. … канд. филос. наук. Саратов, 1971. С.4.

Глава 3.
ВОЗРОЖДЕНИЕ РИТМОЛОГИИ

3.1. На подступах к новой ритмологии

(Д.Р. Яворский)

В классической европейской философии, как и в классической европейской науке, понятие ритма не использовалось, хотя сама ритмологическая проблематика разрабатывалось в неявном виде под рубриками «время», «движение» и т. п. На долгое время «ритм» стал музыковедческим и литературоведческим концептом, а за рамками этой области знания он стал использоваться только на рубеже XIX – XX веков.

Концепт «ритм» был заново впущен в философский дискурс *А. Шопенгауэром* (1788-1860). Традиционно отнеся эвристическую область этого концепта к философии искусства, философ тем не менее применил его к анализу представления как функции сознания. Обращаясь к ритму и рифме как выразительным средствам поэзии, Шопенгауэр замечает, что склонность к повторению – неотъемлемое свойство человеческого внимания. «Я не могу иначе объяснить их невероятно могущественного воздействия, − пишет он, − кроме как тем, что наша способность представления, существенно связанная со временем, получила от этого то свойство, благодаря которому мы внутренне сопровождаем каждый регулярно возвращающийся звук и как бы вторим ему. Вот почему ритм и рифма отчасти приковывают наше внимание, побуждая нас тем охотнее следить за повествуемым; отчасти же благодаря им в нас возникает слепое, предшествующее всякому суждению согласие с повествуемым, отчего последнее приобретает известную эмфатическую убедительность, не зависимую от каких-либо доводов»[40].

[40] Шопенгауэр А. Собрание сочинений: Т.1, С. 244.

Вариативность ритмики в музыке Шопенгауэр связывает с волей, с диалектикой удовлетворения и возникновения желаний. Задержка исполнения желания вызывает страдание, а задержка возникновения нового делания – томление. Мелодическое и ритмическое движение мелодии, постоянные переходы от устойчивого, регулярного к неустойчивому иррегулярному наилучшим образом воспроизводят эту диалектику. Поэтому в музыке воля попадает в свою стихию и не желает ее покидать[41].

Многократно обращается к концепту «ритм» *Ф. Ницше* (1844-1900). Уже в ранней работе «Рождение трагедии из духа музыки» он противопоставляет равномерный, «как волнообразный удар» аполлонический ритм сложному и экстатическому дионисийскому[42]. В «Веселой науке» Ницше – знаток античной культуры – восстанавливает платоническую трактовку ритма как средства управления психическими состояниями. Поэзия трактуется им как изобретенная древними техника управления волей богов и людей. Ритмизированная молитва глубоко воздействует на богов, равным образом, ритмизированная речь закрепляется в памяти человека и вызывает к себе доверие, вызывает стремление соучаствовать в том действе, которое выражается в упорядоченном ритмом и рифмой слове. «Ритм есть принуждение», − заявляет Ницше [43] . Философ обращает внимание на распространенный способ аргументации – облекать мысль в ритмизированную форму афоризма или поэтической строки: «мысль ощущается … более истинной, когда она обладает метрической формой…»[44].

Весьма ценные замечания в отношении ритма как эстетического феномена сделал *А. Бергсон* (1859 – 1941). Он полагает, что привлекательность ритмических процессов, влечение к ритму объясняется предсказуемостью всего ритмизированного, своего рода ритмической апперцепцией. Это вызывает эффект соучастия аудитории или зрителей с участниками артистического действа, своеобразный резонанс. «Правильность, присущая ритму, − писал он,

[41] Там же. С. 257.
[42] Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 65.
[43] Там же. С. 564.
[44] Там же. С. 565.

− устанавливает между нами и артистом особого рода общение, а периодические повторения такта суть словно невидимые нити, посредством которых мы приводим в движение эту воображаемую марионетку. Если даже она останавливается на мгновение, наше нетерпение заставляет нашу руку делать движение, и рука как будто толкает ее, как будто заменяет ее в движении, ритм которого в данный момент заполняет всю нашу мысль и всю нашу волю»[45]. Ритм в искусстве – средство внушения определенных душевных состояний, он блокирует проявление личности и переключает человека в сверх- или субличностный регистр, где возникает эффект симпатии с источником ритма, будь то музыкант, поэт, танцор, архитектурное сооружение, картина или явление природы[46]. В сущности, здесь речь идет об эффекте синхронизации ритмов и его предельном проявлении – ритмическом резонансе.

С начала XX века концепт «ритм» начинает завоевывать различные отрасли знания и практики. Швейцарский музыкант и педагог *Э. Жак-Далькроз* (1865-1950) восстанавливает забытое со времен античности педагогическое значение ритма; он создает «ритмическую гимнастику», породившую целое движение последователей и оказавшую влияние не только на музыкальное воспитание, но и на систему дошкольного и начального школьного образования в целом[47]. В науках о живой природе появляется понятие «биоритм», разрабатывается типология биологических ритмов, изучаются эффекты резонанса, аритмии, исследуется процесс адаптации живого организма к ритмам среды, ритмической синхронизации[48]. В науках о культуре предпринимается попытка понять универсальные закономерности исторических ритмов[49].

Но наиболее интересным представляется то, что в XX века появляются подступы к созданию науки, изучающей ритмы в самых разных проявлениях, − ритмологии. Наиболее достойными внимания представляются ритмология

[45] Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн., 1999. С. 681.
[46] Там же. С. 683 – 684.
[47] Жак-Далькроз Э. Ритм. М., 2001.
[48] См.: Биологические ритмы в 2-х томах. М., 1984; Гласс Л., Мэки М. От часов к хаосу: Ритмы жизни. М., 1991.
[49] См., например: Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. М., 1993. Т. 2. М., 2003.

литератора, искусствоведа и философа *Андрея Белого* (1880-1934), ритмологическая концепция современного социолога *Жильбера Дюрана* (р. 1921) и «ритм-анализ» философа *Анри Лефевра* (1901-1991).

3.2. Философские аспекты ритмологии А. Белого

(П.В. Прохоренко)

Понятие ритма крайне важно и актуально для всего творчества Андрея Белого: как художественного, так и теоретического и научного наследия. Сейчас уже не вызывает сомнений связь его теоретических работ (прежде всего стиховедческих трудов и книги «Мастерство Гоголя») с семиотикой. На наш взгляд, эту связь можно продолжить и протянуть теоретические нити к новым методам и принципам исследования, в частности, к принципу фрактальной семиотики,[50].

Андрей Белый − крайне сложный и противоречивый автор, которого невозможно втиснуть в какие-либо рамки, будь то рамки методологии изучения или прочтения его текстов, соотнесение с теми или иными направлениями и т.д. Можно попытаться прочитать его и с позиций синергетики, используя ее теоретический и терминологический аппарат: и художественные, и теоретические тексты Андрея Белого удачно вписываются в синергетическую парадигму.

Ритм интересует Белого как художника уже с первых его произведений, с «Симфоний», и связан в первую очередь с музыкой, музыкальным ритмом. Здесь мы имеем дело с влиянием ритма на прочтение, восприятие текста[51], но пока ритм относится по большей части к форме. Белый воссоздает ту ритмическую картину (ритмическую кривую), которая являлась основой текста.

[50] См.: Тарасенко В.В. Фрактальная семиотика: «слепые пятна», перипетии и узнавания. М.: , 2009.

[51] А. Белый указывал, например, на то, что некоторые отрывки 2-ой Симфонии были придуманы им во время конных прогулок, что сказалось на ритмике текста, а музыка Грига оказал большое влияние на Северную Симфонию. См. подробнее вступит. статью А.В. Лаврова в кн.: Белый А. Симфонии. Л.:, 1991.

В статье 1909 года «Лирика и эксперимент», с которой начинается, по сути дела, отсчет отечественного стиховедения, дается принципиальное различение ритма и метра. Последний понимается как своеобразный фундамент стихотворения, на котором располагается подвижная конструкция – ритм. Именно он и является выразителем, проявлением свободного творческого начала, именно движение ритма определяет богатство и индивидуальность стихотворения: «русский язык дает возможность создавать такое соединение слов, которое, оставаясь стихом, не содержится ни в какой метрической форме; эти уклонения от метра должны быть описаны, изучены, систематизированы; учение о таких уклонениях легло бы в основу учения о ритме русского стиха; законы уклонений были бы законами поэтических ритмов; законы поэтических ритмов далее следует сопоставить с законами ритмов музыкальных»[52]. Здесь Белый не выходит за рамки понимания стихотворного ритма в связи с музыкальным и ставит вопрос об изучении ритма как структурообразующего принципа стихотворения. Важно зафиксировать, что ритм осмысляется Белым как динамичная конструкция. «Импрессионистический» взгляд художника сменяется научным взглядом ученого. Вполне логично, что базой для исследования природы ритма становятся поэтические тексты, так как именно в них эта природа проявляет себя в полной мере, наиболее очевидно.

Ритм является общей категорией, но в каждом стихотворении он индивидуален. Андрей Белый пытается вывести формулу стихотворения, исследуя его ритмическую структуру. Ритм органически связывается здесь и с понятием инструментовки, то есть в буквальном смысле с выбором звуков: «если бы мы нашли здесь соответствие между инструментовкой и ритмом, то имели бы возможность неуловимую прелесть стиха (его музыку) представить в отчетливой форме» [53] . Таким образом, ритм влияет и на оценочную характеристику поэтического текста, становясь универсальным средством суждения о тексте. Белый делит ритмы на бедные и богатые, выделяя в итоге

[52] Белый А. Лирика и эксперимент//Собрание сочинений. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 213.
[53] Там же. С. 215.

четыре ритмические категории, в первую из которых «попадают величайшие русские поэты (Тютчев, Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Баратынский, Фет. П.П.)»[54]. Андрей Белый стремится отойти от импрессионистической критики и заложить фундамент универсального суждения о стихотворении, выработать общие критерии для критики поэтического текста и его оценки. Это был очень серьезный шаг на пути к «онаучиванию» литературоведения в целом (ярким примером стали работы младшего современника Андрея Белого − Б.И.Ярхо, в частности, его капитальный труд «Методология точного литературоведения»), что, с одной стороны, получило продолжение в работах формалистов, а с другой, привело к появлению стиховедения как самостоятельной научной дисциплины. Любопытно, что в конце 60-х годов Ю.М. Лотман был вынужден прибегнуть к весьма схожим доводам в пользу научности литературоведения в своей статье «Литературоведение должно быть наукой».

Постепенно ритм в работах Андрея Белого все более и более концептуализируется. Ритм в понимании А. Белого постепенно соединяется с такими важнейшими для литературного текста понятиями, как смысл, язык, символ, мелодика стиха. С одной стороны, это действительно сплав различных дискурсов, порождающих нечто новое, но с другой – тема ритма выделяется во вполне самостоятельный дискурс, который содержит синтез различных практик: теоретических, художественных, научных и даже жизненных, учитывая актуальность идеи жизнестроительства для Белого.

«… Для концепта характерно то, что составляющие делаются в нем неразделимыми»[55]. Ритм, являясь своеобразной точкой пересечения этих концептов, по сути – текстообразующим фактором, новым системообразующим концептом, открытым Андреем Белым, выходит за рамки только стихотворных текстов и распространяется на культуру в целом. В частности, в статье «Ритм и действительность» Белый прямо говорит о том, что ритм – это внешнее проявление культуры. Он становится уже не только стиховедческим понятием,

[54] Там же. С. 208.
[55] Там же. С. 30.

не только средством для научной оценки текста, но философским феноменом, который Белый сопрягает и со своей теорией символа, и со смыслом произведения как таковым.

Таким образом, мы можем выделить два ключевых момента. Во-первых, понятие ритма постоянно трансформируется, переосмысляется Белым, приобретает все новые и новые оттенки, захватывая, вбирая в себя все больше других концептов. Во-вторых, ритм понимается Белым как явление сложное и нелинейное, что напрямую отсылает нас к синергетической методологии. Эти два аспекта напрямую связаны между собой.

Ритм – это процесс, это беспрерывное дление, становление как таковое. Метр – застывшая структура, ритм – длящаяся; метр – это равномерность; ритм постоянно эту равномерность нарушает, размывает ясные и четкие очертания метра. Здесь, на наш взгляд, уместно пару «метр-ритм» сравнить с парой линейная/нелинейная структура в том смысле, в каком последняя предстает в работе Ж. Делеза и Ф. Гваттари. Именно поэтому ритм в поздних работах Андрея Белого выходит за рамки формальной организации текста, пронизывая и содержательную сторону. В этом смысле показательно название одной из важнейших его работ по теории и практике ритма – «Ритм как диалектика», где Белый понимает ритм как «самоорганизацию языкового материала, его динамическую архитектонику»[56]. В предисловии к сборнику стихотворений «После разлуки» Белый пишет: «… ритм нам дан в пересечении со смыслом»[57] Это выводит на фрактальное осмысление ритма и на непосредственную связь ритма и смысла.

Ритм в понимании Андрея Белого фрактален, так как являет собой становление, становление как таковое, он процессуален и не завершаем в принципе. Он неуловим, неповторим, случаен и вероятностен, он «генерирует случайность в языке, будучи сам случайностью»[58]. В статье «Ритм и действительность» Белый пишет о том, что «ритм – динамизирование хаоса,

[56] Фещенко В.В. Лаборатория голоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М.:, 2009. С. 191.
[57] Андрей Белый. Будем искать мелодии (предисловие к сборнику «После разлуки», 1922)// Стихотворения и поэмы. М.;, Л.; 1966. С. 546-547.
[58] Фещенко В.В. Указ. соч. С. 193.

превращение его в хоровод». Сравним это с определение с другим: «Фрактал – это процесс, это динамика. Причем динамика скорее лингвистическая, чем перцептивно-образная» [59]. Таким образом, вписывая концепт ритма в синергетическую парадигму, мы можем поставить знак подобия между ритмом и фракталом. Это процессуальный язык, но одновременно это и язык процесса. Мы получаем самоорганизующуюся систему, имеющую непосредственное отношение к смыслу. Можно вспомнить и этимологию слова «фрактал», что означает создание нерегулярных фрагментов. Метр и ритм находятся в такой же оппозиции, так же противостоят друг другу, как алгебра и фрактал у Б. Мандельброта: «Поскольку алгебра происходит от арабского jabara = «связывающего вместе», фрактал и алгебра стоят в этимологических оппозициях»[60].

В философском трактате «Душа самосознающая» Андрей Белый окончательно отказывается соотносить концепт ритма с музыкальным ритмом. Первый шире и глубже второго, хотя здесь Белый и оперирует стихотворными текстами, что, безусловно, сближает стиховедческие штудии писателя на рубеже десятилетий с новым, гораздо более масштабным пониманием ритма: «Ритм не есть то, что нам подставляется под него в различных теориях музыкального ритма, который есть все еще метр, только метр <…> целое ритма есть индивидуальный жест формы в его интеграции с содержанием»[61]. Таким образом, ритм, по сути, − это своеобразная лента Мебиуса в отношении формы и содержания, перетекание одного в другое, невозможность расставить границы, рамки. Это фигура становления, сущность которого в «движении, растягивании в двух смыслах-направлениях сразу» [62]. Ритм обеспечивает дление текста, постоянное конструирование смысла. Это итерационные процессы, позволяющие читателю находится в состоянии диалога с текстом и самим собой одновременно: «… существенная черта каждой формы есть та, – что она

[59] Тарасенко В.В. Указ. соч. С. 55.
[60] Мандельброт Бенуа Б. Фрактальная геометрия природы = The Fractal Geometry of Nature. М., 2002. С. 14.
[61] Белый А. Душа самосознающая. М., 1999. С. 430.
[62] Делез Ж. Логика смысла. М., 1995. С. 13.

– ставшая форма; процесс становления в ней лишь тот крап модификаций, который дает возможность в ней открывать ритмические элементы»[63].

Более того, Белый связывает ритм с самой жизнью, со способом проживания действительности, и даже еще шире – с цивилизацией и культурой в целом. «Процесс разложения — превращение культуры в цивилизацию — всегда ощущается как наступающая гибель, конец. Но это лишь гибель нашего отвлеченного аппарата, этот процесс — процесс высвобождения <…> Гибнет лишь убийственная ясность и выступают неясности, которые должны быть поняты в ритме»[64]. То есть ритм одновременно и разрушает равномерную линейную структуру, дестабилизирует систему, привносит в нее хаос, и, вместе с тем, является организующим началом, «преобразующим хаос в хоровод». Но смысл весь в том, что ритм может проявляться только в уже ставшей неравновесной системе. Неясности должны быть поняты в ритме, в том, что и порождает эту неясность и неравновесие. Именно в этом парадоксе и состоит сущность ритма. И здесь мы можем наблюдать его смыслообразующую природу, он участвует в формировании смысла, стягивает разрывы, приводя систему к целостной картине, к области устойчивости, то есть к аттрактору, будь то локальный текст какого-либо произведения, либо глобальный текст культуры в целом: «Ритм есть – «дух», имеющий на всех сферах культуры печати и знаки своего обнаружения в форме; и эти печати и знаки суть знаки целого, композиции…»[65].

Ритм становится системообразующим фактором, и значение его выходит за рамки только формального приема. Парадоксальность в понимании Белым ритма и в разработке им этого концепта заключается в том, что, с одной стороны, ритм, как мы могли уже убедиться, − явление сугубо индивидуальное, уникальное не только в рамках текста, но и даже в строке; с другой – это некая всеобщность, системообразующий принцип, но одновременно и разрушающий систему, подрывающий ее изнутри, воплощение флуктуации, чтобы таким

[63] Андрей Белый. Душа самосознающая. С. 431.
[64] Андрей Белый. Ритм как действительность. http://dustyattic.ru/culture/red_book_of_culture/rithm_of_life
[65] Андрей Белый. Душа самосознающая. С. 431.

образом система могла развиваться и переходить на следующий уровень своего развития. И хотя Белый постоянно упоминает поэтические тексты в своих рассуждениях о ритме, к прозаическим текстам (не только к его, но к его, безусловно, в первую очередь) его мысли более чем применимы: «… мир ритма любого стихотворения разрастается в целую вселенную <…> не поддающуюся никаким аналитическим, генерализующим обычным суждениям; здесь совершается взрыв нашего взгляда…» [66]. Последние слова особенно показательны, так как они прямо вводят нас в ситуацию коллапса восприятия и понимания, что в первую очередь связано со смыслом произведения, с попытками его постижения. Получается, что ритм − это своеобразный ключ к прочтению текстов Андрея Белого, по крайней мере, художественных, на что он сам не раз намекал, да и прямо указывал, говоря, как он работал с текстом и как его нужно читать.

Еще большая связь с философской проблематикой обнаруживается, когда мы наблюдаем в работах Белого связь ритма со смыслом и языком. Принципиальной в этом смысле является его статья «Ритм и смысл», где он обосновывает непосредственную связь этих двух концептов: «Таков чистый смысл. Он – живая динамика ритма» [67]. Здесь мы снова видим эффект становления, процесса. И смысл тоже оказывается процессуальным концептом, тем, что находится в постоянной динамике, в движении от хаоса к равновесию. «… в языковой среде можно предположить наличие таких состояний, когда происходит как бы блуждание по семантическому полю без выпадения в какое-либо структурированное образование»[68]. Ритм пронизывает как микроуровни текста (фоника, строфика и т.д.), так и его макроуровни (метафоричность, многозначность, лексика) и обусловливает это синергетическое движение языка, благодаря которому происходит формирование устойчивых смысловых полей и, одновременно, их нарушение. Таким образом, ритм порождает «фрактальную зону смысла», когда процесс смыслопорождения оказывается возможным лишь

[66] Белый А. Душа самосознающая. С. 432.
[67] Белый А. Ритм и смысл // Уч. Зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 515. Тарту, 1981.
[68] Аршинов В.И., Свирский Я.И. Синергетическое движение в языке//Самоорганизация и наука. Опыт философского осмысления. М., 1994. С. 40.

при наличии конструктирующей ошибки, делающей текст более рельефным, многослойным и, соответственно, фрактальным.

Белый, по сути, переосмысливает идею познания как таковую, а эпистемологические проблемы были весьма для него актуальны в свете чрезвычайного интереса к неокантиантству и антропософии. Он приходит к идее познания как «фрактального блуждания» Вот что об этом пишет В.В. Тарасенко: «Для понимания феноменов познания нам надо представить познание не как направленность субъекта на объект, а как череду движений, обусловленных внутренней динамикой телесности наблюдателя»[69]. И это удачно коррелирует с высказыванием самого Белого: «Содержание темы в вариациях <…> в целом ее, если целое это ритмически пережить, есть искание разрешения контрапункта сознания, данного в личностях, *перевоплощением их* (курсив – А.Б.)»[70]. Это полностью вписывается в художественную практику самого Андрея Белого. Установка на эксперимент, языковые игры, многосмысленность и является той фигурой познания, к которой стремится он сам и которую преподносит читателю.

Художественные тексты Белого, очевидно, направлены на разноуровневую изрезанность языка, на его мультимасштабность. Например, в «Петербурге» все уровни языка подвержены постоянным флуктуациям: фоника (внутренние рифмы, аллитерации, ассонансы и т.д.), лексика (игры слов, столь любимые Аполлоном Аблеуховым, частые лексические повторы, порой возводящие слово до уровня концепта), на уровне фраз и стилистики − фрагментированность суждений, нередко произносимых словно в бреду (монологи Дудкина); наконец, на уровне семиосферы в «Петербурге» происходит структурная катастрофа и разрушение ясного и равномерного мира (идеально каталогизированный рациональный мир Аполлона Аблеухова оказывается смыт потоками иррационального и непознаваемого). Так происходит синергетическое движение в языке. И это движение, этот процесс и

[69] Тарасенко В.В. Указ соч. С. 121.
[70] Андрей Белый. Душа самосознающая. С. 432.

есть, собственно, ритм. Подобный процесс познания, неотделимый от концепта ритма, и есть фрактальное блуждание, главное отличие которого от случайного блуждания состоит в том, что оно порождает эволюцию − эволюцию текста а, следовательно, и восприятия. Семантическое пространство текста индивидуально «распаковывается» каждым рецепиентом посредством ритмического проживания/переживания произведения.

Таким образом, отсутствие ясного и очевидного смысла провоцирует читателя на поиски, на диалогическую работу с текстом. Именно об этом и пишет в статье «Ритм и действительность» Андрей Белый, говоря о том, что «всякая ясность — ясность конца, смерти (рассудочная ясность)»[71]. Этой ясности писатель противопоставляет ситуацию процесса, блуждания. Текст оказывается наполнен не фактами, а событиями, которые являются фигурами становления и задача автора сводится к формированию итерационного процесса смыслообразования: «Событие рождается среди хаоса, в некоем хаотическом множестве, но при условии вмешательства своего рода сита»[72]. Ритм и выполняет роль этого сита, своеобразной машиной смыслопорождения. Он находится в зазоре между индивидуальным и общим, он стягивает этот разрыв: «… ритм, нами выявленный, как индивидуальная кривая в ее отнесении к жесту смысла, являет собой собственно-ритмический, или духовный смысл…»[73].

Андрей Белый трактует понятие ритма очень широко. Причем это напоминает движение по спирали: он захватывает в своих рассуждениях все новые и новые области. Ритм в понимании Андрея Белого проявляется на самых разных уровнях, свести которые к какой-либо одной дефиниции невозможно – сам концепт этому сопротивляется. Но мы можем проследить, как этот механизм работает в тексте, как он функционирует на разных уровнях формы, содержания и восприятия текста.

---

[71] Андрей Белый. Ритм и действительность. http://dustyattic.ru/culture/red_book_of_culture/rithm_of_life
[72] Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М.: Логос, 1997. С. 133.
[73] Андрей Белый. Душа самосознающая. С. 432.

Таким образом, Андрей Белый вывел ритм из узкой области стиховедческой или музыкальной практики, предельно концептуализировал его, связав его с другими важнейшими категориями формирования и существования текста. Со свойственной его идеям масштабностью художник и мыслитель стремился к универсализации создаваемых им концептов, и ритм вполне может быть таким универсальным концептом.

3.3. Ритмологическая проблематика в мифоанализе

(Д.Е. Скворцов)

Эвристический потенциал концепта «ритм» для философии культуры демонстрирует «мифоанализ» − междисциплинарное направление исследований мифологического мышления, разработанное французским социологом и философом Жильбером Дюраном. Поскольку мифоанализ тесно связан с феноменологией религии и аналитической психологией, помимо Ж.Дюрана, следует обратиться к идеям американского религиоведа Мирчи Элиаде и швейцарского психолога Карла-Густава Юнга, идеям, содержащим важные подступы к ритмологической проблематике.

Элиаде описывает время в понимании религиозного человека как неоднородное и нелинейное[74]. Существуют периоды священного времени – времени праздников − и периоды мирского времени, которое представляет собой обычную протяженность, в которой разворачиваются действия, лишенные религиозной значимости. Священное время может быть возвращено и повторено бесчисленное множество раз, и такое возвращение является условием поддержания осмысленности человеческого существования.

Таким образом, ритмика смены сакрального и профанного по отношению ко времени есть его антропологическое основание. Архаическая ритмика циклического времени отличается регулярностью, предсказуемостью.

[74] Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994.

Установление нового, «исторического» ритма, образующего линейное время, происходит, когда в качестве тактовых единиц выступают не реактуализирующиеся события священного бытия богов и героев, но события человеческой истории с их необратимостью и тотальностью. Этот вид ритма вызывает, согласно Элиаде, чувство «ужаса перед историей», когда невозможно предугадать следующий такт и оценить историческую динамику с точки зрения своего каждодневного существования.

Проблема обнаружения ритма истории здесь может быть связана со спецификой феномена ритма как такового: определяя ритм в понятиях процессуальности, дискретности и повторяемости и проецируя их на историческую постсакральную реальность, мы сталкиваемся со сложной структурой, в которой нелегко обнаружить единый ритмический рисунок. Существование во времени, когда разные ритмы, накладываясь друг на друга, создают сложные полиритмические системы, по-разному воздействующие на человека, приводит к сложной экзистенциальной ситуации, требующей постоянного поиска устойчивых ориентиров. В этом смысле традиционалистская установка Элиаде выражает экзистенциальное отношение к истории как особому ритму человеческого существования, тоску по регулярности архаической ритмики.

Важнейшей категорией теории ритма М. Элиаде является категория священного пространства. Пространство как протяженность периодически разрывается сакральными событиями, точками, наделенными абсолютной ценностью. Оно ориентировано по принципу «центр-периферия». Важной особенностью упорядоченного пространства является его символическая многоуровневость и изоморфизм этих уровней, осуществляющийся через «центр мира»: макрокосмическому устройству с главным центром (храм, священная гора, омфалос и т.п.) соответствует микрокосмическое с аналогом, проекцией «центра мира» (домашний очаг, человеческое сердце и т.п.). Таким образом, космический ритмический рисунок пространства повторяется на

разных уровнях, создавая сложную картину мира, символический порядок существования.

И вновь, как и в случае со временем, слом традиционной ритмики пространства и представлений о его неоднородности приводит, согласно мысли Элиаде, к рассогласованию макро- и микроорганизации, что создает ситуацию экзистенциальной неопределенности. Традиционное сознание, ориентированное на то, чтобы встраиваться в метаритм, оказывается в новых условиях гомогенного пространства, где невозможен ритм как четкое повторение. Ведь любая точка оказывается периферией без центра. В терминах ритмологии это может означать нарушение закона дискретности, а значит, описание такого пространственного порядка представляет собой значительную проблему, либо вообще не может быть представлено как ритмическая организация. Пространство же, бывшее ранее тем, где главным образом существует человек, теперь вовсе исчезает из ритмического бытия.

При это, в пострелигиозной ситуации порядок времени становится ритмически сложнее, то есть фокус внимания перемещается в сферу времени, для традиционного сознания подлежащего сведению к вечности как атемпоральности. Следуя этой логике, можно отметить разницу между существованием традиционного человека и человека посттрадиционного: первый живет главным образом в пространстве, второй – во времени.

Эту теорию М.Элиаде развивает Ж. Дюран в мифоаналитическом ключе[75]. Согласно его мысли, любые онтологические конструкции возникают в смысловом поле воображения. Другими словами, воображение понимается Дюраном не психологически, а онтологически: оно является экзистенциальным пространством для рождения моделей взаимодействия субъективного и объективного и самих представлений о субъективном и объективном. Субъект и объект – это предельные акторы реальности. Смысловым наполнением этих начал, по Дюрану, является фундаментальная экзистенциальная ситуация

[75] Durand G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale. Paris: PUF, 1960

сознания перед лицом смерти. Сознание выступает здесь в качестве противостояния собственной смертности как временности. Ритмом в этой ситуации может быть назван способ взаимодействия воображения (пространства) и смерти (времени).

Структура воображения сводится к нескольким режимам, которые объединяются общим статическим модусом, составляющим содержание реальности. Статика, составляя онтологическое содержание реальности, не имеет гносеологического акцента, который оказывается ключевым в теориях, основанных на представлениях о реальности как об онтологически укорененной картине мира. Акцент делается Дюраном на динамическом аспекте, где стратегии (режимы) воображения разделяются на *героический, мистический* и *драматический*. Дюран, следуя теории доминантных рефлексов В.М. Бехтерева и А.А. Ухтомского, кладет в основу этого разделения способ взаимодействия субъекта и объекта. Этими рефлексами являются: постуральный – стремление младенца принять вертикальное положение и ходить; нутритивный – рефлекс поглощения пищи; копулятивный – тяга к воспроизведению ритма.

Постуральный рефлекс соответствует, согласно Дюрану, героической стратегии воображения. Герой – субъект, который стремится объективировать противостоящий ему мир. Это парадигма главенства логического познания, ориентированная на рассудочную строгость, ясность и отчетливость, на единство субъекта при аналитическом подходе к объекту.

Нутритивному рефлексу соответствует мистическая стратегия воображения, при которой мистик допускает собственное объективирование со стороны Абсолюта, выступающего предельным субъектом. Это холистическая, или синтетическая парадигма, предполагающая гносеологическую иерархию, где осуществляется пассивное «встраивание» в символические ряды реальности, доверие «естественному» порядку вещей.

Копулятивному рефлексу соответствует драматическая стратегия воображения, в которой последовательно и циклически сменяются описанные

выше стратегии: режим «субъект-объект» (героический) сменяется режимом «объект-субъект» (мистическим); затем цикл вновь повторяется.

Обратим внимание на последний режим – собственно ритмологическую стратегию воображения по сопротивлению смерти и ее основной форме − времени. Этот режим выступает синтетическим по отношению к двум другим.

Самым очевидным символическим выражением драматических мифов является окружность. Неумолимое течение времени, которое стирает все жизненные усилия воображения, здесь захвачено в круговое движение. Цикл – преобладающая модель времени в религиозных традициях мира. Основные мифологические сюжеты архаических религий, связанные с возможностью самой жизни, имеют прямое основание в ритмизации времени, в стратегии «вечного возвращения».

Ритмологически понятая реальность состоит из множества изоморфных процессов: солярные, лунарные и связанные с ними вегетативные циклы, литургические и ритуальные процессы, круг инициаций, сюжеты мифов, а также иные социальные, психологические и культурные комплексы. Любое антропное явление в этом смысле может быть рассмотрено с точки зрения ритмологии.

Говоря о ритме, мы всегда имеем в виду наличие пары противоположностей, чередующихся друг с другом. Реальность воспринимается и описывается с точки зрения этой оппозиции, всегда наличной и подвижной. День сменяет ночь, порядок противостоит хаосу, сознание – бессознательному, жизнь – смерти, вечность (пространство) – времени.

При этом можно заметить, что первые элементы названных пар воспринимаются как внутренне организованные ритмически, а вторые – нет. Смысловое исключение составляет пара «вечность-время». Здесь, казалось бы, ситуация обратная. Время есть, безусловно, нечто ритмичное, а вечность – это отсутствие ритма, покой. Даже если мы используем в качестве оппозиции ко

времени категорию пространства, то проблема остается – ритм пространства мыслится явно иначе, чем ритм времени.

Итак, находясь в копулятивном режиме, субъект оформляет свою противоположность ритмически. Он не вбирает в себя оппозицию целиком и не становится сам ею, но создает ситуацию игры, когда оппозиционное начало наделяется приемлемой для воображения ролью.

Исходя из этого, напомним, что один из двух типов ритма (пространственный), согласно Дюрану, соответствует «первичной» реальности самого воображения, а другой выполняет функцию сдерживания неритмической, разрушительной активности его противника. Динамический, временной ритм (например, музыкальный) есть тогда приведение неоформленного шума к максимальной степени пространственности – оформленности. У такого превращения остается динамический аспект, но он уже более относится к пространству, чем ко времени. В этой ситуации мы имеем пару «музыка» (пространственная динамика) – «шум» (временная динамика).

Такое пространственное понимание ритма сближает его с понятием «меры». Мера в платонической традиции (которая лежит в основании рассматриваемой теории) есть принцип упорядочения содержания универсума. Поэтому геометрия и архитектура рассматриваются как методы ритмизации пространства. Неизмеримое же есть бесконечное и хаотическое.

Итак, время само по себе не ритмично, но наделяется ритмом при помощи пространства. Ритм есть то, что позволяет лишить время его разрушительного аспекта, обуздать стихию, превратить ее в космический порядок.

Но как быть с феноменами мыслительного порядка? Они не имеют пространственных характеристик и разворачиваются лишь во времени. Сфера мышления предстает как нечто, требующее ритмизации и гармонизации. Здесь, как и в случае с музыкой, можно предположить, что, например, стихия языка как возможности речи представляет собой бесконечно длящийся поток, в то

время как речь означает такую организацию этого временного потока, которая кристаллизует его, ограничивает понятиями, размечает его границы. Подобным образом можно рассмотреть и иные психологические формы, как, например, память: вспоминать – значит «связывать», ограничивать движение образов, «разбегающихся» в своем естественном состоянии, состоянии вихревого движения

Итак, воображение стремится наложить пространственный ритм на феномены и тем самым придать им динамический ритм, конструируя сферу реальности, которая теперь предстоит сознанию не как смерть и абсурд, но как поле его творческой активности. Ритм, таким образом, есть порядок превращения времени в пространство, антропологическим аспектом которого выступает драматическая метаморфоза переходов смерти в жизнь и обратно.

Идея драматического ритма познания реальности созвучна понятию «трансцендентальной функции» К.-Г. Юнга, повлиявшего на философию Дюрана. Наша топика проявляется здесь как взаимодействие бессознательного и сознания. Юнг пишет: «Тенденции сознания и бессознательного являются двумя факторами, соединение которых и составляет трансцендентальную функцию. Она называется «трансцендентальной» потому, что делает переход от одной установки к другой органически возможным, без утраты бессознательного»[76].

Юнг в своих работах ставит вопрос: как человеческое сознание может упорядочить свои отношения с реальностью? Речь в его работах идет о том, чтобы гармонизировать их взаимодействие путем предоставления обеим сферам одинакового права голоса в вопросе о реальном. Следуя этой логике Юнга, можно сказать, что формирование парадигмы реальности, опирающейся на первый или второй тип ритма (по Дюрану), когда возникает ситуация слабой доли, приводит:

- либо к чрезмерному развитию схематических, сугубо рассудочных представлений, что влечет возникновение и нарастание конфликтной

[76] Юнг К.-Г. Трансцендентальная функция//Синхронистичность: сборник. М., 1997. С.20

контртенденции бессознательного (проявляется в виде культурных катастроф), либо, что то же самое, к потере субъекта как носителя разумного начала. Как пишет ученый, «в идеале, эти два аспекта могли бы сосуществовать друг с другом или ритмично сменять друг друга; то есть могло бы иметь место чередование творчества и понимания…на практике случается, что творческий порыв овладевает объектом, вытесняя смысл, или стремление к пониманию подавляет необходимость придания объекту формы»[77].

Сфера объекта (второй доли гносеологического ритма) есть сфера неведомого, того, что не является сознанием и с чем оно имеет дело. Из трех стратегий сознания по взаимодействию с объектом драматический ритм есть возможность быть активным субъектом познания в ситуации, когда Другое также получает активную позицию. Голос Другого, бессознательного, непознанного, реальности возможен только при особой ритмизации сознания. Речь идет о режиме доверия Другому, новом открытии пространства непознанного.

Тема ритма может быть также выявлена в теориях других мыслителей, опирающихся на представления о реальности как многослойной структуре. Многочисленные пары оппозиций: язык/речь, потенциальное/актуальное, миф/логос, парадигма/синтагма и т.д. могут быть рассмотрены ритмологически в применении к фактическим процессам реальности. Ритмология двухуровневых систем может выступать основным методом их исследования.

3.4. Ритм-анализ Анри Лефевра

(А.А. Торопова)

Анри Лефевр — социолог и философ-неомарксист, одним из первых обративший внимание на ритм как важнейшую характеристику окружающего нас современного мира. Лефевр обнаруживает связующее звено между

[77] Там же. С.35

пространством и временем в ритме. В частности, его интересовали ритмы городского пространства и социальной повседневности. Он предлагает особый метод изучения этих феноменов, который называет «ритм-анализом».

Лефевр старается прояснить важнейшие содержательные составляющие концепта «ритм» и очертить его рамки, отграничив от смежных концептов, таких как, к примеру, «повторение». Он замечает, что нам свойственно приписывать ритм всему повторяющемуся: «не существует ритма без повторений в пространстве и времени, возобновлений, возвращений, в общем, без **меры**» [78]. Ритму свойственно повторение, но оно должно обладать определенным качеством, так как ритм подразумевает отсутствие абсолютно идентичных повторений: «В то время как механическое повторение направлено на воспроизводство того, что предшествовало ему, ритм сохраняет и меру, выступающую как процесс, и воспроизводство этого процесса с изменениями, отсюда и возникают разнообразие и множество, но без повторения «того же самого», но привнося некоторую разницу и даже изменение, которое и приводит **к различию**»[79].

Ритм часто отождествляют с движением, с рядом жестов, наделяющих механическим характером представление о ритме, тем самым забывая об органическом аспекте как атрибуте ритмических движений. Лефевр категорически отказывает всему механическому в наличии ритма. По его убеждению, ритм присущ только живым организмам, самой жизни, природе.

Лефевр выделяет два вида ритмов: циклические и линейные. Циклические ритмы мы наблюдаем на разных уровнях, в самых разнородных областях: «Циклические процессы и движения, волнообразность, колебания, возвращения и вращения неисчислимы, от микроскопических до астрономических, от молекул до галактик, проходя сквозь биение сердца, мигания век и дыхания, чередования дня и ночи, месяцев и сезонов и так

78 Lefebvre H. *Nietzsche*, Paris: Éditions Sociales Internationales, 1939; *Contribution à l'esthétique*, Paris: Anthropos, 2e édition, 2001 [1953].

79 Lefebvre H. Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life. London: Continuum, 2004. P. 79.

далее»[80]. Линейные циклы — это «серия идентичных событий разделенных длинными или короткими периодами времени: падение капли воды, удар молотком, шум двигателя и прочие» [81]. Лефевр характеризует его так: «Линейный ритм представлен как ежедневная скучная деятельность, рутина, поэтому она кажется бесконечной, состоящей из возможностей и вызовов»[82] *[, made up of chance and encounters]*.

Циклические ритмы, по замечанию Лефевра, более естественны, наиболее соответствуют природе человека, его глубинным уровням психики, в них чувствуется «здоровый» характер, и это отличает их от «монотонного, угнетающего и даже **невыносимого**» **(*intolerable)*** характера линейных ритмов[83].

Следует учитывать, что ритмы не существуют обособленно, а возникают в среде, наполненной другими ритмами, поэтому стоит обратить внимание на характер их сосуществования — конфликтуют они или дополняют друг друга, образуя гармонию. Лефевр выделяет четыре вида сосуществования ритмов:

аритмия предполагает конфликт или разногласие между двумя или большим количеством ритмов; например, к аритмии относятся те процессы, которые происходят в организме больного человека;

полиритмия − сосуществование двух или более ритмов без конфликта или разногласия, которые привели бы к аритмии;

под **эвритмией** понимается конструктивное взаимодействие между ритмами, которое присуще здоровым существам;

изоритмия − самое редкое отношение между ритмами, подразумевающее эквивалентность повторения, меры и частоты.

Именно метод ритм-анализа, предлагаемый Лефевром, позволяет обнаруживать, различать и сравнивать ритмы. Главная задача ритм-анализа, по мнению Лефевра, состоит в том, чтобы поддерживать эвритмию, которую он

80 Ibid. P.76.
81 Ibid. P. 76.
82 Ibid. P. 30.
83 Ibid. P. 76.

отождествляет с гармонией: «вмешательство через ритм … имеет задачу, цель: усиливать или восстанавливать эвритмию» [84].

Ритмоанализ, по мысли Лефевра, предъявляет особые требования к исследователю – ритм-аналитику. Ритм-аналитик должен быть свободен от идеологий, от господства каких-либо теоретических систем, должен быть свободен в выборе метода. Ритм-аналитик прислушивается к миру, не упуская мелочей, не игнорируя даже шумы и «посторонние звуки». Главным «прибором», регистрирующим ритмические показания действительности, для ритм-аналитика служит его собственное тело: оно выступает в качестве метронома, который бы позволял улавливать ритмы, не нарушая и не встраиваясь в них, ведь наше тело представляет собой также связку ритмов.

Тело по сути своей гармонично: оно воплощает собой эвритмию. Эвритмия тела составлена из разнообразных ритмов: каждый орган со своей уникальной функцией сосуществует со всеми остальными, образуя метастабильное равновесие. Ритмические сбои (аритмия) рано или поздно перетекают в болезнь. Но каким бы ни было тело, оно позволяет нам улавливать естественные и искусственные ансамбли различных ритмов.

Важно отметить, что для ритм-аналитика не существует абсолютного покоя, все подвижно, во всем распознается ритм: в шуме ветра, дождя; в кладке камней стены, во всем, что соразмерно телесным ритмам человека. Даже если какой-то объект внешне кажется неподвижным, он так или иначе перемещается − многочисленными способами, опосредованно, через взаимодействие: со средой.

В работе «Ритм-аналитический проект» *[The Rhythmanalytical Project]*, Анри Лефевр вместе с Катерин Регулир [Catherine Régulier] рассуждает о конкретных методах анализа повседневных ритмов. В основу модели повседневной жизни положено квантифицированное время, распространившееся вместе с внедрением сначала механических часы, а затем их электронных аналогов. Именно количественное – гомогенное и

84 Ibid. P. 68.

десакрализованное – время задает меру рабочему времени, времени досуга и других форм деятельности. Тем самым оно постепенно подчиняет себе и другие аспекты жизнедеятельности: часы сна и пробуждения, время приема пищи, частной жизни, игры взрослых со своими детьми, развлечением и хобби и пр. Однако не следует забывать, что повседневность остается охваченной космическими жизненно важными ритмами (день и ночь, месяцы и сезоны, а также внутренние биологические ритмы).

Поскольку Лефевр проводит различие между циклическими и линейными ритмами, он замечает, что повседневность следует измерять двумя способами через эти виды ритмов. Цикл, возвращающийся к началу, всегда подразумевающий только возобновление, наделен свежестью открытия и изобретения: несмотря на повторяемость, циклы придают ощущение новизны. Циклы поддерживают процесс повторения.

Так называемые естественные ритмы изменяются под влиянием технологических, социально-экономических причин. Например, расширяются границы ночного пространства; возрастает количество ночных действий, сбивая естественные ритмы: «поскольку дневного времени было недостаточно, чтобы выполнять повседневные задачи, социальная практика переходит постепенно в ночное время. В конце недели, вместо традиционного еженедельного дня отдыха и благочестия, вспыхивает «лихорадка субботнего вечера» [85].

Лефевр отмечает, что пространство также становится фрагментированным, разделенным на секторы, сегменты: транспортные сети, разнообразные формы работы, развлечения и досуга. И на каждое занятие отводится определенное время. Эта фрагментарность формирует иерархию деятельности, и, поскольку согласовать разные виды деятельности очень сложно, порой практически невозможно увязать их между собой. В этой связи актуальной становится задача согласования ритмов, синхронизации разнородных ритмических процессов. Однако готового решения этой задачи исследователь не предлагает. Впрочем, это обстоятельство отнюдь не умаляет

85 Ibid. P. 74.

вклада Лефевра в становление ритмологии как междисциплинарного подхода в социально-гуманитарных науках.

Глава 4

РИТМ И ПРОБЛЕМА ЧЕЛОВЕКОРАЗМЕРНОСТИ

(А.И. Макаров)

4.1. Ритм, метр, человекоразмерность

Идея об изначальной ритмичности всего универсума является общей для религиозной и философской мысли. Древнеиндийская традиция рождает идею перворитма как чередования вдоха и выдоха Брахмы, посредством которых творится и разрушается время и существующий в нем мир. Греческая мифология повествует о том, что изначальный ритм возник из череды ударов молотов по наковальне, отбиваемых Киклопами − инфернальными кузнецами, помощниками Гефеста. Пифагорейцам изначальная ритмичность космоса открыла себя в идеях числа и меры.

Этимология и анализ ритмологических концепций обнаруживают, что содержание понятия «ритм» (rhythmos) имеет темпоральный и пространственный аспект: ритм как форма вещи и ритм как форма (фигура) движения. Ритм (rhythmos) в древнегреческом языке имеет значение «образ», «вид», «фигура, соразмерность[86]. В латинском языке ритм (numerus) – это равномерность, размер, соразмерность[87]. Обнаруживаемые в семантике этих слов значения «*число»* (как сущность всякой вещи) и «*мера»* (как принцип сопряжения частей космоса) указывают на представления о жизни как о ритмическом, т.е. закономерном (законо-мерном) процессе циркулирования транцендентных сущностей (идей – у Платона), лежащих в основе вещей, их движения из мира идеального (пребывание) в мир материального (воплощение) и обратно. Поисками природы этой закономерности, элементов мира и меры

[86] Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Репринт V–го издания 1899 г. М., 1991.
[87] Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М., 2005.

как порядка взаимоотношений между ними, занята онтология. Выдвинутый Протагором тезис о том, что человек есть мера всех вещей, породил в европейской философской традиции полемику по вопросу о природе меры: существует ли мера как некая космическая необходимость, жестко предопределяющая бытие человека, как нечто объективное, универсальный единый метр всех возможных в истории ритмов человеческой деятельности, или же понятие меры указывает на феномен измерения, предполагающего плюрализм систем мер, возникающих в результате деятельности человека и обусловленных иными факторами, нежели существование некой объективной, космической меры

В самом общем смысле мера – это то, что делает качество количественно определенным, а количество − качественно определенным. Мера является динамической характеристикой. Благодаря мере качество и количество взаимообусловлены, функционально соотнесены и соподчинены друг другу. В мере качество и количество снимаются; преодолевается их односторонность. В социокультурном аспекте мера выступает как структурный момент системы устойчивого (гармоничного) развития общества и культуры.

Итак, *мера может быть определена как диапазон, в границах которого вещи, явления и отношения, изменяясь, остаются самотождественными, сохраняют единство своих качественных и количественных параметров*.

Человек, как и другие «вещи», существующие во времени истории, имеет изменяющуюся мерность, обладает конкретно-исторической размерностью. Это понятие в гуманитарную науку ввел М.К.Петров, который определил человекоразмерность как присущую человеку сумму ограничений, накладываемые на социальные структуры коллективной человеческой жизнедеятельности. В качестве уровней человекоразмерности как условия осуществимости любой коллективной деятельности он указывал на суточные и биологические ритмы жизни, продвижение по возрастным группам,

универсалии общения и взаимопонимания, закономерности психики, физические и ментальные возможности и ограничения[88].

Человекоразмерность задается как биологией, так и культурой. Культура – это условие формирование человекоразмерности, система вещных и функциональных средств, которые, надстраиваясь над природной средой, образуют особую символическую среду (символ мы понимаем здесь как единство смысла и вещи), пронизанную культурными ритмами.

Эта искусственная среда задает человеческому существу ряд физических и ментальных параметров существования. Благодаря культурной символической среде человек приобретает дополнительное к четырехмерному физическому пространству квазиизмерение, которое получило название «хронотоп». Хронотоп - это структура, конституирующая систему технологических и технических средств для чеканки определенного человеческого психотипа, создания человекоразмерности, присущей людям конкретной культурной традиции.

Формирование единого социального пространства и времени происходит благодаря способности человека мыслить и говорить. Говорить, артикулировать − значит ритмизировать потоки мысли. Мышление и речь, будучи объективированы в артефактах, задают присущую ритмику культуры в целом. Так как мышление и речь исходят от разных людей и групп, то при их инкорпорировании в культуру возникает эффект взаимоналожения различных ритмов − его будем называть *ритмическим рисунком*. Для гармонизации разных ритмов существуют простые фундаментальные ритмические рисунки. Элементарный ритмический рисунок – это *метр*, представляющий собой равномерное чередование чего бы то ни было во времени (например, долей в музыке) и в пространстве (например, элементов орнамента). Метр − основа для сложно организованного полиритмического процесса.

[88] Петров М. К. Человеческая размерность и мир предметной деятельности//Высшее образование в России. 2010. №4. С. 108-118.

Сложный ритмический рисунок организован как чередование различных элементов (длительностей, фигур, действий и т. п.). Сложный ритмический рисунок может быть организован путем наложения или вложения ритмов. В первом случае наблюдается феномен полиритмии – упорядоченного параллельного протекания нескольких ритмических процессов. Во втором случае ритм образуется элементами, которые сами по себе организованы ритмично (например, повторение одних и тех же ритмических фигур в марше). Будучи системой, ритмический рисунок отличается целостностью связей, единым сложным ритмом, действие которого позволяет воспроизводить регулярно повторяющиеся формы отношений между элементами социокультурной системы.

Итак, поток мышления структурируется (артикулируется) с помощью ритмизации речи. Однако это не означает, что ритм присущ человеческой речи изначально. Он рождается в *ритмических машинах,* представляющих собой символически-биологические комплексы программ управления реальностью, создаваемые в процессе взаимодействия человеческих существ, имеющих биосоциальную природу. Ритмические машины – это устойчивые структуры, придающее определенный ритм неритмичному процессу и генерирующие ритмические рисунки, в которых протекает культурно-историческая деятельность общества.

Ритмическая машина структурирует посредством ритмического рисунка потоки желания, превращая их в поток образов сознания и, далее, в мыслительные процессы – мысли и смыслы. Ритмическая машина может иметь свое материально-механическое выражение, работа которого основана на равномерном движении (маятниковые часы), или социально-техническое, использующее для своей работы психосоматическую энергию человеческого тела (танец, пение, рецитация); может быть представлена в виде абстрактной модели (музыка, календарь). Ритмические машины являются частью более

масштабной «социальной машины»[89]. Например, музыка и танец являются элементами такого ансамбля вещных и функциональных средств, как искусство. Как в этой связи пишет Ницше, «ритм накладывает туманное покрывало на реальность; он побуждает к некоторой искусственности речи и нечистоте мышления; тень, которую он набрасывает на мысль, то закрывает, то подчеркивает явления. Как тени нужны для украшения, так «смутное» нужно для большей отчетливости. Искусство делает выносимым вид жизни окутывая ее дымкой нечистого мышления»[90].

Ритмы, пронизывающие различные сферы культуры, являются основой формирования, функционирования и трансляции во времени принципов устройства символического пространства той или иной культуры. Благодаря устойчивости ритмического рисунка (прежде всего нормативного ритма речи) структура культуры воспроизводится в поколениях. Первое, с чем сталкивается ребенок, − ритм родного языка. Этот ритм является одним из уровней матричного кода этнической и/или национальной культуры. В европейских языках понятие «родной язык» напрямую отсылает к смыслу матрица (mater): Muttersprache – в немецком языке, langue maternelle – во французском. Этот матричный ритмический код является необходимым для самосохранения национальной культуры. Более того, можно утверждать, что он оказывается необходимым условием для человеческого существования в принципе. Это, например, подтверждает эксперимент Фридриха II с младенцами (его описание взято У. Эко в качестве эпиграфа к книге «Поиски совершенного языка в европейской культуре»). Фридрих II решил выяснить, на каком языке − на еврейском, на латыни, на греческом, на арабском или на немецком − заговорят дети сами по себе, если им не навязывать никакой речи извне, для чего и отобрал несколько здоровых младенцев, велел содержать их в сытости и чистоте, выполнять все их желания, но... не разговаривать с ними. Эксперимент закончился трагически: никто из детей не произнес ни единого слова, и не

[89] Аналогично понятию «социальные машины» (Делез и Гваттари) понятие «ритмические машины» служит терминологическим подспорьем для выявления особенностей процесса конституирования структурированных социальных сред.

[90] Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Сочинения в 2-х томах. Т.1. М.: "Мысль", 1990. С. 21.

дожил и до двух лет[91]; вернее будет сказать, никто перед детьми не произнес ни единого слова, и потому они умерли.

Этот факт указывает на то, что Muttersprache как ритм, искусственно заданный в ритуальной практике (прибаутки, потешки, колыбельные песни – это средства для первоначального погружения человека в ритуал), является жизненно необходимым дополнением к физиологическим ритмам. Это наводит на мысль о том, что ритуальная по своему происхождению ритмизация внешней среды создает вокруг человека некую невидимую (но от этого не менее реальную) оболочку, символическое тело, дополнительное к телесной физиологической оболочке.

Так, народная педагогика обязательно включала в свой арсенал ритмически эталонные речевые средства (колыбельные, прибаутки, потешки) для помещения матричного ритмического рисунка культуры в семантическую и моторную память. Матричный ритмический рисунок включает в себя как общецивилизационную ритмику (например, маятниковый ритм бинарных оппозиций, характерный для индоевропейских языков), так и специфическую ритмику национального языка. Например, ритмически организованный вербальный текст прибаутки «Сорока-воровка» («Сорока-воровка кашу варила, деток кормила. Этому дала, этому дала…, а этому не дала») сопровождается манипуляциями матери с пальцами и ладонью младенца. Так посредством синхронизации речевых и кинетических педагогических средств интериоризуется культурный ритм . Реальность внешнего мира, проникающая в сознание и психику ребенка первоначально в виде аритмичного потока ощущений, подвергается артикуляции через речь матери и манипуляции с пальцами ребенка.

В рассматриваемом случае слово «членораздельность» приобретает свой изначальный буквальный смысл, прямо указывая на искусственную структурацию реальности. Членораздельность не мешает сознанию объединять различные части текста потешки в единый гештальт.

[91] См.: Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб., 2007. С.9.

Особая материнская манера «сюсюкания» сродни приему поэтизации (введения особых стихотворных размеров) сакральных текстов в древности. Функция этой манеры интонирования речи состоит в том, чтобы выделить из потока обыденной речи фрагмент текста, предназначенный именно для младенца. Выделение, наведение границ феномена – это важнейшая операция, позволяющая состояться фокусировке внимания, запуску фантазии и формированию структур сознания и памяти.

4.2. Ритм и мышление

Итак, основной когнитивной и мировоззренческой функцией феномена ритма является артикуляция (членоразделение), создание искусственного порядка на основе природного порядка (который предстает в мифологическом образе изначального хаоса). На психику человека оказывает давление поток перцептивных образов, проникающий в сознание через органы чувств, и потоки образов, поднимающихся в сознание из глубин памяти и с поверхности фантазии. Неподконтрольность этих потоков угрожает человеку психологическим расстройством и когнитивной дезориентацией. Поэтому для стабилизации психических состояний существует насущная необходимость прекращения воздействия образов. Однако полное прекращение означало бы смерть. Поэтому формируется способность частичной психологической «глухоты» и «слепоты», когда человеческое существо слышит и видит очень выборочно. В результате этой сепарации часть образов вытесняется в за-бытие, а другая часть становится строительным материалом для гештальтов, целостных композитов образов, структурирующих сферу сознания. Гештальты, в свою очередь, образуют систему, т.е. так называемый *образ мира,* или *концептуальную схему*. Интересно, что разделение множества образов на два типа (реальные и иллюзорные) само по себе уже является указанием на первичный бинарный ритм мышления.

Мышление тождественно способности людей артикулировать с помощью речи свои внутренние состояния, в том числе желания. Артикулировать желания значит устанавливать над ними власть − репрессировать и канализировать поток желания . Возгласы и междометия как промежуточная форма между звуком и словом – это нулевая степень речи, ее хаотичная фаза, когда доминирует. Будучи обработана разумом, эмоция становится сначала чувством, а затем смыслом. Хаотизированный поток мыслей и сопровождающих их звуков (лепета) преобразуется в космос смыслов посредством внесения ритма. Таков процесс становления условий для осуществления коммуникации человеческого типа.

Навыки мышления и понимания подчиняются ритмическому рисунку, состоящему из накладывающихся двух базовых ритмов: ритма вопроса/ответа и ритма понимания/непонимания. Непонимание, как и вызванный им вопрос – это не порок, а ритмическая доля маятникового ритма герменевтической процедуры. С ритмологической точки зрения осознанное невежество («ученое незнание») и «глупый» вопрос есть благо. Это условие осуществления акта самостоятельной мысли. Самостоятельная мысль – это философская мысль. В этом смысле философия не закрыта ни для кого, кто способен делать серьезное усилие для герменевтического чтения текста реальности.

Маятниковый, или колебательный ритм вопрошания и ответственности – это базовый ритм когнитивных процессов. С его помощью производится первичная, стратегическая разметка реальности – внутреннего и внешнего мира человека. Этот первоначальный ритм становится метром для упорядочивания функционального взаимодействия символов культуры, размером для всех накладываемых на него ритмов. Метр – это абстрактная схема мер, на которых основаны ритмика индивидуальных ритмических рисунков. Метр – это прошлое ритма[92].

[92] Эту мысль высказал Е.А. Маковецкий, который пишет, что «ритм воплощается в метре, но метр существует ради ритма, метр есть поверхностное выражение ритма. (См.: Маковецкий Е.А. Социальная аналитика ритма. Сборник материалов конференции. СПб., 2001. С.119.)

Почему именно ритм колебания становится фундаментальным ритмом культурных процессов? З. Фрейд и В. Н. Топоров, анализируя т.н. «морской комплекс», справедливо связывали колебательные движения воды с первыми ощущениями человека, осознанными как комфортные. «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»[93].

Однако вряд ли только чувство беспредельности степи и переживание колыхательно-колебательных движений волн могут служить прочной основой для закрепления маятникового ритма в культуре в качестве метра. На наш взгляд, закреплению в коллективной памяти более способствует не переживание смысла, а его осознание. Осознание, мысль требует речи, обращенной к Другим. Поэтому базовый колебательный ритм выражен в диалоге как принципе мышления. Диалог – это метрическая основа любой артикулированой речи, мышления. Диспозиция вопрос/ответ дает ребенку первичную ценностную разметку реальности, так как первоначально вопросы и ответы – это имена, императивы, толкающие к действию.

Ритмы мыслительных процедур усложнялись по мере накопления ритмологического знания, вырабатываемого в процессе алгоритмизации социальной жизни. Творческие и политические элиты создают довольно сложные ритмические машины, предназначенные для совместного преодоления трудностей, возникающих в процессе адаптации человеческих коллективов к природной и социальной среде. Сегодня различные ритмические машины организуют социальное пространство, работая автономно друг от друга; образуется полицентрическая система хронотопов.

[93] Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Изд. Группа «Прогресс» — «Культура», 1995. С. 580.

Одним из основных результатов работы мышления является феномен понимания. Понимание − это сложнейший когнитивный процесс. Понимание поднимается из глубин нашего тела − сначала как ощущение, как предпонимание, как миметическая реакция. В основе смыслового мимесиса лежит мимесис кинетический. Как и феномен мышления, формирование процедур понимания тесно связано с «маятниковым» ритмом танца и диалогичной речи.

Понимание − это результат синтеза перцептивных образов (визуальных, аудиальных, назальных и т.п.) с образами памяти и/или фантазии, когда в результате сопоставления разных типов образов образуется смыслообраз. Происходит сопоставление факта как очевидного (конкретно-наглядного) явления с идеей как его умозрительной ментальной проекцией в сознании субъекта. В западноевропейской философской традиции считается, что эта необходимая для осмысления операция сопоставления может быть осуществлена только при условии вхождения субъекта в состояние трансцендирования, восхождения к миру интеллигибельных объектов – понятий, специфических образов, схем мышления. Транцендирование производится: 1) при помощи рефлексии, когда осознается зазор между явлением и его ментальной проекцией; 2) при нерефлексивном режиме, когда субъект не осознает факт «наложения» перцептивного образа на образ памяти и фантазии. Второй режим является более архаичным, предшествует первому в онтогенезе и филогенезе человеческой психики. В Древней Греции этим режимам соответствовали два метода достижения транс-состояний, теоретический и ритуально-практический − умозрительно-медитативные практики ученых и оргиастические ритуальные практики[94].

4.3. Ритм и ритуал

[94] Ф.М. Корнфорд указывает, что значения слов «теория» и «оргия» восходят к одному семантическому гнезду: первоначально, утверждает он, слово «теория» было орфическим термином, означающим «созерцание», «сопереживание» (См.: Рассел Б. История западной философии. Новосибирск. 1999. С. 47).

Первой ритмической культурогенерирующий машиной был религиозный ритуал. Из ритуала постепенно выделились и стали самостоятельными специлизированные ритмические машины – искусство, право, образование и т.п. Если следовать древнему делению, можно сказать, что пластические искусства организуют социальное пространство, тогда как мусические — время. Понятно, что это деление условно: ведь, чтобы изваять или воспринять статую, скульптор или зритель должны потратить время. Таким образом, время тоже организовано автором, как и пространство.

У природы есть свой ритм. Человек, начав мыслить, сбивает этот физиологический ритм нервной системы. Вследствие этого возникает напряжение; мышление вызывает психологический дискомфорт своей неестественной ритмичностью − медлительный неритмичный корковый аппарат мозга конфликтует с древним и более прочным, быстрым и ритмичным аппаратом нервной системы, утверждает Я.Я. Рогинский [95] . Порождая культурную среду, человек стремится снять это напряжение с помощью создания искусственной ритмики. «Посредством эстетической деятельности (понимаемой тут в широком смысле слова) человек субъективно ощущает 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»[96].

Видимо, первоначальные ритмы культурных процессов рождаются в ритуально-эстетической деятельности миметически, по аналогии с ритмом природы. Эстетическая деятельность в архаике неотделима от ритуальной. Танец и песня представляли собой телесную реализацию социального по своему происхождению ритмического рисунка. Символическую природу этого рисунка выявляют пифагорейцы, создав математическую схему музыки.

[95] См.: Рогинский Я.Я. Проблема происхождения homo sapiens (по данным работ последнего десятилетия)//Успехи современной биологии. М., 1938. Т. IX. Вып. 1.
[96] Там же. С. 133

Рисунки, наносимые на ритуальные вещи и ставшие впоследствии орнаментом, видимо, служили для письменной фиксации ритмического рисунка обрядов. Культурная ритмика, соединенная с орудийным пластом реальности (с вещными средствами культуры) образует среду в среде: искусственную символическую среду в природной среде. Вторая среда служит буфером между психикой и вызовами судьбы, исходящими от внешней среды. В культурной среде возникают осмысленные поведенческие автоматизмы, аналогичные физиологическим автоматизмам. Поведенческие и мыслительные автоматизмы (стереотипы) формируются и закрепляются с помощью ритмизированных движения и речи. Человеческая речь возникает как преодоление ограниченности жеста и звукового сигнала, как транцендирование к невидимому и невозможному в физическом пространстве слою реальности. Но звук и жест как довербальный слово-образ предшествуют слову. Примером может служить танец как система символических жестов.

Танец − это форма кодировки отношений в группе. В ритме танца образуется тело группы, возникает структура нормативных отношений. Поэтому ритм танца – это нормативный ритм архаического общества, лоно, из которого выходят ценности рода и определенный человеческий психотип. Упорядочивание движений тела влечет за собой аналогичное упорядочивание психических состояний и мыслей. Архаический танец – это синтез жеста (позы), звука (песни) и смысла (мифа и памяти). Танец как ритмичное движение – это первая динамическая форма (rhythmos), в которую отливается индивидуальный и социальный опыт. Изначально, видимо, любая форма воспринималась как динамичная, так как даже вещам фигуру или форму придавала речь – темпоральный феномен. Этимологически слово «вещь» восходит к «вещать». Другими словами, форма может быть динамичной; динамическая характеристика не противоречит понятию формы. Конечно, форма предполагает границы и фигуру, но у танца и песни есть и границы, и фигуры.

В танце и песне непрерывно ткалась ткань культуры в соответствии с космическим планом, изложенном в мифе. Ритмический, когнитивный и мнемологический аспекты еще не разделяются в сознании древних людей, как не отделяется порядок танца от социальный порядка и природы человека, − об этом красноречиво свидетельствуют некоторые тексты Платона[97]. Ритмически распеваемый и растанцовываемый миф конституирует опыт и память – два фундаментальных параметра личности человека. Указание на теснейшую связь обрядового действия, опыта и памяти встречаем у древнегреческого писателя и географа II века н.э. Павсания. Он, опираясь на свидетельства древних источников, повествует о том, что От и Эфиальт ввели культ трех Муз: Мелеты (опытность) Мнемы (память) и Аойды (поэзия). Объединение памяти, опытности и поэтической речи указывает на то, что память и опыт мыслились как производные от особой системы ритмизации речи, достигаемой в ритуально-обрядовой практике.

Произведения так называемых «мусических» искусств репрезентируют ритмы жизни коллектива. Через культивирование ритмического строя − определенных музыкальных ладов и стихотворных размеров − индивиды вовлекаются в конкретную структуру отношений, В древности музыка, и в особенности ее строй (лад) – это не инструмент для самовыражения музыкантов или исполнителей, а инструмент воспитания, настроя внутренних состояний психики членов родового или общинного коллектива. У Аристотеля мы находим развитую социально ориентированную классификацию ладов (tonoi). Он делит лады на этические, практические и энтузиастические. «Этические – это те, которые воздействуют на «этос». К ним Аристотель относил «мужественный» дорийский лад и лидийский лад, который хорошо содействует воспитанию молодежи. К «этическим» ладам также он относил и те, которые, наоборот, разрушают равновесие психической жизни. Это – два лада, «которые Платон называет «плачевными», «синтоно-лидийскими» и

[97] Лосев А.Ф. Эстетика хороводов в «Законах Платона» // Античность и современность. К 80-летию Ф.А.Петровского. М., 1972. С. 133-152.

«миксолидийскими», равно как и «размягчающие» и «застольные» лады, к которым Платон относит ионийский и так называемые «распущенные». К практическим ладам относятся, по Аристотелю, те, которые возбуждают и укрепляют человеческую волю и стремление к действию. Таков гиподорийский лад героической трагедии, а также гипофригийский лад бурной деятельной силы. Наконец, энтузиастические лады, как показывает самое название, имеют целью вызывать восторженное и экстатическое состояние. Тут главное место принадлежит фригийскому ладу, который употреблялся в экстатических культах и характеризовал собою состояние экстатически возбужденной души. Сюда же относится и гиполидийский лад благодаря своему вакхическому характеру»[98].

Итак, ритмикой протекающих в социокультурной среде процессов детерминированы: размерность − диапазон возможностей человеческого существа; лад − общий строй его поведенческих реакций; и такт – точность попадания индивидуальных ритмов в коллективно-нормативные.

4.4. Ритм и мотивация: ритмический конфликт как причина прокрастинации

Организация трудовой деятельности опирается на ритм, так как ритмичное движение требует гораздо меньше сил, чем неритмизированное. За счет своей повторяемости через какое-то время ритм воспроизводится почти бессознательно, и поэтому появляется возможность перераспределять внутренние ресурсы человека, сконцентрировать его внимание на чем-то ином, помимо ритма, сохраняя его как модель. Поэтому рано или поздно все трудовые процессы организуются в ритмические ряды. Ритм помогает работать без утомления дольше, но ритм и сам утомляет своей повторяемостью. И здесь обнаруживается факт тесной связи ритмов и мотивационной сферы человека.

[98] Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. М., 1961. С. 74-75

Мы исходим из того, что подавляющая часть человеческой мотивации действия порождается смыслополаганием. Труд, основанный на тотальном повторении, становится работой. Слово «работа» в его этимологическом значении указывает на значение «рутинный отчужденный труд»[99]. Работа утомляет людей, являющихся по своей природе творцами нового, своей предсказуемостью, нетворческим характером. Так как феномен утомления является одним из важнейших показателей ритмического разлада жизни индивида, рассмотрим его подробнее

Утомление − объективный показатель достижения порогового значения жизненных сил организма, когда истощаются ресурсы обеспечивающих жизнедеятельность его систем. С точки зрения психологии, утомление вызывается «рассогласованием в работе обеспечивающих деятельность систем и сопровождается формированием комплексом субъективных переживаний усталости»[100]. Одним из видов утомления является *усталость* – комплекс субъективных переживаний индивида. Индивидуальный организм связан с коллективным организмом через среду культуры, поэтому часто усталость имеет ритмическую культурную причину. Усталость конкретного эмпирического субъекта может быть вызвана конфликтом (рассогласованием) ритмов, разладом между нормами и планами индивида и общества. Ритмический разлад вызывается несовпадением предписываемого извне нормативного ритма и ритма индивидуальной жизни, в том числе смыслового ритма жизни индивида, детерминируемого смысловой структурой жизненного мира, представлений личности о смыслах собственной жизни.

Примером ритмического утомления может служить перенапряжение современного российского общества, возникшего вследствие манипулирования ритмами труда и отдыха со стороны законодательной власти, принимающей несколько раз в год волюнтаристские решения о переносе праздничных дней и введения (а теперь и отмены) т.н. «зимнего/летнего времени». Объективно это

[99] Этимология слова «работа» восходит к др.-русск. *робота* «работа, рабство, неволя», сербохорв. Р*а*бота «барщина», слвц. robota «барщина»; производное от и.-е. *orbhos (см. раб, ребенок), родственное ar(a)beit ж. «работа, тягота, нужда» (Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4-х т. Т.3. М., 1987. С. 427).
[100] Психология. Словарь. М.:, 1990. С. 421.

дезорганизует работу имеющихся «ритмических машин». Ритмотворчество – это типичный способ самоутверждения власти на любом уровне, зачастую без учета последствий. Множество наплывающих друг на друга искусственных и случайных ритмов создают проблему дезориентации как для отдельных индивидов, так и для общественных организмов.

Другим примером является феномен отлынивания, или *прокрастинации* − склонности к постоянному откладыванию важных дел «на потом». Отлынивание – это, конечно, далеко не новое явление, но с вхождением Интернета в жизнь современного человека оно приняло угрожающие масштабы, распространяясь, как пожар по степи,. В психологической и научно-популярной литературе выдвинут ряд версий о природе прокрастинации. Применяемый нами ритмологический подход позволяет взглянуть на это явление с нового ракурса.

Если рассматривать прокрастинацию с ритмологической точки зрения, то бросаются в глаза две ее основные особенности. Во-первых, нужно отметить совпадение точек интенсификации роста прокрастинаторов и появления телевидения и Интернета. Дело в том, что вхождение в виртуальный мир дает человеку возможность быстрого и относительно безболезненного разрыва с ритмами традиционной социальной среды. Прием *зеппинга* (постоянного переключения каналов информации) превращает пользователя электронных средств вещания в демиурга ритма, создателя новых индивидуальных и зачастую вычурных ритмических рисунков жизни. Ему кажется, что он создает интересные индивидуальные композиции виртуальной реальности из имеющихся в его распоряжении ритмов. На самом деле возникает стандартная и довольно жесткая клип-ритмика (в случае с телевидением это очевидно).

Очень скоро индивидуально выбранные и интериоризированные в психику ритмы входят в противоречие с нормативными ритмами культурной внешней среды. Именно это и способствует превращению пользователя в прокрастинатора. В этом смысле электронные средства информации (Интернет

и телевидение) и сопутствующие им техники коммуникации – не средства прокрастинатора, а условия развития болезненных состояний прократинации.

Прокрастинация – это ускользание из общих коллективных ритмических рисунков. Здесь нужно оговориться, что те ритмы, в которые ускользает прокрастинатор, тоже коллективные, но их референт – не традиционные социальные группы, а публика как случайная группа. Виртуальные сообщества – сравнительно новое явление. Их ритмические характеристики (ритмические рисунки, особенности работы ритмической интернет-машины, специфические стандарты тактичности в сети, лады виртуальных групп и т.д.) еще плохо изучены; эта книга может стать хорошим подспорьем для того, чтобы начать это многообещающее исследование.

Во-вторых, следует обратить внимание на то, что прокрастинатор избегает именно важных дел. Что такое «важное дело»? Это дело, которое включено в нормативно-плановый ритм социума. Прокрастинация возникает вследствие несогласованности этого вида ритма с другими ритмами, захватившими сознание индивида благодаря работе иных ритмических машин. Для выполнения важного дела человеку нужно преодолеть сопротивление наличного ритма и перейти в более сложный, нормативный ритм. Это требует неординарных усилий. Избегая напряжения, прокрастинатор ускользает к «неважному», т.е. к более легкому в ритмическом отношении делу, спонтанно вписывающемуся в наличный ритм. Наличный ритм – это простой ритм, вырабатываемый ритмической машиной физиологии и моделью потребления. Именно эти две ритмические машины оказывают сильное влияние на современного человека. Ж. Бодрийяр довольно метко охарактеризовал современную культурную модель потребления как машину сексуального и пищевого обжорства. Простой и потому соблазнительный для прокрастинатора ритм физиологии, а также ритм навязчивой ритмической машины потребления, катализируют процесс экспансии прокрастинации в социокультурном пространстве современного мира.

Итак, легкость «легкого неважного дела» − в том, что оно уже встроено в ритм настоящего, где поджидает современного человека ритмическая машина потребления. Легко прокрастинатору в этом случае потому, что ему не нужно совершать усилие для перехода в нормативный ритм, связывающий настоящее с плановым будущим; не он действует, а с ним случается. При перемещении цели деятельности вплотную к моменту «здесь и сейчас» (по принципу: то, что есть, тому и должно быть) возникают эйфорические ощущения свободного движения – движение есть, а напряжения нет. Это – легкость бытия субъекта, утратившего субъектность, выпадение в игру без правил и без перспективы проигрыша.

Описанный эффект возникает при деконтекстуализации субъекта, при выпадении из общего хронотопа в культурное время, сконструированное по сугубо индивидуальному проекту (это позволяют сделать современные электронные средства виртуализации пространства). Тогда как «важное» дело требует энергии вхождения в общее, т.е. не индивидуальное будущее. В этом смысле прокрастинация порождена неспособностью фокусировки на выделенном предмете деятельности.

Неспособность концентрации внимания и сил является типичным симптомом слабости характера. В ритмологическом аспекте характер может быть истолкован как лад, как ритмическая структура устойчивых состояний психики, возникающая в результате эффективной работы машин синхронизации внешних и внутренних ритмов, постоянно вторгающихся в тело и сознание человека. Такими машинами, например, являются календарь, искусство, наука и образование. Если человек прошел все стадии социализации в этих машинах, то у него формируется характер, то есть в него интериоризируется определенный лад. Понятно, что в этом случае он менее подвержен угрозе прокрастинации. Другими словами, прокрастинация – это проблема социализации в ритмических машинах.

Сегодня традиционные машины синхронизации становятся недоступными для масс. Вернее, массы сами стремятся уничтожить их,

разжижая своим достаточно агрессивным дилентатизмом. Искусство, наука, религия и другие классические машины синхронизации подвергаются воздействию массового общества, желающего сделать их доступнее, опростить их. В результате мощной интенции массы из обломков этих машин возникли феномены поп-искусства, поп-религии, поп-науки и поп-образования. Эти поп-институции заслоняют своими телами классические ритмические машины, которые становятся средой социализации только для элит.

Интересно, что классические машины стали почти не доступны для статусных элит, т.е. тех, кто владеет материальными и политическими ресурсами; они принимают в себя только так называемые сущностные элиты (людей с высоким творческим потенциалом). Это заставляет по-новому взглянуть на проблему власти в современном обществе. Судя по всему, с середины XX века наступает время самодеятельности масс. XXI век также обещает стать веком дилетантизма. Производится колоссальное количество произведений массового искусства. Если раньше требовалось инвестировать достаточно много сил в образование художника, писателя, музыканта, гуманитария, то сегодня в этих сферах на самодеятельной основе занято почти все население больших городов в возрасте от 14 до 40 лет. Это напрямую связано с так называемой «функциональной безработицей», т.е. отсутствием рабочих мест, на которых можно творчески производить общественно полезный продукт, занимаясь неотчужденным трудом. Прогрессирующее отчуждение вошло в резонанс с научно-техническим прогрессом, породив эффект «функциональной безработицы».

Конечно, во многом самодеятельность масс подпитана возможностью легкого доступа к новым интерактивным ритмическим машинам. Такой легкий доступ дает современная городская культура, изобилующая такого рода машинами. Легкая доступность (и даже навязчивое присутствие) Интернета, телевидения, средств мобильной связи и других интерактивных средств, являющихся мощными мобильными генераторами разнообразной ритмики, создает благоприятные условия для ухода от отчужденного труда в сферу

творческой или квазитворческой деятельности. Манипулирование с интерактивными средствами создает у человека впечатление того, что он погружается в неотчужденный труд. Действительно ли это так − с точки зрения общественной пользы неважно, ведь механизмы прокрастинации работают на энергии бессознательного желания. Тайна прокрастинации в том, что в тех пунктах, куда она уводит прокрастинатора, располагается истинное и иллюзорное благо – это свобода и творчество или иллюзия свободы и творчества.

Если до этого речь шла о так называемых «пассивных прокрастинаторах», то в случае с «активными прокрастинаторами» в прокрастинации обнаруживается мотивация свободы и творческой деятельности. Мощным катализатором этого вида прокрастинации и появления «активных прокрастинаторов» стало создание виртуальных социальных сетей, где созданы возможности для симуляции масштабной творческой деятельности. Впечатление масштабности достигается за счет симуляторов, моделирующих социальное пространство. Если ранее социальное творчество было доступно только власть имущим или революционным акторам социального пространства, то с появлением социальных сетей эта деятельность может быть симулирована (или действительно осуществлена) отдельным индивидом. И это порождает новую проблему − проблему переналадки классических машин синхронизации и создания новых.

Глава 5
АНТИНОМИИ КАК РИТМ ФИЛОСОФСКОГО МЫШЛЕНИЯ

(О. Бренифье)

5.1. Перегруженность определения философии

Что позволяет нам считать ту или иную беседу философской? Те же самые характеристики, которые позволяют считать философскими по своей природе некоторые утверждения. Любому преподавателю философии (хотя кое-кто время от времени пытается об этом забыть) известно, что текст или обсуждение становятся философскими вовсе не потому, что они звучат во время занятий по философии. Философская природа текста не определяется местом произнесения, и даже самый лучший учитель не сможет помочь своим ученикам добиться больших успехов на ниве философствования исключительно за счет их присутствия в аудитории. Разве не ясно, что выдвижение необдуманных аргументов, приведение необоснованных доводов, неосознанное перескакивание с предмета на предмет не приведут к превращению невнятного разговора в философскую беседу, будь то в устной дискуссии или в письменной, в аудитории, библиотеке или пабе?

Как часто мы слышим, что каждый человек использует свои собственные критерии для определения философской ценности, философского содержания высказываемых положений. Наверное, применяемые критерии философичности действительно могут быть интуитивными или формализованными, имплицитными или эксплицитными, произвольными или обоснованными. В связи с распространенностью в последнее время такого мнения мы хотим сделать первое важное предостережение. Содержание понятия «философия» очень часто излишне перегружено. Сам этот термин так долго и много употреблялся в самых разных значениях, что теперь для многих он говорит обо всем и ни о чем: к сожалению, это слово может легко относиться и к

обыденному разговору, лишенному реального содержания, и к запутанным голословным декларациям, и к абстрактным неопределенным утверждениям о мире и человечестве. Нередко оно используется эрудитами, разработчиками доктрин, желающими продемонстрировать богатый культурный контекст, − что само по себе не так уж плохо, но часто делается совершенно неудобоваримым образом, из-за того что автор стремиться ввести в научный оборот скороспелые и непрозрачные абстракции с одной единственной целью – произвести риторический эффект. Поскольку критерии истинности высказывания весьма неопределенны, то говорящие преувеличивают ценность своей собственной позиции, преуменьшая ценность всех других и даже очерняя их. А некоторые особенно ревностные защитники отдельных философских систем не останавливаются перед тем, чтобы открыто назвать маргиналами от философии тех, с кем они не согласны.

Мы вовсе не намереваемся запрещать кому-либо добавлять к имеющимся критериям свои собственные, по которым и будет определяться, в чем состоит философская специфика мышления и текстов. Мы даже порекомендовали бы провести такое трудное и рискованное упражнение тем, кто любит сложные задачи. Но тем, кто хочет избежать интеллектуальной и эмоциональной перегрузки, мы хотели бы напомнить и даже подчеркнуть следующий трюизм: философия вовсе не претендует на монополию в педагогическом или идеологическом пространстве. Другими словами, разнообразные практики, в том числе получение знаний или преподавание, которые не имеют никакого отношения к философствованию, вполне могут в других отношениях представлять большой интерес и быть продуктивными. Даже если питать огромная уважение или страсть ко всему философскому, то духовная и интеллектуальная жизнь, мы думаем, не прекращается за пределами области философии. Если термин «философия» будет определен некорректно - слишком туманно или неадекватно, − мы не чувствуем по этой причине желания запретить эти интеллектуальные практики или предать анафеме. Определяя способы мышления как «нефилософские», мы не должны упускать из виду то,

что они приносят пользу самой философии. Мы вполне отдаем себе отчет в том, что этот термин имеет проблемную природу, и потому признаем концептуальный плюрализм. Нас вовсе не привлекает роль сверхбдительных ригидных стражей замка Истинной Философии. Но может, мы тем самым хотим отринуть логическую строгость? Нет, речь идет о том, что если обозначенная проблема содержания понятия философии станет предметом продуктивного диалога, это заставит нас постоянно переосмысливать важнейшие основания нашей дисциплины.

Чтобы сделать это наше заявление более основательным, рассмотрим предмет, который нам интересен сам по себе, но еще и тем, что его исследование может многое сказать о культурном аспекте ритма. Речь пойдет о феномене, который называться *диалогом, дебатами* или как-то иначе.

Достаточно ли того, что обсуждение посвящено таким жизненным темам, как любовь, смерть или мышление, чтобы можно было квалифицировать его как философское? В том контексте, который уже обозначен, ответ будет отрицательным (напоминаем, что в более широком контексте неважно, будет обсуждение считаться нами философским или нет). Существует множество причин, по которым дискуссии может быть отказано в философском статусе, − например, недостаточность или избыточность эрудиции, демократичности или абстрактности суждений. Со своей стороны, мы не приемлем «педагогический романтизм», а вернее, лень педагога, который старается минимизировать свое участие в образовании ученика, отделываясь формальным исполнением обязанностей вплоть до полного их исчезновения, как отрицаем мы и авторитарность профессора, который играет роль непререкаемого авторитета, за чем стоит на самом деле самоуверенность и самодовольство. Оба этих отношения содержат гордость и предубеждения, которые, мы в этом уверены, вредят нашему предмету. К тому же сегодня у нас нет копирайта на истину, бренда или чего-то подобного, чтобы окончательно утвердиться в своей монопольной позиции. Поэтому мы должны быть всегда готовы к нападению на наши позиции, более того, мы должны любить нападающих на нас.

Какую мы видим пользу в таком положении дел? Это первый важный для нашей темы вопрос. Правда состоит в том, что не только в нашем обществе, но и во все времена и повсеместно, человек, который хочет задавать и обсуждать экзистенциальные вопросы, с большим трудом находит внимательных и честных собеседников. Обычно люди предпочитают избегать вопросов такого рода, ведь они, как правило, заняты своими «важными» делами, очень озабочены размышлениями над «серьезными» вопросами. Ритм постоянной смены одного важного вопроса другим непродуктивен для философского мышления. Необходимы паузы, чтобы спокойно, не заботясь об истинности своей позиции, обменяться (именно обменяться!) противоположными мнениями. В ходе такого обмена мнениями могут возникнуть глубокие интуиции, разумные доводы и смелые аргументы.

Однако мы часто замечали, что в таких дискуссиях принимают участие люди, которые постоянно озвучивают банальности, нимало не заботясь о том, чтобы углубить свою мысль, сделать ее логически более строгой. Мы отказываемся считать подобные попытки философскими, хотя и сочувствуем им: ведь можно себя утешать мыслью о том, что эта стратегия имеет ограниченные последствия и не представляют собой «мыслительной» катастрофы; мы говорим себе: «это всего лишь слова среди моря других слов». И когда некоторые люди используют термин «философия» для придания солидного статуса этим попыткам мыслить неглубоко, мы смотрим на это спокойно и не держим на них зла: ведь это часть игры, в которую взрослые люди играют с незапамятных времен. Старушка Философия видала и худшие времена и не погибла. Трагическая идея о «Смерти философии», которая периодически оглашается на научных площадях пуристами, нам совершенно чужда: она всего лишь выявляет скрытый страх философской несостоятельности тех, кто мечтает сузить границы философии до такой степени, чтобы закрепить свой статус уникальных (или квази-уникальных) специалистов или правопреемников и владельцев почтенного наследства.

Невзирая на попытки сузить или расширить это понятие, а вернее, благодаря им, постоянно будет продолжаться спор о специфике философской мышления, продуцируя напряжение, которое необходимо для самого этого типа мышления. Ритм спора – это и есть ритм философского мышления.

5.2. Маятниковый ритм мышления

Надеемся, что мы предотвратили или хотя бы минимизировали поверхностные реакции как «аристократов», так и «демократов» от философии – как пытался это делать в свое время Сократ. Но, даже если это не так, мы должны рискнуть! Философия – это рискованный риск. Учитывая все эти предостережения, попробуем теперь предложить ритмологическую интерпретацию акта подлинного философствования − не столько статичную ограничивающую рамку, которую продуцируют строгие определения, сколько динамическую структуру, операциональную по своему назначению. Сделать это поможет рассмотрение принципа антиномичности мышления. Именно здесь находится ключ к пониманию специфической активности философского ума.

Антиномии – это пары антонимов, противоположностей, которые образуют полюса и порождают напряжение, как бы раскачивающее между этими полюсами сознание субъекта мышления. Разум, пытаясь определить природу реальности или структуру мысли, по необходимости впадает в эти противоречия.

В восточной философии, как и в сердцевине великих мифологий и религий, вносящих смысл в повседневную жизнь людей, и в истории западной классической философии, начиная с ее греческих первоисточников, именно антиномии сообщают мыслительному процессу его особенный ритм. Хотя этот факт не всегда отчетливо осознается.

Хорошее и плохое, правда и ложь, справедливость и несправедливость – эти противоположности обозначают полюса, между которыми возникает

необходимое для глубокой мысли напряжение. Благодаря противоположностям, фундаментальным оппозициям могут быть сформулированы принципы; между ними разворачиваются аксиология, абсорбируя множественность индивидуализированных суждений; это они делают возможным извлечение мысли из монотонной магмы мнений и идей. Через посредство такого вида категоризации и формализации, через такое специфическое принуждение наша мысль движется от непрозрачности и тусклости слоев идей, полученных в результате некритического заимствования из истории философии, к прозрачной архитектуре здания человеческого самосознания. Архитектоника этого «сооружения» может быть уподоблена готической архитектуре, где в соответствии с особым ритмом расставляются в определенных местах внешние контрфорсы для того, чтобы создать возможность для возведения более светлых и ажурных стеновых и оконных конструкций, чем это позволял романский стиль с его массивными формами, заданными более монотонным ритмом отношений между несущими элементами здания.

Итак, философская мысль не является суммой мнений, собранных в некое подобие целого мастером, поднаторевшим в создании конструкций из относительно чуждых друг другу и поэтому довольно запутанных суждений. Скорее философия с ее перекличками и связями – это геометрическая архитектура, странная музыка с единством гармоний и диссонансов. Даже если это не всегда обнаруживается на уровне сознания (так как сознанию и без того есть чем заняться), любая интеллектуальная деятельность (индивидуальная или коллективная), ориентированная на углубление в предмет, всегда будет производить понятийные полярные диады, так как они совершенно необходимы для производства знания, адекватного самой жизни мышления. В основе жизни мышления лежит бинарный ритм. Продуцируемые мышлением полярности искусственно устанавливают связность на месте натуральной гетерогенности перцептивного и умственного хаоса. Удовольствие и Боль, Я и Другой, Суть и Внешность − примеры таких полярностей, без которых мы не можем обойтись, если хотим остаться в границах интеллектуальной нормы.

Нужно оговориться, что в большинстве случаев люди предпочитают мыслить реактивно, аритмично или в особом ритме инстинктивных спонтанных мыслей. Именно это порождает с их стороны странные непоследовательные утверждения. Почему это происходит? Дело в том, что, как правило, люди мыслят таким способом, чтобы доставить удовольствие себе или окружающим, ведь спонтанное приносит удовольствие. Но интересно, что и в детской комнате спонтанности, и в кузнице логических категорий все время возникают пары оппозиций (иногда – «триады», состоящие из трех понятий).

5.3. Необходимость наивного чтения

В то время как некоторые пары оппозиций, особенно те, которые мы встречаем в повседневной жизни при осмыслении очевидных «вещей» или моральных отношений, поражают нас своей банальностью (например, пространственные антиномии *верх/низ* и *левое/правое*), другие из них более глубоко залегают – это, например, *субъективное/объективное, временное/вечное*. В последнем случае мы обязаны извлечь эти антиномии из глубин бессознательного и попытаться прояснить их, что бывает не так уж легко, поскольку эти оппозиции являются для нерефлексивного сознания предубеждениями (пресуппозициями) и поэтому применяются «по умолчанию». Мы придерживаемся гипотезы, что каждая важная антиномия, как и любое базовое понятие, связана с некоторым интуитивным знанием, фундирующим сам строй и ритмику любого мышления, и поэтому оно может быть «схвачено» и понятно относительно легко человеком, позволившим себе рефлексировать. Другими словами, рискуя повергнуть в шок некоторые чувствительные к статусу своей уникальности философские души, мы утверждаем, что каждая фундаментальная философская антиномия, каждое базовое понятие представляет собой, в сущности, нечто банальное и очевидное людям. А

наиболее техничные и экзотические понятия часто не являются самыми глубокими.

Именно поэтому мы советуем читателю, незнакомому с философским лексиконом, не кидаться сразу к словарю при встрече с одним из таких терминов: вы рискуете неоправданно усложнить жизнь и себе, и всем рискнувшим с вами пообщаться. Не лучше ли попытаться предоставить слово интуиции: часто слово само по себе опознается инстинктивно, из контекста его употребления. Мы думаем, что нужно отважиться на риск самостоятельной интерпретации, вместо того чтобы искать помощи у энциклопедий. Нужно, особенно в начале пути, обезопасить свободу мышления от распространенного словоупотребления. Конечно, можно столкнуться с неологизмами или грубо сформулированные варваризмами, которые мешают, сопротивляются немедленному пониманию, и в этом словари полезны; мы предостерегаем читателя лишь от того, чтобы бросаться к этим книгам до того момента, пока он не попробует простое самостоятельное чтение.

Давайте не будем доверять ученым книгам, которые благодаря предисловиям, утомительным претензиям, ссылкам и приложениям, занимающим большую часть текста, успешно добиваются того, что основная идея оказывается задушенной. Ведь чтение усложняется до такой степени, что зачастую становится вообще невозможным, особенно для тех, кто ищет истину. «Ответственное чтение» является классической ошибкой «хороших учеников», особенно изучающих философию. Оно в большей мере вредит именно ревностным неофитам, приобретшим начальные сведения о философской культуре у мастеров схоластики, которые сделали все возможное, чтобы впечатлить бедных ребят и пересадить в них под видом истинных принципов свои схоластические догматические иллюзии. В результате наш «хороший ученик» с жаром берется за академическое задание и вместо того, чтобы, как ему было предложено, читать свободно, начинает пытаться вникнуть в детали, страшно боясь ошибиться, пропустить малейшие нюансы текста, делая

многочисленные перекрестные ссылки, как подобает будущему профессору. О наивность «не наивного» чтения!

Мы же утверждаем правоту прямого, грубого и поверхностного чтения. Мы призываем читателя не бояться скользить по смысловой поверхности текста, доверчиво следуя за основными линиями мысли. Да, такой читатель рискует сделать временные ошибки, но пусть не боится этого − они мимолетны; в конце прохождения всей герменевтической процедуры он будет способен объяснить противоречия, которые мешали пониманию. И для этого вовсе не нужно пытаться определить на каждом шагу с высокой степенью точности, что все и каждый думали об изучаемом предмете. Хотя внимательное и тщательное чтение, несомненно, приветствуется нами, первоначальный и потому главный вопрос чтения философского текста – это стимулирование мышления, способности осмелиться думать иначе. Желание усложнения − это ловушка для начинающих, но они могут ее обойти благодаря терпеливой и кропотливой работе, в ходе которой обнаружится, что простота − не обязательно изъян, но наоборот. Упрощение и сокращение (как иногда подрезают деревья) нужно для того, чтобы помочь воспринять существенное и отвлечься от случайного. Это условие для любого критического мышления, достойного этого наименования. «Подрезать» мышление, подвергнуть самого себя суровой проверке может только отважный разум, − говорит Аристотель.

5.4. Суть и внешность

Давайте разберемся с конкретным примером фундаментальной диады − категориями «суть» и «внешность». Начнем с предположения, что знатоки в области истории философии и философии сознания, прочитав это наше утверждение, согласно академической традиции, должны начать демонстрировать тонкости содержательно-терминологического анализа: насколько тоньше кантианские антиномии «ноумен» и «феномен», чем те

антиномии, которые предлагаем мы. Однако нам кажется, что демонстрация этих сложностей и тонких нюансов не представляет большого интереса ни для кого, кроме тех, кому нужно написать на эту тему диссертацию или диплом, поразив своих однокурсников тонкими рассуждениями. Время от времени мы имеем возможность наблюдать за работой некоторых профессиональных извлекателей квинтэссенций; первоначально они даже способны впечатлить, но в итоге мы поражаемся тому, насколько тщетным и смехотворным оказывается результат. Эти школярские компиляции содержат гораздо меньше сути, чем то, что сформулировано поверхностно, но внятно. Как много написано объемных диссертаций, оглушающих читателя отсутствием сути!

Это пример контраста между сутью и внешностью. Каждый человек обязательно проживал этот случай: его мог предать сосед, или он принял на веру то, что на самом деле оказалось ложью. Во всех языках есть классические выражения для этой проблемы, такие как «не увидеть леса за деревьями» или «обмануться».

Сколько страданий люди терпят только из-за этого маленького различия между сутью и внешностью, и или даже множественностью внешностей, порожденных разными перспективами? Идентификация этих перспектив и их отношений к конкретному объекту составляет особую философскую проблему. Этот принцип сформулировал Платон: чтобы «схватить» через понимание причинно-следственных отношений саму суть идеи, мы должны исследовать истоки и ситуации порождения каждой идеи. Именно в этом смысле предложенные нами антиномии представляются фундаментальный интерес для философии.

В этой точке кое-кто может возразить, что философские дискуссии, которые ведутся с подростками или взрослыми-неспециалистами, направлены на решение вопросов о смысле жизни, о трудностях человеческих отношений или проблем морального выбора, а не на спекуляции по поводу абстрактных антиномий. Мы же ответим на это следующее: философ не будет концентрироваться на обмене мнениями и аргументами в разговоре с этими

собеседниками, но, поскольку философия требует рефлексивной и аналитической работы, позволяющей понять, что представляют собой базовые основания самого философа, он будет разведывать вероятность разнообразных перспектив, порождаемые этими беседами; его будут интересовать различия, которые – если будут доведены до логического конца вполне естественным образом,– породят классические антиномии, а с ними и нормативный ритм мышления. Наш опыт показывает, что любое углубление философской проблематики приведет нас к этим антиномиям и, таким образом, к прояснению сути обсуждения.

Таким образом, ритм диалога делает задачу педагога похожей на задачу учащегося. Это – задача пристального и внимательного рассмотрения уже высказанных другим идей, задача замены своих суждений всматриванием в суждения другого. Такое обязательство анализировать отдельную идею может помочь достичь цели в извлечении глубоких смыслов, ведущих к обнаружению различий, что мы считаем важнейшей целью философствования. Речь идет не о простом утверждении вроде «я не согласен» или «я думаю по-другому», но о соотнесении этих разных идей друг с другом, определении их связей и противоречий и о придании им статуса большего, чем просто мнение. Несомненно, уточнение доводов сообщает некоторую дополнительную ценность процессу мышления: взамен распространенной ошибки принимать искренность за достаточное доказательство начинается поиск причин появления того или иного значения слова. В ритме вопроса и ответа должна решаться задача сопоставления и противопоставления взаимоисключающих обоснований содержаний суждений, восходящих к антиномиям. Существует возможность прояснить содержание обоснований через прояснение того, чем эти доводы сходны с другими или отличаются от них. Чтобы прояснить их содержания, вытащить их сущность на дневной свет, нужно произвести *концептуализацию* – определение их понятийной сущности. Кроме того, нужно выработать отношение к аргументам как проблемам, вписать это отношение в ритм исследовательского модуса мышления. Это возможно на путях анализа

различия перспектив, открывающихся при выдвижении аргументов. Этот процесс мы называем *проблематизацией*.

Философствовать означает выдвигать суждения, с тем чтобы подготовить свои утверждения и отрицания, сделать свои размышления глубже и осознать их. Без всего этого философствование тоже может представлять некоторый интерес, но, будучи сведено всего лишь к обмену идеями, оно тяготеет к превращению в один из способов самовыражения. Мы сомневаемся, что опыт, полученный в обход операций анализа, сравнения и идентификации, может претендовать на звание «философского». Требования углубления, проблематизации и концептуализации являются более надежной гарантией философской работы, чем, например, знаменитые ссылки и сноски в диссертационной работе. Ритмизация мыслительной деятельности с помощью антиномий дает многое сделать в этом направлении.

Рассмотрим конкретный пример. Предположим, мы посещаем мастерскую художника и хотим представить доказательство того, как мы ценим его работу. Среди прочих возможны следующие способы выражения отношения: «ваш рисунок прекрасен», «мне очень нравится ваш рисунок». Здесь можно выбрать любую из такого рода формулировок: художнику (если он, конечно, не склонен к философской рефлексии) все равно, какие это будут слова, лишь бы они приятно легли ему на сердце. Но если перед нами и перед ним стоит задача говорить философски, то нам и ему будет интересно то, чем обусловлен выбор одной или другой формулировки, оправданы ли они или являют собой отрадное для души работавшего над картиной «сотрясение воздуха». В этом случае наша задача состоит в том, чтобы углубить понимание выбора слов. Для этого необходимо провести операции идентификации, проблематизации и концептуализации в философском ключе. Тогда мы увидим, что в первом случае, когда мы говорили о том, что «нравится», мы повествовали собеседнику о частном случае индивидуального, обусловленного конкретными обстоятельствами, восприятии, которое может и не повториться. Когда же мы философски ссылаемся на «прекрасное», мы соотносим произведение с

объективностью и универсальностью, где большую роль играют абстрактность и трансцендентность. Таким образом, там, где обывателю достаточно простого утверждение о положительном индивидуальном отношении, философу нужно суметь выразить мировоззренческие установки коллектива.

Как бы то ни было, чтобы развивать эти компетенции, необходимо тренировать изощренную наблюдательность, быть знакомым с типичными проблемами, уметь их опознать. В этом смысле перечисление классических антиномий может стать полезным знанием, которое нужно, однако, не само по себе, а для освоения способов их выявления, означающего выявление ритмики мышления, вынесение на поверхность сути философской практики.

5.5. Три пары антиномий …и еще несколько других.

Мы завершим наш абрис ритма философского мышления примером трех пар антиномий, а также списком тех антиномий, которые считаем важными и часто используемыми

А) ***Одно и многое.***

Каждый объект представляет в одно и то же время и *одно и многое*. Так, человек представляет собой единичное существо, у которого есть идентичность, позволяющая ему отделять себя от других личностей. В то же время он представляет собой и многое: Я-концепцию, место жительства, собственную историю и т.д. И так обстоит дело не только с существами, но и с вещами и со словами, чья идентичность изменяется в соответствии с обстоятельствами. Так, яблоко, лежащее на земле, или яблоко, висящее на дереве, или яблоко, лежащее на прилавке в магазине, не являются одним и тем же яблоком, хотя каждое из них имеет одну и ту же символическую репрезентацию «яблока» и выражается одним и тем же понятием. Так же и слово, в зависимости от того, в какое предложение оно включено, может менять свое значение. Но эта множественность представляет собой такую же ловушку, как и единство.

Фактически через случайную множественность, возникающую в разных обстоятельствах, через набор и совокупность, ряд примеров и сходств, должна появиться форма или иная общность, пусть гипотетическая, проблематичная и трудная для определения, но без которой объект не является объектом, а оказывается чистой множественностью, понятие больше не является понятием, т.к. оно больше не относится к чему-то единому и определенному. Без некоторой степени инвариантности, без некоторой степени общности, без четких частей и определенных признаков, вещь становится недостижимой и несуществующей. А язык в таком случае стал бы столь сложным, что человеку потребовалась бы память компьютера для того, чтобы описать яблоко по отношению к каждому другому яблоку, когда-либо существовавшему.

Таким образом, мы должны пытаться определить единство через множественность и множественность через единство.

Б) Суть и внешность.

Эта проблема напрямую соотносится с предыдущей: суть может быть определена через обнаружение единства объекта − как нечто внутреннее, для которого разные внешности могут быть множественностью частичных проявлений. Внешность, постольку, поскольку она представляет собой промежуточное звено или отношение между двумя сущностями, между объектом и тем, что его окружает, может рассматриваться как то, что скрывает сущность, но также, как ни парадоксально, как то, что представляет собой ее выражение, *след* или отпечаток. В этом смысле реальность существующих в мире вещей будет постижима – в большей или меньшей степени.

Внешность также может быть воспринята и как уникальная реальность. Идея внутренней реальности без внешнего выражения или без какого-либо порождения следов во внешнем мире будет представлять исключительно искусственный интерес к голым абстракциям, лишенным самом деле всякой сущности. Можно сказать, что так сущность мстит за отсутствие к ней интереса лишением существенности самого феномена интереса.

Вызов и требование такого понятия, как «суть», состоит в выделении инварианта смыслов, установлении некоторых особенных и специфических характеристик, которые могут быть всегда отнесены к обсуждаемому объекту как к вещи-в-себе. Инвариантность представляет собой, следовательно, связь между различными возможными состояниями и видами, устанавливаемую поверх различных «несчастных» случаев и происшествий, то есть случайных обстоятельств. Это не исключает того, что с феноменологической точки зрения сумма актуальных или потенциальных внешностей также может претендовать на «схватывание» самой сущности объекта.

В) Природа и культура

Натуральное противоположно культурному таким же образом, как врожденное противоположно приобретенному.

Является ли человек чем-то данным по определению или он формируется в результате наслоений, оставляемых фактами его исторических выборов, совершаемых сознательно или неосознанно?

Является ли культура порождением человека, «ошибкой» природы или наиболее разумным ее проявлением?

Включается ли человеческое существование в ход земной эволюции как ее продолжение или появление человека представляет собой тупик, несчастный случай, тяжелое заболевание?

Порождаются ли разум, сознание, дух природной формой жизни или тут мы имеем дело с чем-то иным, с фактом преодоления материи?

Природа противополагает себя культуре как сфере искусственного. Кроме того, она противопоставляется свободе. Природа представляет собой всю реальность мира, которая не обязана своим существованием человеческой изобретательности и труду. Она представляет собой мир в его всеобщих характеристиках: ведь даже если мы понимаем природу как открытую систему, мы обнаруживаем свойственный ей детерминизм, или, по крайней мере, упорядоченную связанность ее частей в единое целое, объективно существующий ритм ее процессов.

В противоположность этому культура, наоборот, рассматривается как порождение человеческих существ, как их исторический и социальный контекст. Она утверждается через набор правил, институциональных норм, разработанных народом или человечеством в целом. На сингулярном уровне (в отдельном случае) культура может быть представлена как процесс внутреннего интеллектуального развития каждой индивидуальности, включающего в себя формирование склонностей и способностей выносить частные суждения, − что и составляет специфичность каждого человека, его идентичность.

Список антиномий и триад:

– *сущность и существование*

– *одно и многое*

– *суть и внешность*

– *то же и другое – я и другой*

– *целое и часть*

– *непрерывное и дискретное*

– *абстрактное и конкретное*

– *тело и разум*

– *природа и культура*

- *разум и чувства*

– *разум и интуиция*

– *разум и страсть*

– *вечное и временное*

– *конечное и бесконечное*

– *объективное и субъективное*

– *абсолютное и относительное*

– *свобода и детерминизм*

– *активное и пассивное*

- *актуальное и виртуальное*

– *материя и форма*

– причина и следствие

– пространство и точка

– сила и форма – количество и качество

– повествование и объяснение

– анализ и синтез

– логика и диалектика

– единичность, тотальность и трансцедентность

– утверждение, доказательство и недоказуемое

– антропология, эпистемология и метафизика

– возможное, вероятное и необходимое

- индукция, дедукция и абдукция

– бытие, деяние и мышление

– добро, красота и правда

– мнение, идея и истина

Глава 6
РИТМ И ПРОБЛЕМА ЦЕЛОСТНОСТИ ВОСПРИЯТИЯ

(Д.В. Евдокимцев)

6.1. Ритмы восприятия в разных культурных практиках

Реальность такова, какой она является нам в восприятии. Параметры восприятия заданы человекоразмерностью. Несмотря на то, что система этих параметров достаточно устойчива во времени, все же человекоразмерность подвержена изменениям. Нас будет интересовать ритм этих изменений, ритм динамики способов репрезентаций реальности, влияющих на поведения индивида и коллектива. В этом контексте все более привлекательным становится эвристический потенциал междисциплинарного подхода, получившего название «когнитивных исследований». Когнитивистами (Ф.Х. Варела, Д. Кэмпбелл, К. Лоренц, Ч. Ламсден, У.Р. Матурана, Э. Уилсон, Г. Фоллмер, Д. Смайли, М. Рьюз) делается попытка детерминировать системы представлений научного и/или обыденного сознания к биологическим предпосылкам, «разрешающим способностям» и функциональной настроенности биологической конституции тела человека: мозга, нервной системы. В качестве примера структурных соответствий «биологического» и «символического» приводятся корреляты между: наличием в организме человека поверхностных и полостных элементов и способностью различать внешнее «явление» и внутреннюю «сущность»; дуальностью элементов половой идентичности, дыхания и дуальностью мышления (закон «исключенного третьего»).

Изменение человекоразмерности и, в частности, расширение возможностей восприятия становится возможным при условии изменения мировоззренческих предустановок (пресуппозиций) субъекта, благодаря которым он обладает способностью распознавать − размечать и

ассимилировать информацию. Эту корреляцию субъективной и объективной реальности можно представить как «структурное сопряжение» систем с селективными обратными связями. Это предполагает, с одной стороны, что человек воспринимает только то, что он готов воспринять в силу уже имеющихся у него ожиданий; при этом блокируется восприятие феноменов, к которым он не был подготовлен заранее. С другой же стороны, диапазон возможностей комбинирования биологических и символических связей при конструировании субъективной реальности определяется их «адекватностью выживанию»[101]. Констатация биологических предпосылок опыта не означает, что жесткой фиксации возможностей человеческого восприятия. Можно актуализировать новые возможности, сняв биологических «блоков», которые как показывают эксперименты достаточно подвижны.

Согласно этому подходу, данные органов чувств (зрения, слуха, осязания, вкуса, обоняния) образуют «информационую смесь» ощущений, которая распознается, категоризируется, сортируется, типологизируются в соответствии с проверенными на практике адаптивными схемами (опытом, жизненными привычками, ожиданиями). В сознании эти сведения преобразуются в представления разных уровней абстракции (парадигмы, суждения, взгляды). Так, например, использование таких слов и фраз, как «вид», «видение ситуации», «по одежке встречают», «ясность», «колорит», «яркость», «прозрачность», «очевидность» – выдает приоритет зрительной информации. Словосочетания «горечь поражения», «сладость победы», «горе» свидетельствуют о большой роли модальности вкуса. Выражения «теплый», «холодный», «мягкость», «твердость», «нежность», «грубость», «гладкость», «налаживание», «потрясение», «дух» артикулируют преобладание осязания. Высказывания типа «призыв», «тишина», «совесть», «пророк», «предсказание» подчеркивают приоритет слуха. Употребление таких слов, как «свежесть», «гниение», «внутренняя чистота» скорее указывают на превалирование в восприятии обонятельных акцентов. Возможно сочетание влияний двух и более

[101] См: Баксанский О.Е. Когнитивные репрезентации: обыденные, социальные, научные. М., 2009.

модальностей: восприятие «духа» как «невидимой» силы может инициироваться осязанием и обонянием.

Итак, абстрактные представления оказываются результатами преобразованных чувственных данных, и значит, именно чувственность во многом определяет объяснительные модели реальности, навигационные возможности субъекта. Чем эмоциональнее информация, тем более явно в ней проявляются нити, связывающие ее с теми или иными органами чувств; в абстрактных представлениях отпечатки органов чувств могут быть почти неразличимы [102]. Условием формирования общих понятий является «отождествление нетождественного», когда индивидуальные неповторимые объекты подгоняются под устоявшиеся ментальные шаблоны.

Таким образом, можно сказать, что в результате прохождения чувственных впечатлений через горнило языковых форм, которые, конечно же, не обладают неограниченной пластичностью, сужаются возможности восприятия объективной реальности. В результате жизнь лишается возможностей, кроющихся в зазорах и пустотах несовершенной разметки реальности, которую осуществляет язык. Обратными примерами попыток дешифровки первоначальных, основанных на чувстве, значений языка является сократовская «программа восстановления имен» в диалоге «Кратил», психоаналитическое учение о раннем «чувственном» понимании, которое блокируется в результате формирования «языковых комплексов».

Особый интерес для нашего исследования представляет тот факт, что порядок поступления информации и процесс ее структурации в сознание имеет свой ритм. Рассмотрим в этом ракурсе проблему онтогенеза. В ходе биологической эволюции первоначально формируется своеобразная «мембрана», отделяющая внутреннюю среду от внешней: формируются чувства, которые нужны для сохранения жизни (*осязание, вкус, восприятие изменений температуры*). Вторая доля ритма восприятия формируется вместе с такими

[102] Колбенева, М.Г., Александров Ю.И. Органы чувств, эмоции и прилагательные русского языка. М., 2010.

чувственными способностями, как *обоняние, слух* и *зрение*, которые позволяют расширить зону внимания, установить контроль за тактическим пространством живого существа.

Видимо, первоначальное восприятие ребенка опирается на оба модуса системы восприятия. Ведь в процессе внутриутробного развития, когда живой плод не видит жизнь, он ощущает ее не визуально. После рождения у ребенка тактильный и обонятельный контакт, осязание материнской груди и вкус ее молока играют не меньшую, а может быть, и большую роль, чем зрительная и слуховая информация. Другими словами, ребенок живет в более сложном ритмическом рисунке, и поэтому у него гораздо больше способов репрезентации реальности, чем у взрослого. Однако в процессе воспитательного воздействия родителей в восприятии ребенка постоянно увеличивается удельный вес зрения и слуха: его учат фокусировать внимание и распознавать зрительные образы близких людей и предметов, слышать и реагировать на речь не спонтанно.

Баланс способов репрезентации реальности в сознании человека во многом зависит от бытующих в его культурной среде практик или доминант, формующих систему перцепции. Это означает, что в каждой культурной системе складывается своеобразная конфигурация зрительных, слуховых, осязательных, обонятельных, вкусовых каналов. Эти данные подвергаются когнитивной переработке с помощью операций классификации, типологизации и категоризации[103].

В современной западной цивилизации в целом превалируют над другими визуальная и слуховая (речевая) система репрезентации реальности[104]. Как известно, уже у Платона мышление определяется как «неслышная беседа души с собой». Большой удельный вес зрительной информации формирует особо структурированную внешнюю среду и побуждает к активным действиям.

---

[103] См. подробнее: Ухтомский А.А. Доминанта. СПб., 2002; Леонтьев А.Н. Образ мира//Избр. психолог. Произведения. М., 1983. Налимов В.В. Спонтанность сознания. М., 2007.

[104] См.: Пигалев А. И. Образ и смысл//Мир психологии. 2009. № 4; Скотт Дж. Г. Шаманизм. М., 2007. С. 119-130.

Акцентировка внимания культуры на речи и зрении детерминирует технократическое отношения к среде. Итак, можно констатировать, что внутри современной модели культуры преобладающей стратегией стало стремление к усилению технократического контроля над внешней средой.

Вместе с тем, в не западных и архаических обществах и маргинальных течениях западной культуры (искусство, магия, экстрасенсорика, эриксоновский гипноз, НЛП и т.п.) сложились альтернативные доминанты восприятия, в которых большее внимание уделяется переработке и категоризации невизуальных данных, где визуализация лишь дополняет структуры многомодального способа восприятия. Здесь мы можем выделить сходный ритмический рисунок процессов восприятия с ритмическим рисунком, характерным для филогенетического этапа развития человека.

Порождаемые в этих культурных практиках паттерны характеризуются неопределенностью, образы являются подвижными, развита интуитивность, вероятностная модель сценариев действия. Так, например, в шаманистских ритуальных практиках создаются условия для восприятия невизуальных сигналов: на маске шамана нет прорезей для глаз, зато глаза могут быть нарисованы на других частях тела шамана или жреца. «Глаза», нарисованные на теле или на лбу (ср. «третий глаз», библейская символика херувима), призваны сконцентрировать внимание так, чтобы «видеть» кожей, то есть осязать[105]. В йоге методы медитации также предполагают расфокусировку зрения или закрытие глаз (мудрецы изображаются «слепыми»). Многорукие боги − это пример стремления к гипертрофии осязания. Прилагательное «алмазный» («ваджра») является одним из самых популярных в буддизме, так как оно означает прозрачность, безграничность, преодоление материальных (визуальных) барьеров восприятия. Адепты анимистических религий верили, что свежесть, чистота, приятные запахи привлекают «добрых» духов, то есть являются перцептивными прототипами благоприятных жизненных ситуаций (греческое слово «разум» («нус») буквально означает «нюх»). Показательны

[105] Костяев А.И. Ароматы и запахи в истории культуры. Знаки и символы. М., 2009

мифологемы, обыгрывающие тему восприятия как «питания»: поедание тотема, образ бога Индры как любителя «сладкого», китайское понятие «вэй» − «благо», и «пресность». Все это указывает на важность вкусовых впечатлений в культуре[106].

В разных религиозных традициях делается отчетливый акцент на без-образность веры, полном запрете (ислам) или ограничении визуальных репрезентаций Бога (иудаизм, христианство). Без-образный модус веры предполагает такую настроенность на восприятие блага, при которой этот поиск не привязан к какой-либо видимой (т.е. ставшей) форме проявления этого блага. Следовательно, в подобной максимальной открытости к обнаружению возможного блага проявляется готовность к его распознанию в любых ситуациях, отношениях, сферах жизни, то есть методологически увеличивается вероятность выявления возможностей искомого блага.

В восточных ритуальных практиках большое значение отводится слуху, действующему в отрыве от объективирующего, «материализующего» зрения: пение мантр, произнесение имен невидимых духовных сущностей, слушание звуков вибраций внутренних энергий, стремление воздействовать на их силу путем углубления внимания. Пророческий дар также объясняется доминированием слухового восприятия реальности над зрительным, когда вместо визуальной картины определяющим становится «внутренний голос»[107].

Примером преобладающего применения «осязательной матрицы» восприятия может служить традиция тибетской медицины, в которой уделяется большое внимание ритмическому моменту жизни организма. Согласно представлениям тибетских врачей, все жизненные процессы и явления подразделяются по степени твердости и уровню тепла: горячие и энергичные (огонь), активные и легкие (воздух), холодные и тяжелые (вода), инертные и тяжелые (земля). Эти параметры коррелируют с тем или иным временем года, суток, стадиями жизни, болезнями, типами кризисов, функциями организма,

---

[106] Ср.: Костяев А.И. Вкусовые метафоры и образы в культуре. М., 2007; Голдберг Э. Управляющий мозг: Лобные доли, лидерство и цивилизация. М., 2003.
[107] Чжуд-Ши. Памятник средневековой тибетской культуры. Новосибирск, 1988

цветам, продуктами питания, способами их приготовления, специями и т.п. В этом контексте дисфункциональность организма, его болезнь воспринимается как нарушение оптимального равновесия этих элементов, как нарушения ритма их взаимодействия[108]. Йогины развивают способность к кинестетическому восприятию сигналов, идущих от внутренностей, крови и пр.[109]. Пожалуй, самым выразительным примером многомодального восприятия может служить утверждение классического йогического трактата «Йога-сутра», где говорится, что регулярная концентрация внимания на рецепторах и анализаторах осязания, обоняния, вкуса, слуха, зрения может привести к неограниченному в принципе их развитию[110].

Сегодня принцип разблокирования каналов чувственного восприятия находит параллели с действием некоторых признанных наукой физиологических механизмов: «лишенный конечности человек может управлять протезом, развивая токи действия в соответствующих двигательных проводниках; более того, соединяя известные части протеза с нейронами чувствительных нервов, возможно даже получать ощущение от протеза, как от существующего органа»[111].

Многообразие культурных стратегий индивидов и коллективов в немалой степени задается выбранным перцептивным ритмом, определяющим актуализацию той или иной информации, имеющей судьбоносное значение для самоорганизации воспринимающей системы.

6.2. Катастрофа и проактивный ритм

В истории гуманитарной науки было выработано множество концепций, нацеленных на осмысление сущности динамики жизни, ритма исторического времени: кризисов, катастроф, закономерностей движения истории. Мы здесь

[108] Смирнов Б.Л. Санкхья и йога //Махабхарата. Вып. VII. Часть 2 . Ашхабад, 1981
[109] Патанджали Вьяса. Йога-сутры. Вьяса-бхашья//Классическая йога. М., 1992. С. 175-176
[110] Смирнов, Б.Л. Указ. соч. С. 169
[111] Пиаже Ж. Что такое высшая психика? М., 2007. С. 175-176

представим анализ последствия выбора перцептивных ритмов с позиций «теории катастроф» и концепции «непрерывного обучения».

Индивиды, семьи, организации, государства, народы, нации и цивилизации находятся в процессе непрерывного обучения. Здесь обучение понимается как процесс приобретения корректирующего опыта. Индивидуальное и коллективное обучение может происходить в самых разнообразных формах – в виде актуализации социально привлекательных целей и сценариев развития, миметического подражания, формирования социальной моды. Самым мощным фактором социокультурного обучения является катастрофа, т.е. кризис, оказывающий серьезное стрессогенное воздействие на индивидуальное или коллективное сознание. Он обусловливает потерю времени, возможностей, психической и социальной энергии членов общества, деградацию прежней системы; может сопровождаться жертвами. Функция кризиса в том, что он сужает «воронку возможностей» и «заставляет» предпринимать меры по предотвращению полной дезорганизации. В холистической системе координат личная или коллективная катастрофа является показателем дисфункциональности применяемой модели поведения. Действительно, ведь масштабные социокультурные системы (цивилизация, нация, народ и т.п.) отличаются большой инертностью, они медленно «учатся», и поэтому катастрофа часто является плановой ритмической долей истории этой целостности. Неудачи субъекта или коллектива не являются следствием неправоты или незрелости социального окружения, часто это результат отсутствия творческого потенциала, дефицита способности к комплексному видению.

В данном контексте актуальной становится задача дополнения ритмического рисунка, контролирующего социокультурные процессы, *проактивным ритмом*. Проактивным ритмом мы называем чередование моментов «схватывания» субъектом истории опасных, катастофогенных тенденций, разворачивающихся во внутренней и внешней среде, и моментов возвращение в среду сигналов о понимании их катастрофичности. Функция

проактивного ритма – выработка способности к «упреждающему обучению», самокоррекции, позволяющей избежать трагических последствий за счет быстрого и адекватного реагирования на вызовы судьбы.

Выработка таких ритмических компетенций у людей должна опираться на переход к многомодальному способу восприятия, о котором шла речь выше. Согласно Ж. Пиаже, Ж. Бодрийяру и Г. Бейтсону, «производство реальности» индивидуального или коллективного субъекта возникает в результате индуктивно-дедуктивной циркуляции информации между сознанием и средой[112]. Речь идет о так называемых «дедуктивно-индуктивных клещах», настроенности восприятия на избирательность.

В ходе первоначального жизненного опыта у человека или организации из опыта индуктивно складывается «ментальная карта», которая обладает качеством неполноты в силу неспособности отдельной части системы воспринимать всю систему социальных и планетарных связей в целом. Эта частичная системная «слепота» сознания не замечается самим субъектом. Стремясь к экономии энергии, живая система дедуктивно проецирует сложившийся ментальный шаблон на внешнюю среду, пытаясь втиснуть всегда более сложную комбинаторику процессов в «тиски» своих представлений. Однако внешняя среда никогда полностью не вписывается в границы локальных представлений человека или коллектива, тогда он снова индуктивно из опыта корректирует первоначальный паттерн культуры и этот символический обмен в развивающемся сознании функционирует циклически и постоянно.

Мышление, способное предвидеть катастрофу, функционирует по принципу «карта не есть территория», описание ситуации – не есть сама ситуация. Иными словами, креативное сознание может создавать бесконечное количество описаний одной и той же ситуации, выбирая из них наиболее перспективные, ресурсные, развивающие, адаптивные сценарии.

---

[112] Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2009; Бейтсон Г. Шаги в направлении экологии разума. Избранные статьи по психиатрии. М., 2010

Таким образом, суть информациогенеза как производства личной, профессиональной, научной, управленческой информации заключается в соотношении различения и игнорирования; то, что человек или организация распознали из возможного и полного, стало информацией; то, что проигнорировали, превратилось в упущенные возможности. В существующей информации о чем-либо с точки зрения обучения для субъекта главным может быть не то, что в информации присутствует, а то, что в ней отсутствует, то, чего недостает до более полного описания ситуации.

В случае, если человек и организация являются чувствительными к внешней и внутренней динамике, то ритмическое обучение осуществляется постоянно, и катастрофы удается избежать. Если же восприятие человека или организации является косным, то обучение не происходит, а несоответствия между представлениями и средой накапливаются. И когда они достигают критической степени, происходит катастрофа.

Вместе с тем, несмотря на драматизм или даже трагизм переживания кризиса, он может быть необходим − в случае, когда возможности упреждающего обучения индивида и организации уже упущены, а дальнейшее нарастание пропасти между представлениями и реальностью приведет к еще более печальным последствиям. В ситуации, когда личность или организация могут мировоззренчески ассимилировать драматические события в качестве мобилизующих вызовов, когда удается интерпретировать поражение, потерю в качестве стимула для развития, то система выходит из проблемной ситуации, становясь сильнее. Если кризис или катастрофа происходят слишком поздно, то человеку и организации гораздо сложнее перестроиться из-за упущенного времени, суженного «коридора» возможностей.

С позиций холистической концепции «непрерывного обучения» можно дать нетривиальную трактовку проблемы социального зла. Если социальное зло исходит от какого-либо субъекта, это является показателем его необученности, а если социальное зло направлено на человека или организацию, это является потенциальным стимулирующим раздражителем для обучения и

совершенствования. Такие формы зла, как кризис или болезнь, в данном контексте говорят о необученности живых систем[113].

Стремление современного технократического сознания модернизировать внутреннюю и внешнюю среду посредством социальных технологий приводит к небывалой интенсификации обмена энергиями, информацией, материальными ценностями между внутренней и внешней средой. В результате сокращается время и пространство между замыслом и последствиями попыток его реализации. До этого люди и организации могли ошибаться, а последствия их ошибок могли сказываться уже на их продолжателях. В технократическую эпоху за счет усиления интенсивности информационных и материальных обменов субъект почти сразу же сталкивается с потоком обратных связей, ограничительных либо поощрительных. В этой ритмической динамике именно обратные связи в виде информации, фактов, событий заставляют человека или организацию постоянно вносить коррективы в паттерны культуры. В противном случае снова углубляются предшествующие катастрофе противоречия между представлениями и реальностью.

Люди и сообщества постоянно учатся в целях приближения к оптимальному ритму своей жизнедеятельности. В нашем контексте приближение к оптимальному ритму будет означать достижение большей полноты восприятия, которое может быть реализовано при условии целенаправленного развития способностей носителей культуры к многомодальным репрезентациям реальности. Уже отмечались ранее различия в перцептивной структуре ритмов традиционных и современных культур. Применение к оценке этих культурных стратегий ранее рассмотренных принципов обучения, катастроф, оптимума позволяет сделать ряд выводов.

Ограниченное выбором тех или иных модальностей сознание осваивает лишь «обедненное содержание» данных жизненной среды. Узкая модальная специализация имеет не только достоинства, но и недостатки. Так, с одной стороны, западная культура добилась впечатляющего технического контроля

[113] Налимов В.В. Спонтанность сознания. М., 2007.

над внешним пространством, но при этом осуществление модели счастья, зависящего от возрастающего потребления, сталкивается с кризисом пределов этого роста и ограничениями в виде экологических катастроф. Люди, воспитанные культурой для жизни только в «видимом», «объективном» мире, становятся материалистами (ведь зрительные коды обозначают то, что уже стало, присутствует), но остаются менее восприимчивыми к невидимой сфере возможного, вероятностного.

Визуальные опосредования инерционны, т.к. возникший в прошлом, удачно репрезентирующий ситуацию образ превращается в штамп, затем механически проецируется на качественно новые условия и процессы, которым он часто уже не соответствует.

Цивилизационный акцент на развитии слуховой (речевой) репрезентации в связке со зрительной способствует не только кодированию и передаче культурного опыта, но и бесконечному языковому опосредованию восприятия, в котором постепенно стираются индивидуальность, своеобразие, особенность каждой ситуации. С этими факторами в значительной степени связана проблема ограниченной креативности современной культуры.

Сохранившиеся формы многомодального восприятия традиционных (восточных) культур способны лучше поддерживать экологическое равновесие, ограничивая давление на внешнюю среду. Вместе с тем материальная неустроенность этих культурных форм, их отставание от западных технологий ставит их на грань выживания.

Представляется, что в будущем коллективное обучение неминуемо приведет к необходимости сочетания рациональных (западных) и интуитивных (восточных) ритмов репрезентации реальности, что позволит индивидуальным и коллективным субъектам соединить организованность и гибкость, жизнеспособность и восприимчивость.

Можно предположить, что в случае развития стратегии многомодального восприятия у человека постепенно расширяется диапазон возможностей всех органов чувств; каждый объект (встречающиеся люди, возникающие события,

возможности, отношения) приобретает, помимо визуального восприятия, свои индивидуальные, неповторимые, привлекательные или непривлекательные аналоги в запахах, звуках, вкусовых и кожные ощущениях.

Визуальная информация отвечает за приспособленность к поверхностной, материальной среде, тогда как невизуальные – за интуитивный выбор между еще неоформленными, вероятностными сценариями развития. Соединение всех модальностей также тесно связано с креативностью, так как творческое решение представляет собой во многом проявление (в том числе визуальное) еще невидимого, не ставшего, того, чего еще нет (визуализация происходит на поздней стадии обработки многомодальных ощущений). Многомодальное восприятие делает возможным содержательно «обогащенный коктейль» забора данных из жизненной среды; оно открывает шанс синтеза противоположностей − с одной стороны, выработанной западной культурой высокой организованности в окружающем пространстве, с другой стороны, глубокой интуиции и внутренней гармонии восточной культуры.

Глава 7.
ПРОБЛЕМА СОЦИАЛЬНОГО РИТМА

(Д.Р. Яворский, И.М. Семашко)

7.1. Синхронизация и десинхронизация

Значительная часть культурных процессов, в которые вовлечен человек: повседневные трудовые практики, экономические, политические процессы и многое другое, − имеет ритмический характер. Поэтому ритмологический подход к изучению феноменов культуры может дать ценные результаты, ведь совместная жизнь людей обеспечивается общностью ритмов, синхронизирующих их поведенческие реакции и превращающих индивидуальные жизненные стратегии в групповой «жизненный мир».

В этом смысле можно говорить о синхронизации как об одной из основных социотворческих функций культуры. В самом деле, если каждый индивид живет индивидуальными физиологическими и психическими ритмами, то общественная жизнь людей невозможна без синхронизации этих ритмов, без достижения *ритмического резонанса*. Однако резонанс может быть и разрушительным для социальной системы. Поэтому требуется пропорциональное распределения активности индивидов и групп во времени, чтобы не допустить пагубной перегрузки системы. Другими словами, наряду синхронизацией ритмов требуется и контролируемая *десинхронизация*. Но такая десинхронизация также требует правильной ритмической организации общественной деятельности, внутри которой должным образом распределяются доли участников ритмического процесса.

В этой связи социальные дисфункции могут рассматриваться как ситуации *аритмии*, когда отсутствует закономерность в последовательности действий, непредсказуемость которой препятствует их синхронности; как *несогласованность* или *рассогласование ритмов* (понимаемое как утрата

имевшейся согласованности) внутри социальной системы, препятствующая организации гармоничной совместной жизни людей; как *ритмический резонанс*, перегружающий социальную систему, неспособную должным образом распределять активность своих подсистем.

Для ритмологического анализа социокультурных систем и социальных функций, во-первых, необходимо отличать ритм как упорядоченное, закономерное, предсказуемое чередование от неупорядоченного *потока*; во-вторых, принять во внимание возможность сложной ритмической организации, которая может включать в себя вложенные (в том числе и неупорядоченные) чередования; в то же время, сама ритмическая структура может быть элементом другой ритмической структуры более высокого уровня. Разумеется, сложность ритмической организации культуры напрямую связана со сложностью и масштабом социокультурной системы.

Функция синхронизации/десинхронизации ритмов реализуется в культуре при помощи ритмических машин синхронизации – культурных устройств, генерирующих нормативный ритм для синхронизации. Социокультурная «машина синхронизации» за счет силового скачка позволяет решать задачи, непосильные для одного человека. Важно и то, что машина синхронизации может действовать как автомат, находиться в режиме самоуправления, экономя силы общества и индивида. Более того, культура для решения проблемы синхронизации ритмов ищет именно автоматически действующие машины или, по крайней мере, стремится тщательно скрыть факт управления этой машиной со стороны конкретного субъекта. В противном случае функция синхронизации ритмов может восприниматься участниками этих ритмических процессов как произвол, покушение на личностный или групповой суверенитет.

Обратной стороной действия большинства машин синхронизации является десинхронизация. Например, календарь, синхронизируя ритмы жизнедеятельности одного народа, в то же время блокирует проникновение в

данное общество ритмики других общностей[114]. Для этого есть вполне очевидные резоны. Так сохранение лунного календаря исламским миром задерживает его поглощение западно-христианской цивилизацией, а сохранение Юлианского календаря большинством православных церквей обособляет их от экуменических программ католичества и протестантизма. Таким же образом действуют машины синхронизации и на других ритмических уровнях.

Устройство и функционирование синхронизирующей машины зависит от масштаба синхронизируемых ритмов. Условно можно выделить три вида ритмов, различающихся по своему масштабу: микроритмы, мезоритмы и макроритмы.

7.2. Микроритмы

Микроритмы действуют на уровне *операций*. Их синхронизация дает эффект силового резонанса, необходимый для решения группой людей таких задач, которые не может решить каждый из них по отдельности или все вместе при отсутствии механизма согласования. Их кооперация позволяет распределить усилия участников операции таким образом, чтобы они не препятствовали друг другу при выполнении распределенных между ними функций. Примерами таких операций являются поднятие или перемещение груза, атака в боевом порядке, демонстрации, митинги, бой барабана синхронизирует движения гребцов на галере, движение солдат в строю. В качестве машин синхронизации здесь выступают рецитация, пение, музыка, танец. Например, трудовые песни служат средством согласования усилий, операционных ритмов; рецитация во время митинга синхронизирует психосоматические ритмы участников, превращая их таким образом в единое

[114] Feeney D. Caesar's calendar. Ancient Time and the Beginning of History. Berkley, Los Angeles, London, 2007. P. 1, 4, 9-10.

целое. Для синхронизации ритмов при коллективных действиях может использоваться танец. Разновидностью танца является маршировка. Бой барабана синхронизирует движения гребцов на галере, движение солдат в строю.

Как происходит синхронизация индивидуальных ритмов? Из группы выделяется тот, кто задает эталонный ритм (запевала, дирижер, декламатор, солист); постепенно этому ритму подчиняются все остальные. В некоторых случаях может наблюдаться эффект самоорганизации, когда вырабатывается единый ритм; пример тому – овации, которые начинаются с разрозненных хлопков, которые затем переходят в согласованные аплодисменты[115].

Основной принцип действия микроритмических машин – механизм мимесиса. Это наводит на мысль о то, что культурные микроритмы могут задаваться естественными метрическими процессами (сердцебиение, дыхание, колебание электрической активности коры головного мозга, метаболические циклы). В этом направлении ведутся исследования ультрадианных биоритмов (ритмов, периодичность которых не превышает сутки)[116]. Перспективным исследованием, на наш взгляд, был бы сравнительный анализ результатов этих работ с данными культурной ритмологии, изложенными в этой книге.

Наиболее исследована ритмическая организация трудовых процессов в этнологии[117]. Ритмическая организация трудового процесса позволяет равномерно распределять силы: чередуется максимальное мышечное напряжение в момент усилия и моменты расслабления в перерывах между усилиями. Ритмизация здесь достигается с помощью «нанизывания» физических усилий на равномерную пульсацию речевок или песен. Тем самым камуфлируется монотонность трудового процесса и уменьшается усталость. Там, где нужен силовой резонанс (при поднятии или перемещении грузов) используется следующая технология: руководитель операции задает общий метр (например, при помощи пения), акцентируя определенную долю; в силу

[115] См.: Pikovsky A., Rosenblum M., Kurths J. Synchronization. A universal concept in nonlinear sciences. Cambridge University Press, 2001. P. 131.
[116] Гласс Л., Мэки М. От часов к хаосу: Ритмы жизни. М., 1991.
[117] См., например: Бюхер К. Работа и ритм. М., 1923.

единства ритмического рисунка песни (повторяющихся ритмических фигур) участники трудовой операции одновременно распознают акцентируемую долю и в этот момент синхронно совершают усилие[118]. Примером тому служит речевка: *раз*^{1}-*два*^{2} *взяли*^{3} _^{4} *е*^{1}-*ще*^{2} *взяли*^{3} _^{4}. Мы находим здесь четырехдольный размер (доли обозначены подстрочной чертой и пронумерованы надстрочным знаком), в котором две первые доли задают метр, третья доля (выделена жирным шрифтом) акцентируется для совершения совместного усилия, а четвертая заполняется паузой, сопровождающейся мышечным расслаблением. Примером песни, синхронизирующей действия участников трудовой операции является бурлацкая «Дубинушка», где метр задается четырьмя долями: *э*^{1}-*эх ду*^{2}-*би*^{3} *нушка*^{4} *ух*^{5}-*нем*^{6}, *э*^{1}-*эх зе*^{2}-*лена*^{3}-*я са*^{4}-*ма пой*^{5}-*дет*^{6}.

Ритмизация трудового процесса может использоваться также и для десинхронизации усилий его участников, когда требуется распределение движений, их чередование, дабы они не создавали помех друг другу, − например, при работе кузнецов, плотников, молотильщиков цепами и т. п. Простейший способ равномерной десинхронизации – создание двухдольного метра, с чередованием усилий; в этом случае звуки, издаваемые инструментом (молотом, топором и др.), сами образуют ритмическую структуру, позволяющую правильно распределять работу между двумя рабочими. Более сложные машины синхронизации используются во время работ с бóльшим числом участников, в особенности если их количество изменяется. Например, немецкие крестьяне (в ольденбургском Аммерланде) во время молотьбы использовали частушки с постепенно увеличивающимся числом слогов (от двух до восьми); это число увеличивалось по мере включения в работу новых участников:

«He kummt

Nu man gau

De Bur der kummt

Dot alé, wat ji könt

Nu geiht't all wat bäter

Ût is all noch nich so richtig!

Wenn ick d'r nich bün, denn watt'r nicks van!»[119].

Археологические и этнографические источники свидетельствуют о широком использовании музыки для согласования трудовых ритмов даже в тех случаях, когда достижение силового резонанса или распределения усилий не требовалось; например, во время жатвы древние египтяне использовали флейтистов, о чем свидетельствуют фрески[120]; греки сопровождали игрой флейтиста замешивание теста[121].

7.3. Мезоритмы

Мезоритмы действуют на уровне *событий*. Здесь проблема синхронизации состоит в организации со-бытия, то есть совместного действия людей, которые обычно находятся вдали друг от друга. Событие является условием возможности совершения операции.

Древние славяне называли событиями общеплеменные культовые собрания, на которые стекались представители разных родов[122]. Первоначально, чтобы организовать событие, нужно было установить определенный день. Сутки − наиболее удобный для фиксации временной отрезок, так как циркадианные или циркадные ритмы наиболее распространенны в живой природе. Синхронизировать нужно было суточный ритм родовых общин, живущих в отдалении друг от друга. Для этого нужно было одинаково отсчитывать количество дней от одного события до другого. Вероятно, для этой

[119] Бюхер К. Указ. соч. С. 121-122.
[120] Там же. Таб. VII.
[121] Там же. Таб. II.
[122] Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. М., 1988. С. 121.

цели использовалось изображение ритма насечек на предметах, или то, что мы сейчас называем орнаментом[123].

Более сложной машиной для синхронизации мезоритмов является *календарь*. Календарь, по существу, представляет собой циклический распорядок дней. Создатели календарей трактовали ритмы движения светил как нормативные. К этим нормативным ритмам привязывались ритмы жизни родов и племен, расселенных на большой территории. Календарь нужен для организации ритмического резонанса внутри уже достаточно многочисленных обществ, занимающих обширную территорию. Простейшими способами определения дня в году являются наблюдения за положением солнца в момент восхода и заката на горизонте или в полдень на небе, а также наблюдение за фазами луны. Для более точных расчетов требовалось изготовление своеобразных астрономических протообсерваторий – кромлехов, представляющих собой круговую систему ориентиров – камней, наблюдая от которых и через которые за положением светил можно точно вычислять определенный день и даже предсказывать такие астрономические явления как солнечное и лунное затмение[124].

Такие машины синхронизации, помимо определения дня общеплеменных культовых собраний, позволяли решать серьезный социально-хозяйственный вопрос – назначение сроков начала и окончания работ. Как известно, в земледельческих культурах эти сроки связывались с равноденствиями и солнцестояниями, а в скотоводческих – с фазами луны. Важно заметить, что определение четкого срока начала работ на раннем этапе развития аграрного общества имело не столько хозяйственное, сколько социальное значение. Ведь для хозяйственных процедур погрешность в несколько дней не играет существенной роли, в то время как совместность трудовых операций работала как дополнительный фактор социальной интеграции. Об этом свидетельствует

---

[123] О календарном прочтении орнаментированных вещей, относящихся к эпохе палеолита, см.: Фролов Б.А. Происхождение календаря //Календарь в культуре народов мира. М., 1993. С. 10-11. Ср. с интерпретацией Б.А. Рыбаковым орнаментов на сосудах древних славян как архаических календарей: Рыбаков Б.А. Указ. соч. С. 164 – 194.

[124] Климишин И.А. Календарь и хронология. М., 1990. С. 156-164.

то, что в традиционной культуре устанавливаются и строго соблюдаются сезонные предписания и запреты на проведение тех или иных работ. Причем эти запреты (например, запрет прясть в определенное время года) не имели никакого технологического смысла; скорее всего, их целью было обеспечить единообразие трудовых ритмов в общине и тем самым минимизировать различия между семьями, ее составлявшими.

По мере развития аграрных обществ более развитые календари позволяли решать и более масштабные задачи, как это было, например, в Древнем Египте, где довольно точные наблюдения за гелиактическим восходом Сириуса позволяли синхронизировать земледельческие работы по всему среднему и нижнему течению Нила[125].

Появление древних империй поставило вопрос о синхронизации политических, хозяйственных ритмов народов, населяющих территорию империи и живущих в соответствие со своими собственными календарями. Возникла проблема согласования календарей. Только сложные математические расчеты (например, т. н. «цикл Метона», согласующий тропический год солнечного и синодический год лунного календаря) позволяли приводить в соответствие астральные, солнечные и лунные циклы. Не случайно именно в период рождения Римской империи появляется один из самых изощренных календарей – Юлианский.

По мере социокультурной интеграции неизбежно встает вопрос о разработке всеобщего «идеального календаря». Лишь частично в современном мире эту функцию выполняет Григорианский календарь: ряд неудобств связан с несовпадением дат и дней недели в разные годы, разницей в продолжительности месяцев и кварталов.

В рамках мезоритмов, помимо дня, важную роль играет дробная часть суток – час. Расчет продолжительности сложных трудовых операций, согласование действий подразделений на поле боя немыслимы без хронометрирования внутри суточного периода. Рождение цивилизаций, с их

[125] Там же. С. 208 – 211.

сравнительно сложными управленческими технологиями, необходимыми при возведении крупных сооружений (наподобие пирамид, ирригационных систем и т. д.), при управлении армией и т.п., вызвало к жизни целый ряд хронометрических устройств. Первоначально часть суток определялась весьма приблизительно − по положению солнца днем и звезд ночью. Это было необходимо для организации общественных работ, гарнизонной или военно-лагерной жизни, богослужений. Для более точных измерений использовались специальные хронометрические приспособления – огненные, водяные, песочные, солнечные *часы*. Все они также являются машинами синхронизации.

Эпоха индустриализации, связанная с развитием промышленности, военного дела и мореплавания, востребовала появление более точных приборов измерения времени – механических часов. Уже в эпоху позднего Средневековья жители западноевропейских городов стали ощущать потребность в более точном исчислении времени, чем это делали соборные или монастырские колокола на основании молитвенных часов[126].

Синхронизация современных трудовых, образовательных процессов, транспортных и информационных потоков, военных операций и т. д. была бы немыслима без точного хронометража. Примечательно, что сложившийся в Западной Европе способ хронометрирования постепенно стал распространяться на другие страны и континенты, претендуя на роль глобальной машины синхронизации. На это красноречиво указывает использование в международных коммуникациях т. н. поясного «мирового времени», »Universal Time« (UT), отправной точкой которого является Гринвичский меридиан.

7.4. Макроритмы

[126] См. подробнее: Ле Гофф Ж. Другое Средневековье: Время, труд и культура Запада. Екатеринбург, 2002. С.36 – 57.

Макроритмы – это ритмы очень длительных процессов, превосходящих размерность индивидуального эмпирического субъекта, их может воспринять только коллективный исторический субъект. Речь идет о таких длительностях, как исторические, политические, экономические циклы. Здесь в качестве машин синхронизации выступают теоретические нарративы: хронологии, историософии, философские и научные концепции исторических эпох, экономических и политических циклов.

Работу машины синхронизации макроритмов можно рассмотреть на примере концепций всеобщей истории [127]. Уже такая ранняя попытка концептуализации истории, как «металлургическая» периодизация Гесиода (золотой, медный и железный век), может трактоваться как машина синхронизации полисных ритмов в Древней Греции.

Проблема согласования макроритмов возникает в ситуации формирования масштабных социокультурных систем, объединяющих несколько цивилизаций, живущих в собственных ритмах. Поэтому вполне закономерно то, что идея всемирной истории, для которой, конечно же, нужна общая хронология, зарождается в эллинистическую эпоху. Уже тогда формируются основы концепции всемирной истории: идея закономерностей событийного ряда, их ритмической организации. Ни грекам, ни римлянам античности понятие «дата» в его современном значении не знакомо. Основой для синхронизации становится сопоставление эпонимов (акмэ известных людей или значимых событий) культур, живущих в разных ритмах («allochronies»)[128].

В основе хронографий лежит понятие «эра»[129]. Эры задают основу ритму истории. Ключевую роль здесь играет выбор *эпохи* – начала отсчета и/или *эсхатона* – финала. Эти два понятия указывают на то, что синхронизация осуществляется либо приемом акцентирования модуса настоящего, либо из прошлого. Примером синхронизации первого типа является выбор в качестве

---

[127] О становлении самого понятия «всемирная история» и эволюции его смыслов см.: Савельева И. М., Полетаев А. В. Знание о прошлом: теория и история. СПб., 2003. С. 58-59.
[128] См.: Fabian, J. Time and the other: How anthropology makes its object. New York. 1983.
[129] Первоначально слово «эра» означала действительное или вымышленное событие (aéra — исходное число) См.: Савельева И. М., Полетаев А. В. Знание о прошлом: теория и история. С. 517.

эпохи начала царствования правителя («Эра Августа»[130], «эра Диоклетиана») или иного значимого политического события: обретение или потеря независимости, начало или окончание войны, начало или конец революции (эра Республики во Франции). Примером хронологии второго типа является греческая «эра олимпиад» (Тимей и Эратосфен), египетская «эра фараонов» (Манефон), вавилонская эра (Беросс), ставшая позднее «эрой Набонассара», римская эра «от основания города».

Эсхатон, в отличие от эпохи, задающей начальную точку в настоящем или прошлом, стягивает различные исторические процессы к особому будущему событию (fin de siècle). Нередко эсхатон связывается с астрономическими явлениями (затмениями), крупными календарными циклами (Сотический год у египтян, Великий миротворный круг у христиан).

Эсхатон станет главной ритмизирующей точкой христианского представления о всемирной истории, двигаемой божественным замыслом. Краеугольным камнем христианской концепции является учение о том, что при сотворении мира Бог произнесением Слова структурировал, упорядочил, ритмизировал жизнь творения. Взяв за основу ветхозаветное повествование о сотворении мира и человека, а также библейскую генеалогию от Адама до Ноя и его потомков, духовенство христианизированных народов вписывало их историю (легенды, предания, эпос) в рамки ветхозаветного нарратива. Еще Августин Аврелий взял еврейскую историю в качестве всечеловеческой и попытался при ее помощи истолковать события из истории Рима. Так поступали и христианские хронисты, связывая происхождение своих народов с потомками Ноя (например, Нестор в «Повести временных лет», персидский историк Рашид-ад-дин в «Всемирной истории» («Джами ат-таварих»[131])

Новое время выявляет более дискретную и управляемую природу времени, что приводит к изменениям темпов прогресса сначала в науке и производстве, а затем и в других аспектах человеческой жизни. Механизмами

[130] По мнению некоторых исследователей, слово aéra представляет собой аббревиатуру «ab exordio regni Augusti» — «от начала царствования Августа» (т. е. от 29 августа 30 г. до н. э., когда император Гай Юлий Цезарь Октавиан, будущий Цезарь Август, был возведен в ранг пожизненного трибуна).
[131] Рашид-ад-дин. Сборник летописей: в 3-х томах. Т. 1. М., 2001. С. 80.

синхронизации ритмов проекта модерна выступают концепция «современности». Понятие современности становится ключевой новацией модерна, заново организующей ритмический рисунок истории. Оно позволяет помещать смысло- и ритмозадающую точку в любом (т.е. каждом) моменте времени, который может быть охарактеризован как «настоящий», «современный». Именно «современность» становится тем пределом, где происходит пересечение и новая синхронизация макроритмов.

Однако интеллектуальная история европейской культуры не исчерпывается поисками универсальных синхронизирующих ритмов. Радикализация синхронизационных процессов вызывает реакцию в виде критики универсализма, в том числе и ритмо-темпорального. Эта критика принимает форму различных концепций локальной истории и связанного с ними отрицания идеи всемирной истории[132]. Примечательно, что наиболее активно эти концепции генерируются на периферии европейской культуры, там, где европейский универсализм принимается с оглядкой на автохтонную культурную традицию, с опасением утратить самобытность. Таковы историософские концепции О. Шпенглера и Н.Я. Данилевского[133]. Немецкий философ, признавая общую последовательность жизненного цикла культур, десинхронизирует их совместную жизнь; при этом он не ставит под сомнение единства европейской культуры, однако подчеркивает роль немецкого начала в ней, называя эту культуру «фаустовской». Данилевский же не только десинхронизирует всемирную историю, но и отделяет русскую культуру (вкупе с культурами славянских народов) от европейской.

Ответом на эту критику становится поиск новых оснований единства, на базе которых можно было бы построить более убедительную концепцию всемирной истории. Именно эту задачу решает предложенная археологами К. Томсеном и Е. Ворсо технологическая концепция членения древнейшей (общей для всех) истории человечества на «века», а также весьма популярная ныне

[132] см. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.,1994. С. 386.; Февр Л. Как Жюль Мишле открыл Возрождение//Февр Л. Бои за историю. М., 1991. С. 387.
[133] См.: Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М., 1993; Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. М., 2003. Данилевский Н.Я. Россия и Европа. СПб., 1995.

идея «осевого времени»[134]. Допуская ритмические расхождения в локальных историях цивилизаций и народов, эти теории тем не менее указывают точку, где эти ритмы сходятся, и затем их периоды синхронизируются.

Вторая половина XX века становится точкой еще одной перестройки всемирно-исторического ритма. Вступление европейской цивилизации в фазу информационного общества существенным образом меняет как проблематику, так и методику синхронизации социальных ритмов. Во-первых, в условиях такого развития средств коммуникации, когда расстояние между ее субъектами становится незначимым, границы между микро- и мезоритмами размываются. Во-вторых, интенсивная циркуляция идей в информационном обществе сокращает период жизни метанарративов, которые традиционно управляли макроритмами. Перепроизводство смыслов продуцирует скепсис в отношении историософских метатеорий экономических, политических, социально-психологических циклов. Деисторизация сознания в тех обществах, которые на протяжении столетий культивировали определенные картины истории, также является симптомом дисфункций машин синхронизации макроритмов.

Глава 8.
РИТМ И ВРЕМЯ

(М.А. Аркадьев)

8.1. Квантитативный и квалитативный подходы к исследованию проблемы времени и ритма

Одной из самых увлекательных проблем современной науки является проблема времени и его постоянного теоретического двойника – ритма. Так как в теме ритма и времени переплетены почти все проблемы, когда-либо волновавшие человека, для исследователя этой проблематики становится

[134] Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1994. С. 29 – 98.

необходимым, почти неизбежным обращение к междисциплинарным аналогиям [135].

Применительно к рассматриваемой теме первая сложность состоит в том, что категория времени обычно используется как понятие, имеющее очевидный и общепонятный смысл, тогда как на самом деле категория времени весьма проблематична. Для нас важно выработать собственную аксиоматику и операциональный набор понятий. Поэтому мы воздержимся от экскурса в океан текстов, посвященных рассмотрению этого вопроса, и предпримем самостоятельный анализ, обращаясь к той литературе, которая для нас наиболее близка по проблематике и методологической направленности.

На протяжении человеческой истории время понималось двояко: *количественно* или *качественно*. Эти две группы представлений будут необходимы нам в течение всего исследования (при этом важно, что это разделение имеет и физиолого-психологическое обоснование [136]). Различение этих двух парадигмальных подходов имеет для нас принципиальный характер как на уровне методологическом, так и на уровне конкретно аналитическом: мы остановимся преимущественно на качественных–временных представлениях, как гораздо менее привычных и очевидных.

Количественная (квантитативная), или «пифагорейская» концепция связана с понятием числа и дискретным измерением времени. В рамках этой, вполне респектабельной традиции, время как бы останавливается, элиминируется. Это статический, дискретный, он же метрический (в узком, математическом смысле) аспект временных и ритмических представлений. А.Бергсон называл это «превращением времени в пространство» через его сведение к числу.

Качественная (квалитативная), или «гераклитовская» концепция представляет собой нечто более сложное и менее знакомое европейскому

---

[135] О междисциплинарном изучении времени см.:The Study of Time I-IV, New York: Springer-Verlag, 1972, 1975, 1978, 1981; The Study of Time V, Amherst, University of Massachusetts Press, 1986;The Study of Time VI, VII, Madison, CT: International Universities Press, 1989, 1991.; Time. Perspectives at the Millenium(The Study of Time X), Wesport – London, 2001. См. также: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

[136] Вундт В. Основы физиологической психологии, вып.3. Спб.,1914.С.1.

человеку, привыкшему к метрическому «тик-так» времени (выражение Д. Дьюи и А. Белого). Представитель этого подхода А.Бергсон обозначил качественное время знаменитым термином «durée». К сожалению, этот бергсонианский термин часто переводится на русский язык как «длительность»[137]. Этот перевод некорректен: русское понятие «длительность» (особенно в теории музыки) связано, скорее, с представлением об отдельности, дискретности ритмических элементов, а не с процессуальностью как таковой, что было принципиально важно для «континуалиста» Бергсона. В.И. Вернадский предложил в качестве перевода термин «дление», что точнее выражает основную интуицию Бергсона о времени как качественном, континуальном (а не дискретном) развертывании[138].

Если обратиться к историческим и этнологическим исследованиям, то интересен тот факт, что для сознания людей традиционных архаических обществ, представление о времени преимущественно носит *содержательный* характер (даже если они связаны с календарем, который в архаических обществах был связан не столько с числом, сколько с конкретными календарными событиями, типа весеннего/осеннего равноденствия и летнего/зимнего солнцестояния), а не *абстрактно-формальный* времяизмерительный. Для этих людей немыслима «чистая длительность» ньютонианской физики, так как, «в отличие от времени как равномерной протяженности, протекающей параллельно с событиями, независимо от содержания последних, ... здесь (в мышлении североамериканских индейцев – М. А.)... время, слитое с содержанием событий и изменяющееся, смотря по их содержательной динамике».[139] То же читаем у А. Я. Гуревича о темпоральных представлениях средневековых германцев: «... вообще время – не пустая длительность, но заполненность некоторым конкретным содержанием, всякий раз специфическим, определенным... Время столь же реально и вещественно,

---

[137] О проблеме перевода и интерпретации этого термина см.: McTaggart J. The nature of existense,vol.2.Cambridge, 1927.
[138] См.: Вернадский В. И. Цит. соч. С. 44-45
[139] Бибихин В. В. К онтологическому статусу языкового значения//Традиция в истории культуры. М., 1982. С. 234.

как и остальной мир... это не форма существования мира, абстрагированная от вещей, а конкретная предметная стихия, ткань на станке богов... *время не столько осознается, сколько непосредственно переживается* …» (курсив наш. М.А.)[140].

Но не только люди архаики переживают время как качественную, содержательную категорию. В позднюю эпоху заката античности и рождения христианского средневековья Бл. Августин предлагает нам такое же качественное понимание времени, но теперь уже более рефлектированное: «...кажется, что время есть не что иное, как растяжение, но чего? не знаю; может быть самой души... В тебе, душа моя, измеряю я время... Каким же образом уменьшается или исчезает будущее, которого еще нет? Каким образом растет прошлое, которого уже нет? Только потому, что это происходит в душе, и только в ней существует три времени... кто станет отрицать, что настоящее лишено длительности: оно проходит мгновенно. Наше внимание, однако, длительно...» [141] . Понимание Августином времени носит психолого-антропологический, почти уже экзистенциальный характер.

Размышления Августина радикальным образом повлияли на многих европейских мыслителей от Паскаля до Хайдеггера. В арсенал европейской мысли вошли понятия, которые «качественно» интерпретируют время: «временение», «временящийся мир», «Zeitlichkeit», «temporalité», «temporality», «durée», «duration» и т. п. Для нашей темы особый интерес представляет здесь то, что были вырабатаны представления о времени как о синониме процессуальности, *ритмического становления*.

Полемика Бора с Эйнштейном о принципиально необратимой природе физического эксперимента в квантовой теории способствовала введению в

---

[140] Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 104-112. О структуре мифологического времени см. так же: Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen, 1 Teil. Berlin, 1923. S. 151-174, 1925; Лосев А. Ф. Античная философия истории. М., 1977. С. 31-39.; Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1985. С. 257. Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века//Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. С. 39-49.

[141] Блаж. Августин. Указ. соч. С. 192-194.

научный оборот проблемы неустранимой «субъективности» наблюдателя[142]. Аналогия между качественными научными представлениями и архаическим сознанием позволила М. Д. Ахундову ввести понятие «концептуальной неполноценности» современной науки [143], а А.М и В. М. Мостепаненко − проводить нетривиальные аналогии между новейшими физическими идеями и древневосточными философскими и космологическими представлениями[144].

Этот краткий обзор свидетельствует об одной совершенно неожиданной вещи: архаические представления о времени и ритме оказываются в некоторых случаях ближе к современным научным концепциям, чем ньютонианское абстрактно-параметрическое «тик-так» время.

Еще в начале XX века А.Бергсон сделал вывод об универсальном характере *дления* и связывал его с эволюционной сущностью мирового становления (в том числе биологического), понятого как творческий ритмический процесс[145]. Квалитативный подход находим у Тейяра де Шардена, В. И. Вернадского и, наконец, во влиятельной теории неравновесной термодинамики И. Пригожина [146].

Эволюция философской и научной мысли приводит к следующему выводу: время, с одной стороны, нельзя отождествить с чистой универсальной длительностью, и, с другой стороны, оно не есть привычный для нас метрический ход часов. Интересно, что обычно мы бессознательно отождествляем эти два представления (хотя они принципиально различны), как будто некие фантастические часы, стоящие в центре мира, тикают и измеряют время для всей вселенной.

На наш взгляд, понятие времени вовсе не обязательно должно быть связано с таким универсалистским измерением. Измеряем мы все же не «чистое» время, не чистую длительность, которая, скорее всего, не измерима в

---

[142] Эйнштейн А., Подольский Б., Розен Н. Можно ли считать, что квантовомеханическое описание физической реальности является полным?//Успехи физических наук. 1936. Т. 16. Вып. 4.
[143] Ахундов М. Д. Пространство и время: от мифа к науке //Природа. 1985.№8.
[144] Мостепаненко А. М., Мостепаненко В. М. Концепция вакуума в физике и философия//Природа. 1985. №8.
[145] Bergson A. Evolution creatrice. Paris, 1907.
[146] Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. Вернадский В. И. Цит. соч. С. 97. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса.

этом качестве, а вполне реальные и конкретные процессы в мире[147]. Мы предлагаем различать два категориальных типа времени:

1. Время А – как саму наблюдаемую, так и постулируемую изменчивость мира;
2. Время Б – способы его параметризации и измерения.

Это различение представляется методологически и эвристически весьма важным, так как систематизирует и связывает разные уровни временных представлений, до этого жестко противопоставлявшиеся.

Время с качественно-динамической точки зрения есть синоним становления как такового. Гераклитовское «все течет» «panta rei» (существует давнее мнение, что корень «rei» лег в основу слова «ритм»), аналогично бергсоно-гуссерлевскому «все временится». В таком понимании реальное время может быть понято как *ритм-время*, фундаментальное свойство вселенной, живое универсальное становление, сама волнообразная, пульсирующая, спиралевидная изменчивость мира.

Мир – это «временящаяся ритмическая материя». Пространство тоже подвержено временению; с определенной точки зрения, оно само становится временем[148]. В этом смысле пространство – вид мирового ритма-времени, ритма становления. Скорее всего, мы не замечаем овремененности пространства вследствие слабой разрешающей способности нашего зрения и громадной скорости, с которой внешний мир доводит до нас информацию о себе. Если бы скорость света была, например, равна скорости звука, мы бы реально видели не уже ставшее пространство, а пространство, ритмично, волнообразно становящееся от атома к атому, от тела к телу, развертывающееся как бесконечный ковер, убегающий от нас к горизонту.

---

[147] См. определение Лобачевского: «Движение одного тела, принимаемое за известное для сравнения с другим, называется временем». Цит. по: Вернадский В. И. Указ соч. С. 36.

[148] О гипотезе производности, вторичности пространства по отношению к времени, как более фундаментальному понятию см.: Бонди Г. Относительность и здравый смысл. М., 1967. С. 41 - 42.; Рейхенбах Г. Философия пространства и времени. М., 1985. С. 133.

Итак, основной вывод, к которому приходит «качественная» концепция времени, заключается в том, что *время, ритм, процесс, становление - в сущности, синонимичны*[149].

Это означает, что каждый необратимый процесс есть особое ритм-время. Сегодня «даже обыденный уровень сознания привыкает к мысли, что сколько существует процессов, столько же существует и времен» [150]. Из этого вытекает еще одно важное следствие: *художественное время, художественное становление не только разворачивается в отдельном от него, внешнем «чистом» времени, а само по себе является специфической временной формой, подобно тому, как физическое время продолжительности шахматной партии ничего общего не имеет с «временем на доске», то есть внутренним шахматным временем, измеряемом «темпом», то есть ходом пешки, или фигуры*[151].

8.2. Художественное ритм-время

Художественное ритм-время есть целостный процесс художественного (в частности, музыкального) становления. Реальность времени проявляется в его содержательности, поэтому художественный процесс и конкретное живое художественное время – синонимы. Вне своей содержательности время вообще и художественное время в частности – ничто. В этой связи следует отметить, что высокой эвристической ценностью обладает введенное еще Б. Расселом и, благодаря А.М. Мостепаненко и Р.А. Зобову, привившееся в отечественной литературе различение *реального, концептуального и перцептуального времени*[152].

Таким образом, мы вплотную подошли к феноменологической трактовке проблемы ритма. В данном случае новое является хорошо забытым старым, и

[149] См. также: Уитроу Дж. Естественная философия времени. М., 1964, С. 373. ; Пригожин И. От существующего к возникающему. С. 9-19.
[150] Ярская В. Н Научное предвидение. Саратов, 1980. С. 94.
[151] См.: Каспаров Г. Шахматы как модель жизни. М., 2007.
[152] См.: Зобов Р. А., Мостепанеко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства//Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 11-25.

мы будем в обосновании нашей методологии опираться на некоторые малоизвестные работы А. Ф. Лосева. Речь идет о субъект-объектной диалектике творчества, как основе эстетической предметности: «Нет ни субъекта без объекта, ни объекта без субъекта когда речь идет о творчестве»[153].

По Лосеву, интенциональная структура всегда субъект-объектна. Он следует гуссерлианской традиции, начиная построение феноменологии эстетического, то есть субъект-объектного предмета с критики психологизма: «...говоря о художественном произведении, никак нельзя сказать, что оно только объективно, или только субъективно... картина не есть ни субъект, ни объект, но субъект-объектное творчество...»[154].

Корреляция субъекта и объекта кладется Лосевым в основу онтологии художественной предметности, как предметности не психологической, а интенциональной: «... созерцая художественное произведение, мы своими ушами воспринимаем внутреннюю жизнь, которая пульсирует в созерцаемом нами художественном произведении и которая, взятая сама по себе, никак не видима и никак не слышима. Говорить об этой внутренней жизни... это еще не значит сводить эстетику на психологию и это еще не значит понимать существо стиля психологически... этот «способ бытия», хотя и воспринимается «душой», вовсе не психологичен, а обязательно только бытийствен»[155].

Солидаризируясь с Лосевым касательно не сводимой к психологическим понятиям онтологически цельной эстетической предметности, мы хотели только в одном, но для нас принципиальном моменте, дополнить его логику.

По сути, его анализ демонстрирует нам как бы две формы «принципиальной координации» объекта и субъекта. Одну из них приближенно можно охарактеризовать как «отвлеченно-созерцательную», другую как «творчески-деятельную» или креативную. Первая форма лежит в основе того, что можно назвать классическим эстетическим подходом, где субъект-

---

[153] Там же, с. 71.
[154] Лосев А. Ф. Диалектика... С. 68-69.
[155] Лосев А. Ф. Материалы для построения современной теории художественного стиля//Контекст-1975. М., 1977. С. 225.

объектные отношения мыслятся явно или неявно как данные только в созерцании, связанные с уже как бы полностью существующим эстетическим предметом. Но бытийная сущность, интенциональная структура предмета искусства не ограничивается фактом того, что он «уже есть», уже наличествует, уже полностью предстоит перед нами, а нам остается только созерцать его чистое присутствие.

Любой предмет искусства может быть понят в аспекте его становления, т.е. *в аспекте его внутреннего ритма-времени*. Предмет искусства есть становление. Музыкальное произведение в его полноте живет в процессе его исполнительского, конкретно-инструментального осуществления, то же самое можно сказать и о поэтическом или драматическом произведении – все они живут в «исполнительском порыве». Наличная пространственная форма произведения искусства (включая и пространственные произведения – скульптуры, здания, рисунки и т.п.) являются результатом его живого ритмичного роста под рукой мастера. Опытный глаз видит в объекте искусства реальный ритмический процесс его рождения [156]. И это экспрессивно-материальное становление неотделимо от целостного художественного смысла.

Законченное пространственное произведение воплощает и указывает собой на живой исполнительский процесс и ритм собственного создания, подобно нотному тексту или тексту стихотворения.

Таким образом, творческое становление должно быть понято как *деятельное единство субъекта-мастера и живого объекта-материала.* Другими словами, эстетический феномен − это творческое, реально практическое и напряженно живое ритмичное бытие. Оно обладает деятельной субъект-объектной, исполнительской и интенциональной структурой, и именно в таком качестве подлежит исследованию с точки зрения культурной ритмологии.

[156] «Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва» (Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967. С. 57).

Исполнительский процесс мыслится нами не только и не столько в интерпретационном аспекте, сколько в аспекте онтологическом. *Ис-полнение* – это воссоздание ритма-времени, самой бытийной структурности произведения в его жизненной полноте[157]. Выраженный таким образом онтологический принцип мы предлагаем назвать принципом исполнительской креативности, или *принципом креативности.*

Таким образом, художественное бытие и художественное ритм-время предстают как нечто содержательное и вполне конкретное. В частности, музыкальное ритм-время, или хроноартикуляционный процесс, будучи живым творческим феноменом, есть синоним живого музыкального становления в целом, музыкальной деятельности в ее субъект-объектной структуре. Само музыкальное становление, есть конкретное исполнительское ритмическое становление. «В музыке наиболее вредным сказалось стремление рассматривать формы как начало самодовлеющее... Все внимание сосредотачивалось на пространственно-статической фазе музыкальной композиции, а истинная временная природа музыки и особенно то, что искусство живет в исполнении (в воспроизведении) – упускались из виду»[158].

Эстетически-деятельная природа художественного предмета не позволяет провести строгую границу между внешним (физическим) и внутренним (психологическим). Художественная реальность – это единство ритмо-временной («гераклитовской») и метрической («пифагорейской») ипостасей. Это единство воплощено в конкретно-инструментальном, телесно-пластическом воплощении.

Так же как холст для художника не является безразличным пространством, но представляет собой некую «живую» фактуру, так и художественное ритм-время, будучи внутренним свойством произведения, − это не абстрактная длительность, но экспрессивное, образно-насыщенное, пластическое и пульсирующее поле для развертывания художественного

[157] Близкие идеи были высказаны Ж. Бреле: Brelet G. L'interpretation creatrice. p. 5-31.
[158] Глебов И. Пути в будущее//Мелос. 1918. Кн. 2. С. 59.

процесса. Более того, его можно рассматривать как некий самостоятельный пластический материал, с которым поэт, драматург или музыкант вступает в специфическое взаимодействие подобно тому, как скульптор работает с мрамором, или гипсом. В музыке и драме значимым является следующий факт: мастер-исполнитель или актер всегда концентрирует в паузе, как до начала звучания, так и после, экспрессивный, насыщенный пульсом смысл. Очень важно для восприятия произведения: осмысленна ли, насыщена ли жизнью пауза, структурирован ли момент акустического молчания.

И это ни в коем случае не есть исключительно психологический, субъективный факт восприятия. Это есть конкретный факт живого и вполне реального художественного бытия, бытия субъект-объектного в его исполнительском интенциональном становлении. Еще до звучания, и в промежутках между звучаниями, но и одновременно со звуком, – везде течет живое, пульсирующее, подчас «физически» ощутимое и непосредственно переживаемое реальное ритм-время. Мы понимаем эти характеристики в феноменологическом ключе − как принадлежащие специфическому интенциональному и интерсубъективному бытию художественного предмета, в котором *методологически невозможно жестко отделить субъективное от объективного*. Другими словами, нельзя редуцировать целостное и самодовлеющее эстетическое бытие ни к одному из полюсов указанной оппозиции.

Попытка последовательно провести другую, не редукционистскую методологию приводит нас к мысли о том, что понятие ритма-времени охватывает все возможные процессы в мире в их конкретной содержательности, включая сюда и временную содержательность «жизненного мира» (Lebenswelt). Реальность и специфическая предметность этого мира связана с его фундаментальной интерсубъективной природой. При этом интерсубъективность здесь должна быть понята как историческая, культурная и текстовая, как сознательная, так и бессознательная коммуникативная реальность.

Художественное ритм-время, таким образом, есть вид реального времени со своей содержательной спецификой.

В классическом «пифагорейском», метрическом подходе − и это было, а часто и остается весьма полезным, − время понимается как внешний количественный параметр. При этом оно, что самое главное, оказывается полностью обратимым, то есть, по сути лишенным ритма (но не метра!). На наш взгляд, обратимость времени, по существу, означает его (времени) отсутствие, так как снимает сущностное различие между прошлым, настоящим и будущим. «Для нас, убежденных физиков, различие между прошлым, настоящим и будущим всего лишь иллюзия, хотя и весьма устойчивая», − говорит А.Эйнштейн[159]. В этом смысле можно говорить о безразличной к направлению времени, и, следовательно, к ритму-времени научной картине мира.

Такая «аритмичная», но выстроенная метрически, картина мира, в которой временные различия являются только иллюзией, глубоко укоренена в науке. Объяснение такой приверженности к атемпоральности и аритмичности, вероятно, кроется в глубинных механизмах экзистенциальной гармонизации[160]. Это может быть объяснено как внтуренняя борьба между «космосом» и «историей» (в терминах М. Элиаде)[161], или как глубинная борьба между «Пифагором» и «Гераклитом» (в нашей терминологии).

Разве не показательно, что А. Эйнштейн, работы которого произвели революцию во взглядах на время (например, заставили обратить внимание на фундаментальную ритмическую связь времени и реальных физических процессов) сохранял «пифагорейскую» позицию в этом вопросе?

Именно об этом он постоянно полемизировал с Бором, сначала в открытых дискуссиях о квантовой теории на Сольвеевских конгрессах, затем в своей титанической попытке создать «Космос» – Единую теорию поля, лишенную временной необратимости и квантовых парадоксов. Это само по

[159] Einstein A.- Besso M. Correspondance 1903-1955.Paris,1972.p.539.
[160] См. подробнее: Аркадьев М.А. Конфликт ноосферы и жизни//Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 74-87.
[161] См.: Элиаде М. Космос и история. М., 1987

себе было совершенно драматично и парадоксально, так как именно Эйнштейн своими ранними работами как по релятивистской теории, так и по квантовой теории заложил основы неклассической физики, впоследствии развитые Бором и его школой. Дальнейшее развитие физики и других естественных наук, пожалуй, подтвердило, что позиция Бора была несколько более рискованной и «сумасшедшей», а, следовательно, по его же критерию, более реалистичной.[162] И только в последние десятилетия научная мысль вновь обратилась к эйнштейновским результатам того времени, при попытках построить теорию суперструн[163].

Такие парадоксы вообще характерны для научного сознания. Иногда они приводят к довольно драматическим последствиям, как, например, в случае с великим основателем теории множеств Г. Кантором. В его задачу входила попытка обоснования категории актуальной бесконечности, категории по своей природе относящейся к «космосу», «Пифагору», а не к «истории», «Гераклиту». На этом пути он сформулировал фундаментальные понятия влиятельной математической теории, но на этом же самом пути столкнулся с парадоксами и теоремами, которые не позволили ему осуществить его мечту о понятийном воплощении божественной природы «множества всех множеств». И Кантор заплатил за это своим разумом – последние годы жизни он болел тяжелыми формами психического расстройства. Такова трагическая цена мечты об абсолютной пифагорейской Гармонии – мире без течения Ритма-Времени.

Но рядом с этим «вневременным» миром встает представление о мире развивающемся, то есть текучем, ритмичном. Уже классическая термодинамика с ее понятием энтропии и дарвинизм с его понятием эволюции – первые научные концепции, которые несли в себе уже не параметрическое, не чисто количественное, а содержательное качественное представление о времени. Здесь прошлое, настоящее и будущее – уже отнюдь не иллюзия, а выражение

[162] Однажды, незадолго до смерти, на обсуждении одной из новых физических идей своего ученика Гейзенберга, Бор сказал: «Это, конечно, сумасшедшая теория. Однако она мне кажется недостаточно сумасшедшей, чтобы быть правильной...». См.: Фейнберг Е.Л. Научное творчество Нильса Бора//Нильс Бор. Жизнь и творчество. С.102.

[163] См. Грин Б. Элегантная вселенная. Суперструны, скрыте размерности и поиски окончательной теории. М., 2011.

фундаментальной необратимости разворачивания ритмического рисунка Вселенной.

Одновременно с этим приходит понимание того принципиального факта, *что время, ритм и процесс − по существу синонимичные понятия*, что время − это не просто параметр, но понятие, обобщающее для таких неустранимых свойств мира, как ритм, развитие и изменчивость. Три фундаментальных качества феномена художественного ритма-времени (времени-энергии) – непрерывность, необратимость и субъект-объектность − позволяют нам провести существенные аналогии с представлениями, актуальными для научного сообщества нашего времени.

После грандиозных интеллектуальных революций в науке XX века мы начинаем видеть, как Время и Ритм постепенно становятся подлинными героями научного разума. Сообщество ученых все более и более убеждается в том, насколько в некоторых случаях недостаточны представления классической науки об этих феноменах, представления, чуждые идее процессуальности, развития, направленности, то есть *ритмичности* событийного жизненного потока.

Теперь же стрела ритма-времени пронзает всю толщу научных представлений. На определенном этапе развития квантовой физики ученые столкнулись с тем фактом, что физическая реальность микромира дается нам только через призму конкретного эксперимента и может описываться только языком, тесно и неотвратимо связанным с макромиром, в котором живет исполняющий эксперимент наблюдатель.

Из всей драматичной истории науки XX века, из открывшейся для научной мысли (исполненной олимпийского «пифагорейского» спокойствия и самоуверенности в XIX веке) неустранимой парадоксальности субъект-объектного мира, следуют значимые выводы. Становится несомненной и принципиальной связь креативной гуманитарной деятельности человека и деятельности научной. Так художественная реальность, перестает быть чем-то абсолютно отличным от реальности физической. Их связывает

фундаментальный факт творческой человеческой деятельности, ее субъект-объектный исполнительский и феноменологический характер[164].

Кроме того, из всего вышесказанного следует вывод, что современное сближение естественнонаучной и гуманитарной культур идет как раз по тем двум близким и пересекающимся направлениям, которые были для нас так важны: это, с одной стороны, осознание значения и, как следствие, пристальное изучение феномена ритма, а с другой – осознание субъект-объектной природы как художественной, так и научной реальности.

Есть надежда, что в результате изменения классической познавательной установки человечество перестанет вести себя как тотальная власть по отношению к податливому, прозрачному и предсказуемому миру, и начнет понимать, что входит в него как равноправный, хоть и парадоксальный, элемент. Без этого познание становящегося и развивающегося вместе с человеком мира будет не только неполным, что и так неизбежно, но, что хуже, необратимо опасным и для мира, и для человека.

Итак, время и ритм − это понятия, с помощью которых можно провести границу между двумя парадигмальными подходами к познанию мира, между двумя гиперязыками, с помощью которых человек пытается описать неуловимый во всей своей полноте предмет~~ом~~ исследования, следуя принципу Бора, который гласит: объект никогда не может быть описан только одним теоретическим языком.

Несмотря на знаменитые слова Леонардо о том, что никакое человеческое исследование не может почитаться истинной наукой, если оно не изложено математическими способами выражения, мы настаиваем: роль математики в философии, искусствознании и эстетике ничтожна в сравнении с другими языками описания. М. Хайдеггер в своей статье «Время картины мира» заметил: «... все гуманитарные науки и все науки о жизни именно для того, чтобы остаться строгими, должны непременно быть неточными. Неточность

[164] Пригожин И., Стенгерс И.Порядок из хаоса. С.370-386.

историко-гуманитарных наук не порок, а лишь исполнение существенного для этого рода исследований требование»[165].

Дополнительность «метрической точности» и «ритмической неточности», «Пифагора» и «Гераклита» может послужить делу междисциплинарного синтеза, в частности, исследованию предметного поля новой дисциплины − культурной ритмологии.

[165] Хайдеггер М. Время картины мира//Новая технократическая волна на Западе. М.,1987.С.96.

Глава 9.
РИТМ ПСИХИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ В ТЕОРИИ Л.С. ВЫГОТСКОГО

(А.М. Медведев)

9. 1. Проблема психического развития

Казалось бы, реальность психического развития очевидным образом представлена в ритмической смене интересов и мотивов человека в разные возрастные периоды, в усложнении и развертывании одних видов деятельности, в «обтаивании» и свертывании других. Кроме этого, наблюдаемые и общепризнанные черты развития представлены в периодической, ритмической смене стабильных и критических возрастов. Но сама эта очевидность еще не обеспечивает и не облегчает построение *теории развития*. «Привычность и очевидность реальности развития для обыденного сознания, – пишут об этом В.И. Слободчиков и Е.И. Исаев, – порождают логические сбои при попытках приступить к построению конкретной теории (теорий) развития самой психологической реальности (ее структур)»[166].

Задача теоретического исследования состоит в том, чтобы выделить предмет, в данном случае *психическое развитие и его ритм*, из множества сходных по своим проявлениям феноменов. Для этого, как замечает В.И. Слободчиков[167], необходимо определиться в нескольких вопросах: что развивается? За счет чего развивается (что выступает источником и движущими силами развития)? В каком направлении развивается? И, наконец, что и почему в психическом развитии человека определяет его (развития) ритмический рисунок?

Важность этих вопросов для психологии развития определяется многомерностью человеческого существа, что отражается во множестве

[166] Слободчиков В.И., Исаев Е.И. Основы психологической антропологии. Психология развития человека: Развитие субъективной реальности в онтогенезе. М., 2000. С. 20.
[167] См.: Слободчиков В.И. Развитие субъективной реальности в онтогенезе. Автореф. дисс. … докт. психол. наук. М., 1994; Слободчиков В.И. Очерки психологии образования. Биробиджан, 2005.

понятий: индивид, индивидуальность, субъект, личность. Поэтому, говоря о теориях развития, следует определиться в том, что именно и как предстает в них в качестве предмета. В этом отношении, например, следует различать *психическое развитие, развитие субъекта* и *развитие личности.* Сошлемся на строки научных дневников Д.Б. Эльконина: «Закономерности формирования черт личности не есть закономерности развития личности. Это просто разные вещи»[168]. Различение этих «разных вещей» не всегда проводилось в психологии и проводится далеко не во всех современных теориях.

В поисках ответа на вопрос, *что (кто) развивается***,** обратимся к работе Л.С. Выготского «Проблема возраста». Во второй части этой работы, названной «Структура и динамика возраста», Л.С. Выготский намечает положения о «внутреннем строении процесса развития». «Возрасты представляют собой такое целостное динамическое образование, такую структуру, которая определяет роль и удельный вес каждой частичной линии развития. В каждую данную возрастную эпоху развитие совершается не таким путем, что изменяются отдельные стороны личности ребенка, в результате чего происходит перестройка личности в целом – в развитии существует как раз обратная зависимость: личность ребенка изменяется как целое в своем внутреннем строении, и законами изменения этого целого определяется движение каждой его части»[169]. И далее: «Если мы остановимся на сознании ребенка как его «отношении к среде» (К. Маркс), и примем сознание, порожденное физическими и социальными изменениями индивида, за интегральное выражение высших и наиболее существенных особенностей в структуре личности, то увидим, что при переходе от одного возраста к другому растут и развиваются не столько отдельные частичные стороны сознания, отдельные его функции или способы деятельности, сколько в первую очередь изменяется общая структура сознания, которая в каждом данном возрасте характеризуется прежде всего определенной системой отношений и

[168] Эльконин Д.Б. Избранные психологические труды. М., 1989. С. 483
[169] Выготский Л.С. Собрание сочинений. Т.4. М., 1984. С. 256

зависимостей, имеющихся между отдельными его сторонами, отдельными видами деятельности»[170]. Это понимание того, *что* развивается, встречается и в других работах Л.С. Выготского, например: «… было бы безнадежной попыткой стараться охарактеризовать особенности сознания ребенка…, если начинать не от целого, а от отдельных частей <…> самым существенным в развитии ребенка и его сознания является не только то, что отдельные функции сознания ребенка растут и развиваются при переходе от одного возраста к другому, но существенным является то, что растет и развивается сознание в целом»[171]. Таким образом, при построении теории развития в центр внимания Л.С. Выготский ставит возрастные изменения *личности*, *сознания*. Развивается личность как целое или сознание, конституирующее личность.

Если личность или сознание – предмет теории развития, то необходимо определить их исходную форму. «Отсюда, между прочим, следует, – пишет А.С. Арсеньев, – что если мы собираемся рассматривать развитие личности, то мы должны предположить, что личность существует вначале как нечто целое, но абстрактное, которое затем превращается во все более и более конкретное. То есть нужно отбросить всякие представления, согласно которым личность складывается из набора каких-то частей – качеств, свойств, способностей, деятельностей и так далее»[172]. Каково содержание этой исходной абстракции? Если придерживаться генетической логики, такая абстракция должна иметь форму *отношения*, стороны которого представляют внутренне противоречивое единство. Определенное указание на исходное отношение, конституирующее личность, сознание человека содержится в научных дневниках Д.Б. Эльконина: «18.8.1977**.** Человек всегда *два человека* (курсив автора). Это начинается очень рано, в чем и все дело. Это человек и его super ego (Фрейд что-то угадал); человек и его совесть и т.п. (Достоевский, Толстой и многие другие писатели)… Может быть именно поэтому *со*-знание?» [173] . Исходно это отношение задано интерформой психического, которая применительно к

[170] Там же. С. 257.
[171] Выготский Л.С. Собрание сочинений. Т. 2. М., 1982. С. 215.
[172] Арсеньев А.С. Философские основания понимания личности. М., 2001. С. 92.
[173] Эльконин Д.Б. Избранные психологические труды. М., 1989. С. 511

начальному этапу онтогенеза определялась Л.С. Выготским как «пра-мы»: «Основное новообразование младенческого возраста может быть лучше обозначено с помощью термина, введенного в немецкой литературе для названия изначально возникающей общности младенца и матери, общности которая служит исходным пунктом дальнейшего развития сознания. Первое, что возникает в сознании младенца, может быть названо ближе и точнее всего, как «Ur-wir», т.е. «пра-мы». Это первоначальное сознание психической общности, которое предшествует возникновению сознания собственной личности (т.е. сознания дифференцированного и выделенного «я»)»[174].

В отечественной философии, той ее отрасли, которая связана с проблемой человека и методологией психологических исследований (А.С. Арсеньев, В.С. Библер, Ф.Т. Михайлов, В.А. Лекторский, Э.В. Ильенков и др.), а также в методологической рефлексии самих психологов (С.Л. Рубинштейн, А.В. Петровский, М.Г. Ярошевский, А.Г. Асмолов и др.) эта проблема неоднократно обсуждалась. Известна точка зрения Э.В. Ильенкова, предложившего искать «разгадку» проблемы личности вне органического тела индивида – в пространстве личностного существования человека[175]. Согласно Э.В. Ильенкову, личность рождается в пространстве *реального двусторонне активного взаимодействия* по меньшей мере двух индивидов. «Поскольку тело младенца с первых минут включено в совокупность человеческих отношений, потенциально он уже личность»[176]. Исходное простое целое предстает как взаимодействие двух индивидов, связанных друг с другом через предметы и предметные действия. Поэтому, как отмечал Д.Б. Эльконин, человек – «всегда два человека» и «предмет между ними».

9.2. Ритмические свойства развития

[174] Выготский Л.С. Собрание сочинений. Т. 4. М., 1984. С. 305.

[175] Ильенков Э.В. Что же такое личность?//С чего начинается личность. М., 1984.

[176] Там же. С.335.

Последовательно придерживаясь диалектической трактовки процесса развития, Л.С. Выготский определил основные *характеристики* этого процесса, т.е. того, как происходит развитие. К этим характеристикам относятся имманентность (самоорганизация и самодвижение), преемственность (самотождественность, идентичность развивающегося при всех его изменениях), стадиальность (скачкообразное возникновение качественно нового), разновременность (гетерохронность) в вызревании и становлении различных сторон целого. Все эти характеристики, взятые «в аккорде» и определяют ритм развития.

Имманентность выражается в том, что развитие определяется не «логикой случайных обстоятельств», а внутренней необходимостью (внутренней логикой) развивающегося, что и проявляется в преемственности: каждая следующая ступень в развитии подготавливается предыдущей, высшее возникает из низшего, на его основе, а не привносится извне[177]. Связь имманентности и преемственности неоднократно подчеркивается в текстах Л.С. Выготского. Например: «Там, где нет самодвижения, – пишет Л.С. Выготский, – там нет места и для развития – в глубоком и истинном смысле этого слова: там одно вытесняет другое, но не возникает из этого другого»[178]. В другом тексте: «Роковым препятствием оказываются для них (теорий возрастной периодизации. – *А.М.*) методологические затруднения, проистекающие от антидиалектической и дуалистической концепции детского развития, не позволяющей рассматривать его как единый процесс самоорганизации»[179].

Ритмичность развития задается диалектическим сочетанием непрерывного – эволюционного – и прерывного – революционного процессов, что служит основанием для выделения, соответственно, стабильных и критических периодов. Сначала приведем характеристику, которую Л.С. Выготский дает стабильным периодам развития: «В относительно устойчивые, или стабильные, возрасты развитие совершается главным образом за счет микроскопических

[177] Выготский Л.С. Собрание сочинений. Т. 2. С. 76, 199, 200, 214.
[178] Выготский Л.С. Собрание сочинений. Т. 2. С. 76.
[179] Выготский Л.С. Собрание сочинений. Т. 4. С. 246-247.

изменений личности ребенка, которые, накапливаясь до известного предела, затем скачкообразно обнаруживаются в виде какого-либо возрастного новообразования. Такими стабильными периодами занята, если судить чисто хронологически, большая часть детства. Поскольку внутри них развитие идет как бы подземным путем, то при сравнении ребенка в начале и в конце стабильного возраста особенно отчетливо выступают огромные перемены в его личности»[180]. «Критические периоды, – пишет Л.С. Выготский, – перемежают стабильные и являются переломными, поворотными пунктами в развитии, лишний раз подтверждая, что развитие ребенка есть диалектический процесс, в котором переход от одной ступени к другой совершается не эволюционным, а революционным путем»[181]. Таким образом, сочетание непрерывности и прерывности задает ритмичность развития, разделяя стабильные стадии (периоды) поворотными пунктами развития – кризисами. Смена стабильных и критических периодов определяет *макро-ритм развития* в онтогенезе.

Последняя из перечисленных характеристик развития – гетерохронность – отражает «разновременность в вызревании отдельных сторон личности и различных ее свойств»[182]. Видимо, можно говорить о том, что ритмичность развития личности как целого обеспечивается своего рода аритмией развития отдельных новообразований. «В то время как одни процессы развития, – пишет Л.С. Выготский, – уже принесли плоды и завершили свой цикл, другие процессы находятся только в стадии созревания»[183]. Гетерохронность связана с изменением приоритетных направлений (содержаний) развития: «Те процессы развития, которые более или менее непосредственно связаны с основным новообразованием, будем называть *центральными линиями развития* в данном возрасте, все другие частичные процессы, изменения, совершающиеся в данном возрасте, назовем *побочными линиями развития*. Само собой разумеется, что процессы, являющиеся центральными линиями развития в одном возрасте, становятся побочными линиями развития в следующем, и обратно – побочные

[180] Там же. С. 149
[181] Там же. С. 252
[182] Там же. С. 262
[183] Там же. С.262.

линии развития одного возраста выдвигаются на первый план и становятся центральными линиями, так как меняется их значение и удельный вес в общей структуре развития, меняется их отношение к центральному новообразованию»[184]. Кроме этой асинхронии в поступательном движении, развитие содержит процессы инволюции и распада ранее сложившихся новообразований, что особенно характерно для возрастных кризисов. «Как всякая жизнь есть в то же время и умирание (Ф. Энгельс), – пишет об этом Л.С. Выготский, – так и детское развитие – эта одна из сложных форм жизни – с необходимостью включает в себя процессы свертывания и отмирания. <…> Процессы обратного развития, отмирания старого и сконцентрированы по преимуществу в критических возрастах»[185]. Именно гетерохронность внутренне определяет периодичность и ритмичность психического развития человека, связывая *макро-ритм* с развития личности с *микро-ритмами* развития отдельных психических функций

Перейдем теперь к рассмотрению того, за счет чего происходит развитие, каковы его механизм и движущие силы.

Источником развития выступает несовпадение собственных действий ребенка, в которых проявляется *реальная, натуральная форма* психических процессов с культурными образцами действия и поведения, несущими в себе *идеальную форму,* сформированную человеческой культурой. Во взаимодействии реальной и идеальной формы Л.С. Выготский видел принципиальное своеобразие детского развития в отличие от других видов и форм развития: «Можно ли себе представить… что, когда самый первобытный человек только-только появился на Земле, одновременно с этой начальной формой существовала высшая конечная форма – человек будущего и чтобы та идеальная форма как-то непосредственно влияла на первые шаги, которые делал первобытный человек? Невозможно себе это представить… Ни в одном из известных типов развития никогда дело не происходит так, чтобы в момент,

[184] Там же. С. 257
[185] Там же. С. 253.

когда складывается начальная форма… уже имела место высшая, идеальная форма, появляющаяся в конце развития и чтобы она непосредственно взаимодействовала с первыми шагами, которые делает ребенок по пути развития этой начальной, или первичной, формы. В этом заключается высочайшее своеобразие детского развития в отличие от других типов развития, среди которых мы никогда такого положения вещей не можем обнаружить и не находим»[186].

По мысли Л.С. Выготского, идеальная форма *уже существует* и предпослана развивающейся психике ребенка, более того, она не только предпослана, но и *взаимодействует* с реальной формой. Соприсутствие в одном пространстве-времени двух форм психического, взаимодействие между ними создает условия для интериоризации – вживления, вращивания идеальной формы в психологическую организацию ребенка. Известна используемая Л.С. Выготским метафорическая формула закона интериоризации: «Всякая высшая психическая функция в развитии ребенка появляется на сцене дважды – сперва как деятельность коллективная, социальная, т.е. как функция интерпсихическая, второй раз как деятельность индивидуальная, как внутренний способ мышления ребенка, как функция интрапсихическая»[187].

Таким образом, *общий закон развития*, т.е. та часть теории, которая отвечает на вопрос о *механизме развития*, – это закон перехода от социальной, интерпсихической формы к индивидуальной, внутренней, интрапсихической форме. В отношении этого перехода Л.С. Выготский использует как термин «интериоризация», так и введенный им термин «вращивание». Если применительно к интериоризации встречается описание этого процесса как подражания, то вращивание акцентирует момент *активного взаимодействия*.

Введение представления о взаимодействии – существенный момент для понимания интериоризации. (Такое понимание относится ко второму – инструментальному – периоду творчества Л.С. Выготского, в течение первого –

[186] Там же. С. 395.
[187] Выготский Л.С. Педагогическая психология. М., 2005. С. 344.

реактологического – периода интериоризация описывается через подражание). Это не просто подражание, которое может быть сведено к освоению внешне предзаданных культурных образцов (например, путем уподобления своих действий культурным эталонам), идеальная форма, вступая во взаимодействие с натуральной формой поведения, *провоцирует человека на обнаружение самой этой натуральности* и, соответственно, своих ограничений. «Обнаруживается … разрыв между индивидуальной и совместной формами деятельности и сознания («хочу быть, как ты, и не могу стать, как ты!»)»[188].

Способ взаимодействия, т.е. то, за счет чего или *посредством чего* происходит развитие (в более узком смысле – вращивание культурной операции) раскрывается в понятии *знакового опосредствования*. Знак, или то, что Л.С. Выготский называл стимулом-средством, выступает в функции *психологического орудия*. В отличие от орудия внешней предметной деятельности, знак направлен не вовне, а внутрь, нацелен на психический процесс (акт поведения), выступая средством его построения и перестраивания. «Существенным отличием знака от орудия, – пишет Л.С. Выготский, – … является различная направленность того и другого. Орудие служит проводником воздействия человека на объект его деятельности, оно направлено вовне, оно должно вызвать те или иные изменения в объекте, оно есть средство внешней деятельности человека, направленной на покорение природы. Знак ничего не изменяет в объекте психологической операции, он есть средство психологического воздействия на поведение – свое или чужое, средство внутренней деятельности, направленной на овладение самим человеком; знак направлен внутрь»[189]. Наиболее развитой знаковой системой, оказывающей влияние на построение поведения ребенка, несомненно, выступает человеческая речь: «С помощью речи ребенок впервые оказывается способным к овладению собственным поведением, относясь к себе как бы со стороны, рассматривая себя как некоторый объект. Речь помогает ему овладеть этим

[188] Слободчиков В.И., Цукерман Г.А. Интегральная периодизация общего психического развития // Вопросы психологии. 1996. № 5. С. 47.
[189] Выготский Л.С. Собрание сочинений. Т. 3. М., 1982. С. 90.

объектом посредством предварительной организации и планирования собственных действий и поведения»[190].

Направленность знака внутрь и порождаемая этой направленностью объективация внутренне-психологического, вынесение его вовне в качестве *пред-ставлений* выступает основной функцией знака, стимула-средства. В этом состоит способ организации высших психических функций или (что, по Выготскому, то же самое) культурных форм поведения. Благодаря знаку человек становится способным к объективации своих потребностей, к целеполаганию (представлению того, чего еще нет, но что может быть достигнуто), к контролю за выполнением действий. Человек овладевает собственным поведением. Поведение становится целенаправленным и произвольным, свободным от непосредственно воздействующих стимулов.

Подводя промежуточный итог рассмотрению основных понятий культурно-исторической психологии и их взаимосвязи, обратимся к тексту книги «Психология развития» Б.Д. Эльконина: «Идеальная форма, по Л.С. Выготскому, существует как культура, работает как стимул-средство или знак, т.е. как элемент культуры, посредством которого реконструируются и объективируются натуральные, как бы вне действующего человека сложившиеся формы поведения. Человек *овладевает* своим поведением, заново его порождая. Порождающий свое поведение человек становится *субъектом* … «Точка встречи» идеальной и реальной форм специфична и знаменательна тем, что в ней *возникает субъект поведения*»[191]. У самого Л.С. Выготского эта идея выражена предельно категорично, по сути, как решение психофизической проблемы: «*Между* чем и чем вдвигается знак: *между человеком и его мозгом*. Он поддерживает операцию, направленную на объект. Но *его* объектом является сама операция, нервный процесс»[192]. В отличие от представлений, восходящих к Декарту, «точка встречи» физического и психического лежит не

[190] Выготский Л.С. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1984. С.24.
[191] Эльконин Б.Д. Психология развития. М., 2001. С.9.
[192] Выготский Л.С. Конкретная психология человека//Вестник МГУ. Сер. 14 «Психология». 1986. №1.

внутри тела индивида вида Homo Sapiens, а в пространстве культуры – в теле знака.

9.3. Стадии психического развития

Условием развития, согласно Л.С. Выготскому, выступает специфическая для каждого возраста *социальная ситуация развития* – отношение между ребенком и окружающей его действительностью, прежде всего социальной – именно «ситуация», а не просто «среда». «Следует признать, – пишет Л.С. Выготский, – что к началу каждого возрастного периода складывается совершенно своеобразное, специфическое для данного возраста, исключительное и неповторимое отношение между ребенком и окружающей его действительностью, прежде всего социальной. Это отношение мы и назовем *социальной ситуацией развития* в данном возрасте… Она определяет целиком и полностью те формы и тот путь, следуя по которому ребенок приобретает новые и новые свойства личности, черпая их из социальной действительности, как из основного источника развития, тот путь, по которому социальное становится индивидуальным. Таким образом, первый вопрос, на который мы должны ответить, изучая динамику какого-либо возраста, заключается в выяснении социальной ситуации развития»[193]. Социальная ситуация развития – это не просто социальная среда, это *система отношений* ребенка с социальным окружением. Новообразования, складывающиеся и оформляющиеся в социальной ситуации развития, преобразуют саму эту ситуацию. Возникшие в конце определенного возрастного периода новообразования изменяют сознание ребенка, его видение социальной действительности и его отношение к самому себе, причем изменяют необратимо. Это приводит к распаду прежней социальной ситуации развития и возникновению предпосылок вновь складывающейся.

[193] Выготский Л.С. Собрание сочинений. Т. 4. С. 258-259.

На этих основаниях формулируется *основной закон динамики возрастов*: «Силы движущие развитие ребенка в том или ином возрасте, с неизбежностью приводят к отрицанию и разрушению самой основы развития всего возраста, с внутренней необходимостью определяя аннулирование социальной ситуации развития, окончание данной эпохи развития и переход к следующей, или высшей, возрастной ступени»[194].

Для исследования *микро-ритмов развития* важное значение имеет определение единиц анализа. Применительно к социальной ситуации развития такой единицей может выступать *форма сотрудничества* ребенка со взрослыми. Как определяет сам Л.С. Выготский, «развитие внутренних индивидуальных свойств личности ребенка имеет ближайшим источником его сотрудничество (понимая это слово в самом широком смысле) с другими людьми»[195].

С этим представлением о роли сотрудничества в развитии ребенка связано одно из наиболее известных понятий теории Л.С. Выготского – понятие *зоны ближайшего развития*. Исходное понятие ЗБР возникло в контексте психолого-педагогической (педологической) диагностики. Задачи такой диагностики обсуждались Л.С. Выготским в связи с проблематикой влияния обучения на развитие. Зона ближайшего развития позволяет определить следующий шаг в индивидуальной психической динамике с учетом как уже достигнутого уровня, так и того, что еще находится в процессе созревания[196].

В первоначальном, самом общем определении ЗБР, взаимодействие взрослого и ребенка или взаимодействие ребенка со сверстниками представлено у Л.С. Выготского как *подражание* ребенка действиям взрослого или сверстников; в дальнейшем – как *сотрудничество* взрослого и ребенка.

Таким образом, ЗБР задается двумя уровнями – уровнем актуального развития и уровнем завтрашнего дня, переход между ними опосредствуется сотрудничеством ребенка со взрослым.

---

[194] Там же. С.259.
[195] Там же. С. 265
[196] Выготский Л.С. Педагогическая психология. С. 341-342.

Наряду с этим известным двухуровневым, двухтактным представлением ЗБР Л.С. Выготский описывает поэтапное становление «культурной операции» (высшей психической функции) через следующую ритмическую развертку, включающую в себя четыре стадии:

1) «примитивная», или натуральная стадия, когда та или иная операция совершается аналогично тому, как она выглядела на примитивных ступенях поведения;

2) стадия «наивной психологии», основанная на первичном опыте обращения с собственным телом и предметами внешнего мира;

3) стадия «внешнего знака» − внешней операции, используемой для решения внутренней психологической задачи (например, счет на пальцах, «эгоцентрическая речь» ребенка и др.;

4) стадией «вращивания» − превращение внешне операции во внутреннюю (появление счета в уме, «логическая память» и др.)[197].

Заметим, что стадиальная развертка становления культурной операции по сути описывает шаг (акт) развития, а понятие зоны ближайшего развития – возможности позитивного эффекта взаимодействия ребенка со взрослым. При этом в описании ЗБР роль взрослого лишь намечена – это сотрудничество с ребенком в процессе решения задачи. В описании становления культурной операции роль взрослого остается «за кадром», здесь представлена роль знака (речи) в преобразовании спонтанной активности ребенка, причем это речь самого ребенка. Таким образом, идея ЗБР связана с абстрактным представлением о сотрудничестве, а освоение культурной операции – с конкретными представлениями о стадиальности, содержании стадий и роли знакового опосредствования в переходах от одной стадии к другой. Но если принять, что за знаком стоит другой человек (согласно Д.Б. Эльконину «вращивается Другой!»), то намечается возможность синтеза представлений о ЗБР и об акте развития культурной операции.

[197] Выготский Л.С. Мышление и речь. Психологические исследования. М., 1996. С. 107-108.

На необходимость конкретизации и дальнейшей разработки понятия ЗБР указывают многие авторы (Е.Д. Божович, Н.Л. Белопольская, М.Р. Гинзбург, В.К. Зарецкий, И.А. Корепанова, Е.Е. Кравцова, Л.Ф. Обухова, А.Н. Поддъяков, Г.А. Цукерман и др.), проявляющие интерес к нему как в связи с проектированием диагностики развития, так и в связи с проектированием развивающего образования. Определяя результаты уже проведенных исследований и их возможные дальнейшие направления, Л.Ф. Обухова и И.А. Корепанова пишут: «Современные исследования феномена ЗБР показали, что она динамична, имеет определенное структурное строение, следовательно, ее дальнейшее изучение требует уточнения содержания происходящих в ней процессов и ее пространственно-временны□х границ»[198].

Можно согласиться с тем, что исследование ЗБР актуально, что эвристические возможности этого понятия раскрыты далеко не полностью. Однако в отношении структуры и временной развертки ЗБР определенные представления уже сложились. Исходная форма сотрудничества, то с чего начинается построение ЗБР – это *совокупное действие*, в котором взрослый включает свою ориентировку в спонтанную активность ребенка, и наоборот, ребенок включает в свое действие действие взрослого, что создает условия координированности и направленности этой активности. На следующем этапе взаимодействие взрослого и ребенка можно представить как *совместно-распределенное действие*, в котором взаимодействующие обмениваются операциями при решении некоторой общей задачи. Наконец, на завершающем этапе «работы» в ЗБР предполагается переход от интер- к интраформе действия, передача всей его полноты ребенку, способному в итоге выполнять действие *самостоятельно*, сознательно и произвольно.

Возвращаясь к приведенному выше рассуждению Л.Ф. Обуховой и И.А. Корепановой о «современных исследованиях феномена ЗБР», обратим внимание на то, что ЗБР определяется ими как феномен. За этим угадывается

[198] Обухова Л.Ф., Корепанова И.А. Зона ближайшего развития: пространственно-временная модель//Вопросы психологии. 2005. № 6. С.14

интуиция признания несомненного существования ЗБР как данности. Несомненность существования (наличия) ЗБР производна от несомненности существования развития, о чем мы упоминали, обсуждая точки зрения В.И. Слободчикова, Е.И. Исаева и Б.Д. Эльконина. Применительно к ЗБР, которая по нашему мнению при определенной конкретизации понимания роли взрослого и ребенка и роли знака в построении их взаимодействия, может претендовать на роль *модели акта развития*, сказанное означает, что начальная фаза, в которой действие по решению задачи представлено в интерформе, несомненно существует феноменологически и может служить надежным отправным пунктом для диагностических и формирующих процедур. Однако в ряде столь же «современных исследований» *наличность* этой исходной интерформы проблематизируется, как и ее *исходность*[199].

Таким образом, *предметом* психологической теории развития (тем, что развивается) выступает *сознание*, проходящее в своем развитии путь от недифференцированного внутри себя единства «пра-мы» к становлению индивидуальной субъектности. Критерием субъектности выступает овладение человеком собственным поведением, которое перестает быть импульсивным и полевым, и становится произвольным (волевым).

Источником развития выступает *взаимодействие* реальной, спонтанной формы психических процессов (психических функций) и идеальной, культурной формы. Сама реальность (натуральность, спонтанность) психических функций обнаруживается в их соприкосновении (столкновении) с культурными образцами деятельности и поведения. В этом же взаимодействии происходит «реакция» («реагентами» выступают реальная и идеальная форма действия, а «катализатором» – взаимопроникновение их ориентировок), результатом которой становится освоение культурной функции.

Общий закон развития – *закон перехода от интерпсихической формы к интрапсихической*, описываемый Л.С. Выготским в терминах подражания,

[199] См.: Цукерман Г.А. Виды общения в обучении. Томск, 1993; Нежнов П.Г., Эльконин Б.Д. Ритм развития в периодизации Д.Б. Эльконина//Педагогика развития: социальная ситуация развития и образовательные среды. Красноярск, 2006.

интериоризации, вращивания. Действие этого закона обеспечивается диалектическим сочетанием имманентности и внешней детерминированности, он начинает действовать в момент «встречи» спонтанной активности ребенка и культурной формы поведения, транслируемой взрослым. Эта встреча представляет собой «зону риска» развития, поскольку не происходит сама собой и должна стать «событием» (Б.Д. Эльконин).

Средством, обеспечивающим развитие, понимаемое как овладение новыми формами поведения (деятельности), выступает *знак.* С помощью *знакового опосредствования* человек выносит свое поведение вовне, делает его предметом построения и преобразования и тем самым овладевает своим поведением. Следует особо сказать о направленности знака, в отношении которой в теории Л.С. Выготского закрепилось метафорическое определение «внутрь» (в противопоставление направленности орудия – «вовне»). Здесь, возможно влияние понимания «внутреннего» и «внешнего» в том его варианте, который относится к раннему, реактологическому периоду научного творчества Л.С. Выготского. Нам представляется, что лучше говорить об объектном и субъектном полюсах поведения (деятельности), тогда знак, в отличие от орудия, «работает» на субъектном полюсе и, ничего не меняя в объекте, становится средством управления поведением (деятельностью).

Результатом развития становится *индивидуальная субъектность*, когда социальное становится индивидуальным, когда «то, что делает надсмотрщик, и то, что делает раб, соединяется в одном человеке»[200].

Условием развития, его «местом действия», его хронотопом выступает *социальная ситуация развития* – система отношений между ребенком данного возраста и социальной действительностью, в которой складываются и оформляются *возрастные новообразования.* Социальная ситуация развития, по определению В.И. Слободчикова и Г.А. Цукерман, – это «место зачатия и вынашивания» культурных человеческих способностей. С появлением новообразований прежняя социальная ситуация развития отмирает, уступая

[200] Выготский Л.С. Собрание сочинений. Т.3. С. 143.

место новой. «Вызревание новой способности делает человека потенциально способным (тавтология здесь неслучайна) к вхождению в новую общность, так же как созревание плода в утробе матери длится в норме до момента потенциальной возможности отдельного биологического существования новорожденного» [201] . Особенность развития человека состоит в том, что развиваясь, он преобразует условия самого своего развития. Поэтому социальная ситуация развития претерпевает существенные трансформации и метаморфозы, существенно изменяются отношения участников той общности, которая задает условия развития человека.

Шаг развития в теории Л.С. Выготского может быть представлен актом интериоризации, в котором высшая психическая функция «появляется на сцене дважды», а может быть представлен и четырьмя приведенными выше стадиями развития операций (действий):

- примитивная или натуральная стадия;
- стадия «наивной психологии»;
-стадия внешнего знака;
- стадия «вращивания» и опосредствования поведения внутренним знаком.

Психическое развитие ребенка, происходящее в соответствии с общим законом интериоризации, имеющее своим источником взаимодействие идеальной и реальной формы, опосредствованное знаками как психологическими орудиями овладения развивающимся человеком собственным поведением, происходит *циклически*, *ритмично*, *периодично.*

Глава 10
ПРАЗДНИК КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ СПОСОБ СТРУКТУРИРОВАНИЯ ВРЕМЕНИ

(О.П. Святуха)

[201] Слободчиков В.И., Цукерман Г.А. Интегральная периодизация общего психического развития. С. 44.

10.1. Ритм праздников

Праздник является столь многомерным феноменом культуры, что получает теоретическое осмысление в исследованиях, относящихся к различным дисциплинам: этнографии, истории, философии, культурологи, социальной антропологии, психологии и др. Это проблемное поле расширяется по мере того, как к исследованиям в гуманитарных науках добавляются работы в области естественных наук – биофизики, биоритмологии.

Многомерность праздника позволяет акцентировать различные его аспекты, что определило множественность направлений в теоретических разработках и позволило выдвинуть несколько концепций, объясняющих его специфику и генезис. Но, так или иначе, проблема определения праздника как феномена культуры требовала рассмотрения его в рамках категорий «время», «цикличность» и «ритм». Темпоральная природа праздника была раскрыта в трудах М. Элиаде[202]; по мнению М.М. Бахтина, праздник всегда был напрямую связан с освоением человеческим сознанием категории времени [203]; К. Жигульский также утверждает, что одним из ведущих мотивов к появлению праздников было желание осознать ритм: природный, мифический, исторический и т.д.[204]

Однако в зависимости от концептуальной интерпретации праздника будет меняться и концепция ритмической структуры праздничного цикла, в основу которой будет положено либо чередование ритмов труда и отдыха, либо ритмы лунно-солнечных и земных связей.

То, что праздник в своем становлении и развитии тесно связан с такими феноменами культуры, как миф и ритуал, было показано в работах Э. Тейлора, Д. Фрезера, В.Я. Проппа, Л. Леви-Брюля, К. Леви-Стросса, М. Элиаде. В

[202] См.: Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999.
[203] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
[204] Жигульский К. Праздник и культура. М., 1985. С. 93-100.

отечественных исследованиях советского периода получила развитие «трудовая» концепция, трактующая трудовую деятельность человека как первичную основу праздника. Эта концепция оказала влияние на труды В.Я. Проппа, который, признавая мифологические основания народных праздников и магическое значение праздничных обрядов, между тем рассматривал праздничные обряды как модель повседневного трудового процесса. Концепция игровой природы праздника, выдвинутая Й. Хейзингой, получила широкое распространение. Теоретическая проблематика праздника как культурного феномена в отечественной литературе наиболее полно была определена М.М. Бахтиным, который рассматривал его специфику в рамках нескольких концепций и ввел понятие смеховой культуры в качестве важнейшей объяснительной модели праздника.

Представление о празднике в первую очередь как о необходимом отдыхе после трудовых будней, сформулированное еще Конфуцием, в современных исследованиях развивалось в рамках рекреативной концепции праздника. Стремление отойти от вульгарно-биологической трактовки праздника как восстановительного отдыха привело к тому, что праздник стали рассматривать с точки зрения только социокультурных позиций, практически исключая его биологические предпосылки[205]. Однако в последнее время сформировалось направление, на новом уровне трактующее биологическую потребность человека в празднике и признающее, что праздник является в той же степени социальным, в какой и биологичным[206].

Проблема ритма в исследованиях праздника рассматривалась в основном с точки зрения цикличности праздника. Действительно, функция праздника как универсального способа структурирования времени предполагала его повторяемость, подчиненную определенным закономерностям. Это касается прежде всего календарных праздников, так как праздники жизненного цикла связаны с проблемой ритма и цикличности более сложно и опосредованно.

---

[205] См.: Ахиезер А.С. Между циклами мышления и циклами истории//Общественные науки и современность. 2002. №3. С.122-132.

[206] Попова В.Н., Шумихина Л.А Трансформация форм праздничной культуры: игровой аспект//Известия Уральского государственного университета. 2008. № 55. С. 25-33.

В обозначенной проблеме можно выделить две стороны – ритм праздников (праздники годового цикла, их связь с природными астрономическими явлениями) и ритм праздника (ритмическая организация внутри праздничного действа.

Современные исследования («взгляд снаружи») определяют ритуал и праздник как способы регулярного противостояния социокультурной энтропии, реализацию культурной самоидентификации; для архаического же человека («взгляд изнутри») праздничный ритуал был способом преодоления мировой энтропии. В мифологическом сознании ритмическое повторение праздников выступало как единственно возможный путь поддержания миропорядка и являлось гарантом незыблемости мира. С одной стороны, праздники приводили социальные ритмы в соответствие с ритмами космоса и природы, тем самым не давая человеку нарушать установленную гармонию. С другой стороны, постоянство мира требовало от человека постоянных усилий по его поддержанию. Для того, чтобы идти своим чередом, биологический процесс должен был дублироваться процессом культурным (праздничным ритуалом). Парадоксальным образом, осознавая свою вторичность, сотворенность (во всех космогонических картинах акт творения человека определяется как завершающий, человек оказывается сотворенным из каких-либо уже существующих элементов мира или происходит от животного-предка), человек ощущал свою ответственность за правильный порядок течения времени. Человек, осознавая себя как часть социума, всегда с большей или меньшей степенью остроты ощущает свою противопоставленность дикой природе. Бинарная оппозиция «природное – культурное» находила свое разрешение в календарных праздниках, так как культурная функция человека – «поддержателя», «гаранта» − осуществлялась путем слияния с первоначальным мифологическим временем – временем природы.

Наилучший способ достичь этого – подчиниться природным ритмам, в основе которых лежат годовые циклы – лунные и солнечные. В системе календарных праздников выделяют главный праздник, которому присуща

наибольшая сакральная сила. И таким главным праздником было начало нового года, дававшее толчок новому циклу жизни и точку отсчета годовому календарю. Исключительная значимость этого праздника подтверждается тем, что он в наибольшей степени сохранил свою ритуальность в современном обществе.

Результатом рационалистического осмысления природных ритмов и стремления синхронизировать с ними ритмы социальные стало формирование календарей. Календари во всех культурах были построены на основе лунных или солнечных циклов, либо на их взаимодействии. Принципы построения календаря неразрывно связаны с концепцией календарных праздников, в соответствии с ней и будет определяться привязка главного новогоднего праздника к космическим ритмам.

Так, исламский календарный год – исключительно Лунный, основанный только на видимом движении луны, в нем годы совершенно не связаны с годовым обращением Земли вокруг Солнца. Праздники мусульманского календаря никак не соотносятся с солнечным циклом, а такие праздники, как Навруз – новый год, соотносимый с весенним равноденствием, или Нардуган – день зимнего солнцестояния, «малый новый год», связаны с доисламскими традициями и ортодоксальной доктриной не принимаются.

Иудаистский и восточный календари – комбинированные, учитывают и движение Солнца, и Луны. В иудейском календаре цикл, обозначающий смену времен года, зависит от обращения земли вокруг солнца, но существует и лунный цикл, связанный с изменением фаз луны, предназначенный для отсчета месяцев. Первое число каждого месяца начинается с новолуния, это событие воспринимается как «малый праздник» Рош Ходеш и обставляется обрядом «свидетельствования».

Китайский календарь, самый древний на Востоке, также связывает лунный и солнечный циклы. В качестве основной единицы измерения времени было принято чередование фаз луны, однако определение сезонов привязывалось к дням зимнего и летнего солнцестояния, а Новый год был приурочен к зимнему

новолунию по завершении полного лунного цикла, состоявшемуся после зимнего солнцестояния (т.е. второе новолуние после дня зимнего солнцестояния, но первое новолуние после вхождения Солнца в созвездие, именуемое в западной традиции Водолеем). По лунному календарю определяется цикл хозяйствования у многих скотоводческих народов. Но солнечный цикл для них является отправной точкой для определения первого лунного месяца. Так, в первый день первого лунного месяца новый год наступает у бурят, тувинцев и других народов Южной Сибири. Этот период года у скотоводов Сибири связан с завершением годового хозяйственного цикла, когда начинается потепление и вместе с ним пробуждение природы, с массовым приемом приплода у скота, началом изобилия молочной пищи.

Европейский же календарь – полностью солнечный. Введение солнечного календаря вместо предшествовавшего солнечно-лунного в Древнем Риме было актом государственным и в определенной степени десакрализировало календарь, поскольку религиозным сознанием любое манипулирование со Временем должно восприниматься как вторжение человека в сферу божественных прерогатив, профанация сакрального. Реформы календаря, проведенные Юлием Цезарем – изменение длины года, длины месяцев и, как результат, перенос начала года с марта на 1 января − имели социально-экономическое и политическое значение и, с точки зрения оппозиции «природное – культурное», продемонстрировали явное преобладание последнего. В результате юлианской реформы календаря лунные циклы исключены из него практически полностью.

Лунный цикл выделяют как первичный, лежащий в основе сформировавшейся в человеческом обществе идеи ритмичности. В мифологии многих народов луне отводится главенствующая роль. М. Элиаде отмечал, что луна была для древнего человека тем небесным телом, которое более других делало идею ритмов жизни наглядной: «Фазы луны показали человеку время в конкретном смысле… И еще сегодня есть кочевые племена, живущие охотой и

тем, что могут вырастить, которые пользуются только лунным календарем»[207]. Время, управляемое и измеряемое фазами луны, Элиаде назвал «живым» временем. «Сами идеи ритма и повторения, возможно, были в свое время откровениями иерофаний Луны еще до того, как примеры ритмов и повторений обнаружились в структуре социальной действительности как таковой»[208]. Лунный календарь, вероятно, был первым способом точного счета времени. Е. Каменцева, называя лунный счет времени наиболее древним, указывает, что первые системы счета времени, о которых мы имеем определенные сведения, относятся к периоду, отстоящему от нашего на 5000-6000 лет[209]. Однако вероятным кажется появление лунного календаря в гораздо более удаленные в прошлое эпохи. В качестве подтверждения приводят известную пластину из рога коровы, лунный календарь эпохи палеолита, Это костяная пластина с выгравированными на ней окружностями и серповидными углублениями, которую А. Маршак расшифровал как изображение фаз луны[210]. Древнейшие ритуалы, вероятно, также соотносились с лунным циклом. Так, например, Медвежий праздник, восходящий к древнейшим тотемистическим культам, был распространен в Сибири и на Дальнем Востоке у орочей и удэгейцев отмечался во время полнолуния.

Лунный цикл был выделен человеком на основе астрономических наблюдений, но закрепился в мифологемах, поскольку интуитивно воспринимался как один из базовых природных процессов. Он был связан с реальностью природы, приливами и выпадением осадков, с физиологией человеческого организма, прежде всего менструального цикла. Человек – единственный из приматов, у которого экстральный цикл (менструальный) является ежемесячным и биоритмы которого связаны с лунной активностью (28-дневный цикл). В архаических культурах луна универсально связывалась с зачатием и развитием плодов живой природы и была связана с культом воспроизводства, а женские культовые образы соотносились с луной. В одной

[207] Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. С. 155.
[208] Там же. С.356.
[209] Каменцева Е. И. Хронология. М., 2003. С.24.
[210] См.: Фролов Б. А. Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974.

из трактовок палеолитических рельефов из грота Лоссель, изображающих 3 женщин, которые держат в руках рог, развернутый в разные стороны, они расшифровываются как чередование фаз луны.

Лунный отсчет мог вестись как от полнолуния, так и от новолуния. С фазами луны связывают различные физиологические реакции человека. Полнолуние ускоряет реакции в организмах, усиливая как движение древесных соков, так и кровоток человека, в эти дни поднимается кривая рождаемости. Полнолуние приводит к пику возможностей человека, но, с другой стороны, в этот период наиболее остро проявляются психические отклонения. Вероятно, отмеченное человеком влияние полнолуния стало причиной обожествления полной луны. Новорожденный же месяц давал наиболее наглядную, зримую картину возрождающегося мира и закрепился во многих календарях как начало месячного цикла.

Семидневная неделя (приблизительно четверть лунного цикла) также, вероятно, возникла в зависимости от лунного календаря. Но если основой праздничных циклов признают зримо наблюдаемые лунные и солнечные циклы, то нельзя видимо, отрицать и влияние невидимых, однако воспринимаемых на физиологическом уровне ритмов геомагнитных колебаний. Это можно наблюдать на примере малого, первичного цикла, идущего после суточного – семидневного, недельного. 7-дневная неделя определяется в астрономии как продолжительность одной из фаз луны, но и геомагнитные колебания могли оказывать влияние на ее установление у земледельческих народов, чьи жизненные ритмы в большей степени размеренны и отличаются большей предсказуемостью, чем у охотников. Существует мнение, что длительность 7-дневной недели слабо связана с повседневным опытом человека и что недельный отрезок для большинства народов мира являлся заимствованной мерой времени. Так, например, В.А. Дмитриев ссылается на широкое распространение на Северном Кавказе и Дагестане девятидневной недели, предположительно архаической формы хронометрии, позднее вытесненной

седмицей, воспринятой вместе с принципами иудео-христианского календаря[211]. Девятидневные циклы существовали в римском календаре [212] . Однако закрепление 7-дневной недели могло быть вызвано адекватным реагированием человека на георитмику. Хронобиология выявила в человеческом организме семидневный биоритм, который проявляется в перемене показателя кровяного давления и сердечных сокращений. Семидневную ритмику имеет смертность от инфекционных заболеваний, отторжение пересаженных органов и рождаемость детей. Объяснить закрепление семидневки рефлекторным эффектом рабочей недели вряд ли возможно, потому что 7-дневный цикл проявляется не только в человеческом организме, но и в циклах жизни животных и растений, бактерий и водорослей. Это говорит об особом функционировании биологических тел в ответ на циклические изменения окружающей среды и неосознанном фиксировании в календарной неделе нейрофизиологического реагирования на георитм, который определяет первый многодневный ритм жизнедеятельности, рамки оперативной памяти и текущего планирования, и потому служит естественным интервалом времени. Не случайно число 7 приобрело сакральный характер во многих мифологических картинах мира.

Неделя завершается днем отдыха – праздником шабат у иудеев, воскресеньем у христиан, то есть представляет собой вариант малого праздничного цикла. В.А. Дмитриев отмечает, что у народов Северного Кавказа некоторые дни недели объявлялись запретными, счастливыми, важными и пр., и, помимо семейно значимых, существовали и общие для народа или всего региона представления о значении дня. Своеобразным локальным, но находящим аналогии за пределами Кавказа, подходом к хронометрии недели у народов Северного Кавказа являлся требование отказа от труда не только в дни в конце недели, но и в начальный день недели, в результате чего понедельник обрел свойства предвремени. Этим создавался циклический переход от конца недели к ее началу и противопоставление понедельника всем следующим

[211] См.: Дмитриев В.А. Пространственно-временное поведение в традиционной культуре народов Северного Кавказа. Автореф. дисс. .... докт. ист. наук. СПб., 2010. С.24.
[212] См.: Климишин И.А. Календарь и хронология. М., 1990. С.280.

дням[213]. Таким образом, недельный цикл становится малым аналогом, моделью цикла годового.

Лунный цикл как базовый для ритмизации времени дополнялся солнечным. В ходе этнографических исследований было установлено, что следы поклонения солнцу встречаются во всех частях земли, но солнечный культ в строгом смысле обнаруживается лишь в немногих регионах (Египет, Мезоамерика). В каких случаях значение солнечного культа было так велико, чтобы стать точкой отсчета временных циклов? Оказывается, культ солнца не обязательно привязывал начало года к ключевым точкам его хода. В календарях цивилизаций Мезоамерики (инков, майя) и Древнего Египта выделялись дни солнцестояний и равноденствий. Но нет сведений, что они были началом отсчета нового цикла. У современных исследователей нет и единой точки зрения на даты начала года у этих народов. В Древнем Египте, одной из немногих цивилизаций, где безусловно господствовал культ солнца, новый год определяют приблизительно с июля по сентябрь, и он был связан не с ходом солнца, а с природным явлением – разливом Нила и началом сельскохозяйственного сезона. Есть свидетельства, что в своей повседневной жизни и при определении дат некоторых праздников египтяне пользовались лунным календарем [214]. Народы Мезоамерики использовали, наряду с солнечным, и лунный календарь. У майя существовали несколько календарей с различным количеством дней, а в качестве начала года европейские колонизаторы указывали даты в июле, не совпадавшие с солнцестоянием или равноденствием.

Обычно отмечают особую роль солнечного цикла в земледельческих культурах. Действительно, солярные знаки массово появляются в керамике неолита, и это должно свидетельствовать о возрастающей роли солнца в культовых представлениях земледельцев. Однако, усиливая свое значение, солнечный цикл не вытеснял полностью лунный.

---

[213] См.: Дмитриев В.А. Указ. соч. С.15-20.
[214] См.: Климишин И.А. Указ. соч. С.221.

Скорее всего, праздники, связанные с солнечным циклом, имеют большее значение для жителей умеренных и северных широт и связаны с явлением фотопериодичности – способности реагировать на изменение продолжительности дня и ночи в суточном цикле. Фотопериодичность является важнейшим фактором, влияющим на ритмы организмов. У высших животных предполагается существование двух способов фотопериодической регуляции биологических ритмов: через органы зрения и далее через ритм двигательной активности организма. Физиологические и биохимические основы фотопериодичности во многом неясны. Предполагают, что они осуществляются путем сложной цепи нервнорефлекторных и гормональных реакций,, но считается несомненным, что они связаны с биоритмами. Первый, краткий ритм фотопериодичности – циркадный – связан с суточной периодичностью освещения, следующий – годовой – с сезонной продолжительностью суток. Фотопериодические реакции животных контролируют наступление и прекращение брачного периода, плодовитость, осенние и весенние линьки, переход к зимней спячке, миграции, развитие (активное или с диапаузой) и др. сезонные приспособительные явления. Жизнь животного мира определяла ритм жизни охотников и скотоводов, и, стало быть, в тех регионах, где сезонные колебания выражены явно, в хозяйственном укладе народов солнечные ритмы должны были играть значительную роль, и важнейшие праздники привязывались к дням равноденствия и солнцестояния.

Для скотоводческих народов характерна традиция делить год на две половины: зимнюю (осень-зима) и летнюю (весна-лето) Поэтому солнечный цикл доминировал при определении такого важного праздника, как Новый год, и у многих скотоводов. Анализ их календаря показывает, что в древности праздник Нового года был тесно связан со временем приплода скота и изобилием мяса, молока и молочных продуктов, а это имеет привязку к сезонным погодным условиям. До принятия буддизма древнемонгольскими племенами у них выделялись 2 даты − наряду с празднованием нового года в октябре, он имел привязку к зимнему солнцестоянию. Большинство монголов

отмечали его осенью, другая часть, как, например, предки калмыков, − зимой. У эвенков-оленеводов хозяйственный цикл отсчитывался праздниками солнечного цикла, параллельно шел отсчет по лунному календарю.

Исключительно важен солнечный цикл для народов Севера, живущих в экстремальных условиях долгой зимней ночи. Так, якутский Новый год Ысыах праздновался в день летнего солнцестояния с 21 по 22 июня. Его отмечали как праздник обновления, рождения Природы и Человека и восполнения ресурсов жизни. Якутский хозяйственный год делился на две половины: зимнюю и летнюю. Зимняя половина начиналась с октября, когда выпадал снег и скот переводился на стойловое содержание. Эта половина года ассоциировалась с недобрым, пассивным началом, луной и смертью; вторая, весенне-летняя половина − со светлым, активным началом, с солнцем и жизнью. Традиционные зимние календарные праздники у якутов были совершенно не развиты по сравнению с весенне-летним обрядовым циклом.

Но если сезонная фотопериодичность играла значительную роль у скотоводов, то нет оснований отрицать ее значение для охотничьих племен. Так же как скотовод, древний охотник средних климатических широт был связан с сезонными миграциями промыслового зверя, временем приплода, линьки, а значит, и солнце должно было играть важную роль в цикле годовых праздников. Поклонение огню и, соответственно, Солнцу как небесному аналогу огня, часто присутствует в анимистических культах неземледельческих народов, Примером этому может служить обряд «кормления огня» и изготовление медных (красного цвета) солярных подвесок, изображающих всадников у народов Сибири и ДВ. Таким образом использование счета времени по лунному календарю не исключало существования в данной культуре значимых солнечных праздников.

Праздники солярного цикла сохранились у народов, принявших ислам и лунный календарь, но живущих в сложных климатических условиях, где сезонность имеет большое значение. Таковы, например, Навруз, Нардуган у тюркских народов. Еще в конце XIX – начале XX в. исследователи отмечали

пережитки древних культов у племен Северной Африки (Магриба, восточного Марокко), где ритуальный промискуитет совершался в дни равноденствий и солнцестояния[215]. Известно, что в Европе христианские праздники были приурочены к традиционным аграрным, ориентированным на дни солнечного цикла, с целью вытеснения их из народного сознания, но цель эта так и не была окончательно достигнута. Это свидетельствует о независимости праздничных циклов от господствующей идеологии, если ее установки идут вразрез с реальными природными условиями жизни.

Таким образом, можно говорить о первичности лунного исчисления времени и пришедшего ему на смену солнечного летоисчисления, но вряд ли возможно однозначно определить стадиальную смену лунных праздничных циклов солярными в развитии культур или же четко связать их с охотничьими, скотоводческими и земледельческими культурами. Принято считать, что наиболее ранними являются праздники лунно-солнечного циклов, к более поздним эпохам можно относить праздники, связанные с циклами определенной хозяйственной деятельности – например, первого выгона скота после зимы, приплода у скотоводов, праздника первой борозды, сбора урожая у земледельцев.

Однако Новый год у охотничьих народов мог быть связан с природными сезонно-климатическими явлениями – как, например, у алеутов, которые приход Нового года связывают с днем начала охоты на моржей и тюленей, поскольку именно она является главным источником их благосостояния, или с началом хода лосося у эвенков. Эти периоды значимы не столько в плане времени богатых пищевых ресурсов, сколько как зримая картина начала нового репродуктивного цикла природы.

Этнографический материал земледельческих культур и построенные на его основе морфологические исследования показывают, что праздничная обрядность подчиняется делению года на летний и зимний циклы. Порядок

[215] См.: Орлов В. В. Поклонение силам природы в магрибинском «народном исламе» (XVIII-XIX вв.)//Человек и Природа в духовной культуре Востока. М., 2004. С. 221-242.

праздников в продолжение года протекает в виде восходящей кривой, которые образуют двуцикловой праздничный календарь года, в котором доминантами выступают летний и зимний солнцевороты. Этим признавалась определенная миросозерцательная самостоятельность праздника как явления духовной культуры, его относительную независимость от процесса труда.

Однако независимость праздников от трудовых процессов не означает их освобождения от связи с биологическими и геомагнитными процессами. По всей видимости, преобладание того или иного типа циклов будет в большой степени определяться широтностью и климатическими условиями, т.е., в конечном итоге тем, насколько большое значение имеет фотопериодичность в системе жизнеобеспечения народов. Видимая картина астрономических явлений не обязательно должна была быть самодовлеющей, но накладывается в восприятии человека архаической эпохи на событийный фон биологических аспектов жизнедеятельности, которые проявлялись в виде циклов праздников, связанных с началом и завершением циклов воспроизводства.

Общность характеристик лунных и солнечных праздничных циклов основана на едином для них принципе бинарных оппозиций – умирание и воскрешение светила, а вслед за ним и жизненных процессов. Тем самым наглядной становилась идея бинарных оппозиций, определяющих ход времени.

10.2. Принципы ритмической организации праздничного действа

Сакральное время предполагает насыщенность особыми ритуалами и подчиненность особым ритмам, которые бы выделяли этот период из течения будничного, профанного времени и были бы принципиально отличны от ритмов повседневности.

Характерной, определяющей чертой праздника называют не просто радостное, приподнятое переживание, а эксцесс, выход за пределы дозволенного. Определяющими действиями праздника будут танцы, пение,

поглощение пищи, питие, причем все на пределах возможностей, до изнеможения: чрезмерность также является законом праздника. Наконец, праздничное время – время отдыха от повседневных трудов. Это одна составляющая праздника.

Другая состоит в неразрывной связи праздничного действа с ритуалом. Праздник происходит в заданное время, в определенном месте и в соответствии с заданной программой. К нему заблаговременно и тщательно готовятся. Человек, вступающий в хронотоп праздника, осознает ритуальность своих действий, и через них – свою приобщенность к сакральному времени. Ни один праздник не ограничивался только «торжественной частью», ритуалом, но ни один и не начинался сразу с гуляния, обжорства, оргии. Эти части могут плавно перетекать одна в другую, но могут жестко разграничиваться, как во времена средневековья, когда праздничная культура разделялась на официальную (церковную) и неофициальную (народную),

В языковой сфере отражены оба аспекта понимания праздника. В русском языке этимология слова «праздник» достаточно определена. Оно происходит от слова «праздный» − ничем не занятый, отдыхающий, свободный от работы (от древнеславянского «праздь», что означает отдых, безделье, лень). «Праздной» называли женщину небеременную, считая ее также «пустой», «незанятой»[216]. В английском языке, напротив, для обозначения праздников закрепилось слово «*holidays*», имеющее религиозный подтекст: это святые дни (holy days). Тот же смысл праздника как «святого» дня есть и в некоторых славянских и родственных им языках: белорусском − «свята», украинском – «свято» польском – «switcto», литовском – «šventė».

Концепция игровой природы праздника, выдвинутая Й. Хейзингой, оказала значительное влияние на отечественную науку. Рассматривая праздник в рамках игровой теории, отечественные исследователи в основном разрабатывают проблемы идеологии и организации массовых зрелищ. Однако,

[216] См.: Алексеевский М.Д. К семантике слова праздник в традиционной культуре Русского Севера//Русская диалектная этимология. Материалы IV Международной научной конференции. Екатеринбург, 2002. С. 80-82

если Й. Хейзинга отмечает соединение в празднике двух составляющих – священных ритуальных игр и праздничных забав, если М. Элиаде подчеркивает деление праздничного времени на «священное и мирское»[217], то в последнее время у некоторых исследователей видна тенденция переносить акцент только на один из аспектов – радостное, приподнятое переживание, − подчеркивая функцию эмоциональной разрядки. Так, А.И. Мазаев в анализе праздника, наряду с такими категориями, как «праздничное время», «праздничное пространство», особо выделяет «праздничное мироощущение» и «праздничную свободу»[218]. А.Ф. Еремеев описывает первобытный праздник как естественное состояние постоянного веселья, радости, когда праздник был частью образа жизни, способом выработки положительных эмоций и состояний, снятия локальных социальных стрессов [219]. Наконец, крайнее выражение этой концепции находим в работе В.Н. Поповой и Л.А. Шумихиной, которые и вовсе приходят к утверждению, что «древний праздник — это всегда игра, удовольствие, он ненавязчив, желаем и происходит не под идеологическим давлением… Первобытный праздник имеет характер импровизационный, он возникает стихийно, будто бы неожиданно для самих участников. Такой праздник — явление всегда новое, неповторяющееся, со множеством комбинаций»[220]. Прежде всего, подобная трактовка праздника кажется слишком произвольной, не согласующейся с многочисленными данными этнографии о жесткой ритуализации праздничного действия, о включении в праздничный ритуал элемента насилия[221], придающего драматизм переживаниям нарушения и восстановления миропорядка. Наконец, подобная концепция праздника предполагает свободную ритмическую организацию, возможно, даже отсутствие организации как таковой, что, с нашей точки зрения, искажает настоящий характер праздничного действа.

---

[217] См.: Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. М., 1997; Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999.
[218] См.: Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. М., 1978.
[219] См.: Еремеев А. Ф. Первобытный праздник как производство радости и оптимизма//Первобытная культура: происхождение, особенности, структура. Курс лекций. Саранск, 1997. С. 96-183.
[220] См.: Попова В. Н., Шумихина Л. А. Указ. соч. С. 25-33.
[221] См.: Жигульский К. Указ. соч. С. 93-100.

Особое мироощущение во время праздника в традиционных обществах достигается с помощью выработанных и закрепленных приемов, которые позволяют участникам войти в состояние, именуемое в современной науке измененным состоянием сознания (ИСС). В традиционном обществе намеренно вызванные экстатические состояния – широко распространенное явление; ритуалы с экстатической составляющей встречаются в 90% из 488 традиционных культур, а у североамериканских индейцев даже в 97% этнических общностей. Во время праздничных ритуалов использовалось две из трех известных техник вхождения в ИСС – употребление наркотических веществ и воздействие ритмических движений и звуков (пение, танец и музыка) [222] . Особенностями ИСС являются: изменения в ощущениях, восприятии, мышлении; потерю ощущения времени, контроля; изменения в выражении эмоций, восприятии собственного тела; сужение или расширение границ «Я» (например, акцентированное чувство единства с людьми, природой), растворение собственного «Я», сверхвнушаемость и др. Перечисленным признакам соответствуют, в частности, религиозный и сексуальный экстаз, ритуальный транс, состояние гипноза; сон в активной фазе, когда мы видим сны; состояния просветления в восточных культах; ощущения, испытываемые человеком в кризисных состояниях (перед смертью); состояния, переживаемые в трансперсональной медитации. В традиционных обществах отмечаются два основных типа ИСС: галлюцинаторный транс (или просто транс) и истерический, или транс одержимости (неистовости), когда человек ощущает тебя вместилищем иного существа.

Галлюцинаторный транс распространен там, где основной способ поддержания существования людей – охота, а транс одержимости – там, где жизнь людей зависит от сельского хозяйства. С точки зрения психологического содержания экстатических состояний, мужчина в них активен и независим, а женщина личностно пассивна и покорна, хотя физически активна. Поскольку в обществе охотников какие-то психологические черты более ценны, нежели

[222] См.: Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза. Киев, 2000.

среди аграриев, и наоборот, то отбор определенных психологических черт, желательных для данной этнокультурной общности, стабилизирует ее, закрепляет поведенческие стереотипы, адекватные социальной природе общности в данных экологических условиях. Таким образом, праздничные ритуалы, проводимые регулярно, способствуют отбору индивидуальных психологических качеств, более желательных в том или ином типе традиционного общества. Регулярность их и закрепленная форма техники приводят к тому, что необходимые качества закрепляются генетически. Трансовые состояния во время праздненств встречаются в культуре народов разных континентов; наиболее известны они у индейцев Северной Америки, народов Сибири и Дальнего Востока, у бушменов и народов Северной Африки.

Однако трансовое состояние является не единственным возможным вариантом моделирования праздничного хронотопа. Оно характерно в основном для охотничьих обществ. В земледельческих культурах частым завершением праздничного ритуала был акт оргиастического промискуитета, совершаемого на плодородных полях, чтобы побудить природу к воспроизводству. В земледельческих обществах сексуальность в повседневной жизни в большей степени подчиняется регламентации и сдерживается, создавая напряженность, которая и снимается во время оргии. В охотничьих обществах существовали другие способы для ее снятия.

Другой аспект проблемы – стратегия выживания, приспособляемость к определенным типам использования природных ресурсов. При интенсивном типе хозяйствования появляется необходимость в дополнительных людских ресурсах (рабочих руках), тогда как для охотников источник пищевых ресурсов определяется охотничьими угодьями, которые не выдерживают увеличивающейся антропогенной нагрузки, и, следовательно, численность коллектива должна оставаться на одном уровне. Играет роль также и фактор мобильности, подвижности охотников-кочевников, когда мать может нести только одного ребенка, другие же дети уже должны быть способны передвигаться сами. Таким образом, организацию праздника по разным

сценариям можно рассматривать как результат инстинктивно проявляемой стратегии выживания коллектива.

В использовании технических приемов особенно важно отметить танец и музыку. Известно воздействие ритмической музыки на сознание, но, совмещенное с ритмичными движениями, оно многократно усиливается. Первобытность рассматривают как эпоху безусловного доминирования телесных, динамичных, по преимуществу массовых ритуалов, в которых тело играло роль «моста» между профанным и сакральным мирами, было главным проводником религиозного опыта. Большое значение для трансового и экстатического танца имеют резкие ритмичные движения, так как мышечное напряжение активизирует энергетический блок центральной нервной системы, который контролирует также и химический обмен в организме. В соответствии с принципом работы мозга, по которому раздражение на одном участке сопровождается торможением на других, блокируется действие всех иных раздражителей. В свою очередь, звуковое сопровождение вызывает возбуждение височных отделов мозга. Эти сильные раздражители оказывают обратное, тормозящее влияние на другие участки мозга, и, прежде всего, кору полушарий – блока программирования, регуляции и контроля. Одновременно происходит изменение режима работы блока приема, переработки и хранения информации. В результате шаман и участники танца все больше переключаются на свои собственные ощущения, переживания и свой опыт. Происходит гиперсинхронизация всех структур мозга. При этом активность коры снижается и начинают доминировать более древние подкорковые слои: лимбическая система — «эмоциональный мозг» и древний, или архаический мозг − «хранилище» процессуальной (доэмоциональной и досознательной) памяти, выводя наружу содержание бессознательного[223].

Однако первостепенное значение для вхождения в ИСС имеет ритм. Механизм воздействия музыкальных ритмов на сознание связан с тем, что они

[223] См.: Кузнецов А.М. Шаманизм как антропологическое явление//Личность. Культура. Общество. 2000. Т. 2. Вып. 4. С. 34-49; Пелипенко А.А., Хачатурян В.М.. Измененные состояния изменяющегося субъекта в контексте кризиса логоцентризма//Субъект во времени социального бытия: историческое выполнение пространственно-временного континуума социальной эволюции. М., 2006. С. 569-586.

синхронизируются с ритмами мозговой деятельности. Ритмы, характерные для большинства систем организма, лежат в диапазоне инфразвуковых колебаний (до 16 Гц). Таковы тета (4-8 Гц) и альфа (8-14 Гц) ритмы мозговой деятельности; «если ритм кратен полутора ударам в секунду и сопровождается мощным давлением инфразвуковых частот, то способен вызвать у человека экстаз. При ритме же, равном двум ударам в секунду, и на тех же частотах, слушающий впадает в танцевальный транс, подобный наркотическому»[224]. Таким образом, модуляции ритма выстраивают праздник по разным «сценариям» − транса и оргиастического экстаза. От частоты ударов и громкости зависит уровень выделения опиоидов и сексуальных гормонов, а это приводит мозг в состояние повышенного стресса, создает эндокринные эффекты.

Ритм барабанов, бубна, низкочастотного варгана с частотой 120-240 ударов в минуту способствует вхождению в ИСС. Эти частоты характерны для тета-ритма – промежуточного состояния между сном и бодрствованием. Часто состояние сопровождается видением неожиданных образов, подобных тем, что рождаются во снах, яркими воспоминаниями. Тета-состояние открывает доступ к содержимому бессознательной части ума, свободным ассоциациям, неожиданным озарениям, творческим идеям. С другой стороны, тета-диапазон идеален для некритического принятия трансформирующей информации, поскольку его ритмы уменьшают действие соответствующих защитных психических механизмов.

И вхождение в транс, и оргиастическое поведение связаны с дезактивацией левого полушария, «выключением» его функций – вербальных, логических мыслительных функций и, что в данном случае важно отметить, чувства времени. Взамен начинает доминировать правое полушарие, ответственное за целостное восприятие окружающего, находящееся за пределами языка и логики. Левое полушарие мозга отвечает за осознание человеком собственной

[224] См.: Мосов С.П. Рок-музыка – разрушительная сила человеческой души и тела//Новые медицинские технологии. 2006. №5. С.20-23.

индивидуальности и за представление об образе собственного тела. Правое полушарие отвечает за ощущение времени и пространства, в котором пребывает тело. Усиливая во время медитации ощущение единства с окружающим миром, испытуемые постепенно блокировали каналы связи между этими двумя областями теменной доли мозга, подавляя тем самым представление об образе собственного тела. Собственно, этому способствует любое ритуализированное действие, во время которого человек не должен заранее рассчитывать и логически осмысливать свои поступки.

Если праздник в традиционных культурах оценивается как время сакральное, как остановка времени профанного и «пробой» в мифологическое, то это вовсе не умозрительные построения, а выражение того субъективного восприятия времени, (нарушение обычного его восприятия), которое характерно для ИСС и вызывается ритмикой праздника. Ритм праздников структурирует время профанное, в котором живет человек, в соответствии с космическими ритмами, ритм же структурирует и сакральное время праздника.

Глава 11
РИТМ В МУЗЫКЕ
(М.А. Аркадьев)

11.1. Онтологический предрассудок

Ритмический язык европейской музыки так привычен, что мы просто не осознаем *неслыханность, исключительность его структуры.* Осознание этой исключительности стало возможным тогда, когда само существование классического музыкального языка уже стало проблемой. Не нужно поддаваться иллюзии школьной преемственности — необходимо признать, что великая традиция новоевропейской музыки уже давно внутренне проблематична и сама для себя, и в окружающем ее мире, и поддержание ее подлинности, ее глубинной и хрупкой «метафизичности» нуждается в наше время в сознательном креативном усилии.

Чтобы начать более строгое описание глубинной структуры западноевропейской ритмической системы[225], обратимся к нескольким цитатам из работ Ю.Н. и В.Н. Холоповых о Веберне: «Типично веберновской, непохожей ни на классические, ни на шенберговские коды, является кода I части ор. 28. ... Веберн выдержал ее в *особого рода ритмике* (курсив везде мой. — М.А.), к которой он обращался в кодах I части ор. 22, III части ор. 24 и 27. Веберновское решение ритма весьма озадачило его поклонников. Стравинский, в частности, говорил: «Как Вы знаете, тихий или задержанный удар при записи с анакрузой есть в строении тех ритмов, которыми Веберн снова пользовался в своих поздних произведениях, но успех до сих пор горячо дискутируется. Его ритм в конце Концерта никого не беспокоит, но многие думают об использовании этого ритма в последних 12 тактах Вариаций для фортепиано как просто о *музыке на бумаге*, из-за смягчения ритмических переходов.

[225] О «глубинной структуре» см.: Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995.

Метрический акцент ощущается здесь, только если слушатель *смотрит в партитуру или на дирижера*... и к концу отрывка ухо воспринимает ноты не в сравнении с тихими ударами, а как сами удары»[226].

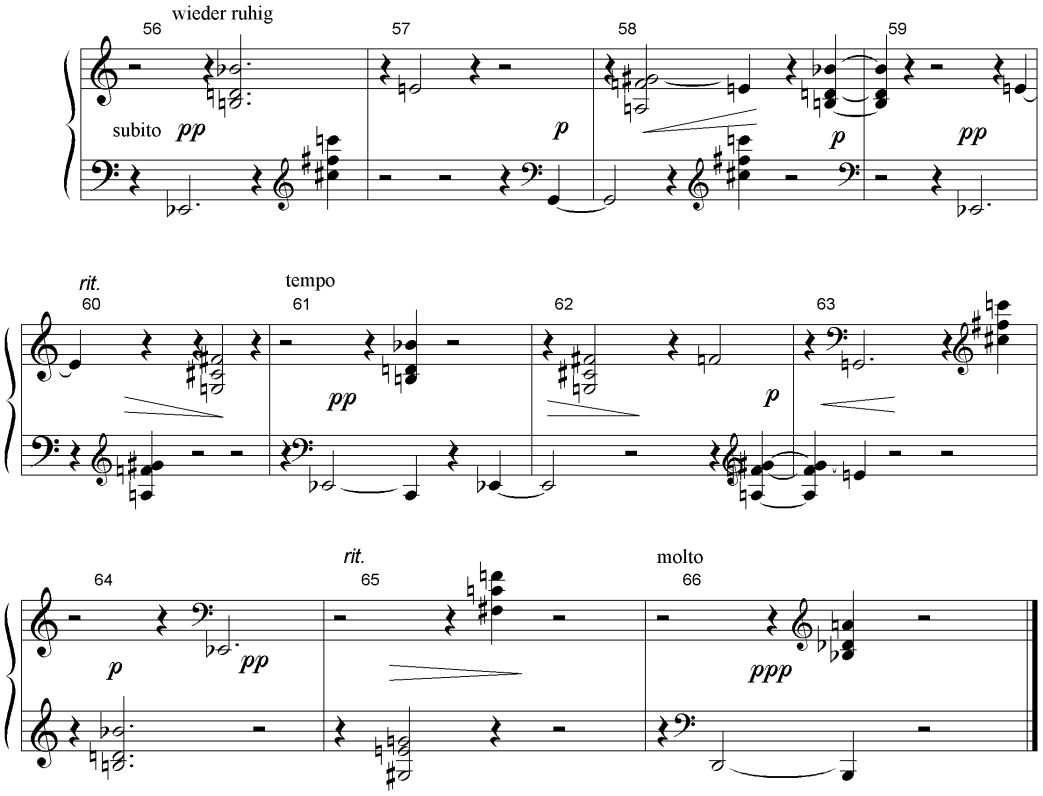
Здесь не сразу понятно, что подразумевает Стравинский под «тихими» или «задержанными» ударами, да еще «при записи с анакрузой». Можно только предположить, что он отождествляет, как это следует из последней фразы, «тихий удар» с метрическим акцентом, с внутренней опорой в момент выписанных Веберном «на бумаге» пауз на сильных и относительно сильных долях такта. Очень тонким является также замечание о партитуре и дирижере. В этом высказывании Стравинского о Веберне выражена подлинная интуиция мастера, в совершенстве владеющего временным материалом и поэтому тонко описывающего его сущность.

Следом Холоповы приводят высказывание Д. Шнебеля, совсем другого рода: «В заключительном разделе последней части ор. 27 ни один звук не приходится на метрически тяжелую долю — в старой музыке это *бессмысленный* образ действий. Звуки и паузы стоят как бы в контрапункте к *ирреальному* метрическому ритму»[227].

Пример 1.

Coda III части Вариаций для ф-но ор. 27

[226] Холопов В., Холопов Ю. Музыка Веберна. М., 1999. С. 280
[227] Там же.



Высказывание Шнебеля дает нам возможность обратиться к изучению некоторых предрассудков (в герменевтическом[228], а не бытовом смысле), характерных для понимания музыкального ритма.

Предрассудок «ирреальности» или «онтологический предрассудок» характеризуется тем, что статусом реальности (то есть онтологическим статусом) в музыкальном процессе не наделяется то, что не имеет прямого отношения к физическому звуку и его восприятию. Авторы книги в какой то степени солидаризируются, а в какой-то и не вполне, с утверждением Шнебеля, о чем свидетельствует следующий комментарий: «Особая ритмика коды 1 части ор.28 как раз и заключается в той проблематичной контрапунктичности реального ритма к ирреальному, казалось бы, метру, что может представиться как «музыка на бумаге»[229].

Оговорка «казалось бы» косвенно свидетельствует о том, что авторы отдают себе отчет в самой проблематичности утверждения об ирреальности метра в

[228] См.: Гадамер Г. Истина и метод. М., 1988. С. 329-337.
[229] Холопова В., Холопов Ю. Указ. соч. С. 280.

этом эпизоде. Но полной убежденности в неправоте Шнебеля явно не чувствуется. А он, несомненно, неправ. Более того, его неправота, так сказать, репрезентативна и типична. Вот цитата из той же книги, принадлежащая уже авторам: «благодаря отсутствию реальной пульсации долей времени равно возможно считать и в медленном движении половинами, и в умеренном движении четвертями[230]». Идея о политемпии у Веберна[231] аргументируется здесь исходя из «онтологического предрассудка». Если мы обратимся к анализам В. Холоповой в ее первой и, без сомнения, первоклассной монографии о ритмике XX века, то встретимся с аналогичными утверждениями, например: «В безакцентной ритмике Шенберга и Берга времяизмерительность, во-первых, не многоплановая, во-вторых, *не реальная*, (курсивы мои — М.А) а преимущественно *воображаемая*»[232].

Метр, если он не выражен в физическом звуке, мыслится и обозначается как «нереальный», «воображаемый». О том, насколько распространено подобное вполне позитивистское понимание музыкальной реальности, свидетельствует следующие высказывания М.Г. Харлапа: «Сама возможность полиритмии позволяет, однако, в некоторых случаях ограничиваться воображаемой опорой… в этом случае характер их (синкопированных мелодий — М.А.) исполнения определяется соотнесением с воображаемым аккомпанементом. К такому «воображаемому ритмическому аккомпанементу» во многих случаях сводится метр...» [233] . Аналогичный пассаж встречаем у И.В. Способина: «Акценты бывают реальные, т.е. существующие физически, и воображаемые (например, на паузах, при игре на органе)»[234]. Примеры можно бесконечно продолжать.

Попытаемся показать, что термины «ирреальный» или «воображаемый» в данном случае и не точны, и сбивают с толку. К чему они относятся? К

---

[230] Там же. С. 241-241

[231] См. подробнее: Холопов Ю.Н. Вклад Веберна в музыку XX век// «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945-1995. Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб.21. М., 1998. С. 39. Здесь вводятся понятия «полифония времен», «три слоя времени».

[232] Проблемы ритма.... с.279

[233] М.Г. Харлап Тактовая система музыкальной ритмики//Проблемы музыкального ритма. М. 1978. С.80-83.

[234] И.В. Способин Элементарная теория музыки. С.32

воображению композитора? К воображению исполнителя? Воображению слушателя? Предположим. Никто не запрещает, а даже совсем наоборот, заниматься психологией восприятия исполнителя или слушателя. Термины «воображение», «воображаемое» — несомненно, психологического ряда. Надо только учитывать, что это именно психология, а не музыкознание.

Собственно для музыкознания же релевантен вопрос — является ли *записанный* (а значит, в большой степени пред-писанный) композитором на бумаге и *напечатанный* потом на ней же текст произведения воображаемым, и особенно: является ли *для произведения* как такового записанная автором пауза на сильной доле — воображаемой? Произведение само ведь ничего не может вообразить. Но его *бытие*, его структура фиксируется в нотной записи. И если, например, в нотной записи на месте слабой доли стоит sforzando на аккорде, а на сильной доле стоит пауза, то сама эта внутренне акцентируемая пауза, благодаря которой мы только и можем воспринять синкопу, разве не часть самой что не на есть реальной реальности данного сочинения?

Другой вопрос, какова природа и структура этой реальности. Это, собственно, и есть онтологический вопрос, от решения которого зависит точка зрения на многие метроритмические феномены. И не только точка зрения, но и *само зрение*. Благодаря онтологическому предрассудку многие фундаментальные явления теоретиками просто не замечаются, они просто как бы *не видны*, так как закрыты от взора плохо осознаваемыми мыслительными предпосылками, в том числе предпосылкой о «воображаемости» многих явлений в музыкальной структуре.

В нашей литературе против подобного рода психологизма, в связи с вопросом об онтологическом статусе произведения искусства вообще, энергично возражал А.Ф. Лосев. В этом отношении он опирался на критику Гуссерлем психологизма в первом томе «Логических исследований» [235] .

[235] См.: Гуссерль Э.Логические исследования. Том I//Философия как строгая наука. Новочеркасск. 1994. С.284-308.

Напомню также, что этой теме посвятил специальные рассуждения крупнейший феноменолог, ученик Гуссерля Р. Ингарден[236].

Возможен двоякий ответ на вопрос о природе реальности музыкального произведения, или музыкального процесса, если мы хотим остаться в рамках внутренней специфики его бытия. И вопрос этот совершенно не абстрактен, а имеет отношение к самой сути и *насущному инструментарию теоретического музыкознания*.

Один ответ дается в феноменологической традиции, и он близок автору. Он заключается в том, что бытие произведения искусства вообще, и музыкального произведения в частности, обладает своей собственной специфической самодостаточностью и не нуждается в наивных психологических понятиях. Другой ответ был дан Лосевым, и, по существу, является переформулировкой феноменологического подхода − бытие музыкального произведения ни объектно (физично), ни субъектно (психологично), а *субъект-объектно*. Это очень точная переформулировка, и она эквивалентна утверждению о феноменологической природе музыкальной реальности.

Какие выводы следуют из этих рассуждений? Необходимо отдавать себе отчет, что в музыкальном произведении *все* составляющие его элементы, вся структура формы, гармонии, мелодики, тембра, ритма — все это субъект-объектная реальность, в которой мы не в состоянии отделить «субъективные» («воображаемые») элементы от якобы «объективных», то есть физических. Совершенно очевидно, что, например, структура тяготений в гармонии в определенном, весьма существенном смысле «воображаема», то есть переживаема и экспрессивна, коренится в *аффективной* природе новоевропейского музыкального слуха, и только акустически или физически тяготение как таковое трудно, а скорее всего, невозможно ни объяснить, ни обосновать. При этом, несмотря на всю аффективность (то есть, по сути, «субъективность») гармонических тяготений, мы осознаем их как реальные, «объективно» присущие самой природе классического гармонического языка и,

[236] См.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М. 1962. С.403-434

стало быть, подлежащие изучению не как «воображаемые», а как совершенно реальные. Поэтому никто при анализе гармонии не пользуется такими выражениями, как «воображаемое тяготение доминанты к тонике», а говорят об этом как о вполне объективном процессе.

Как это становится возможным? Благодаря *интерсубъективной* природе такого рода переживаний. В искусстве статусом реальности обладает то, что имеет интерсубъективную природу, и чем мощнее, так сказать, коэффициент интерсубъективности, тем мощнее реальность того или иного феномена.

А интерсубъективная мощность такой специфически музыкальной реальности, как, например, внутренний акцент («тихий удар» по Стравинскому) на чистой паузе, чрезвычайно высока еще и потому, что поддержана, кроме всего прочего, таким фундаментальным явлением, как *нотный текст*. Последний является, можно сказать, аккумулятором интерсубъективности в музыке, и именно благодаря своей не только пассивно-фиксирующей, но и креативно-предписывающей функции.

Итак, о чем же на самом деле идет речь в цитате Шнебеля по поводу Веберна и на что Стравинский указывает с несравненно большей ясностью? Речь идет о том феномене, который *органически* присущ самой структуре новоевропейской музыки, начиная с эпохи зарождения оперы и воцарения тактовой ритмики в противовес мензуральной и позднемензуральной. Данный феномен назван мной «незвучащим экспрессивно-пульсационным континуумом» или «незвучащей материей музыки». Элемент именно этого континуума Стравинский называет «тихим ударом». Но *увидеть* этот феномен, несмотря на то, что он давно являлся предметом непосредственной работы, оформления, записи и исполнения, оказалось чрезвычайно трудным. Поэтому становится возможным наивное утверждение Шнебеля о «бессмысленности такого образа действий», то есть постоянного паузирования на сильных долях в ритмической системе в довеберновской «старой музыке». Это, несомненно, предрассудок. Дело обстоит совершенно наоборот — именно в этой, и *только* в

этой системе возможны подобные явления. Но продолжим разговор о предрассудках музыкального менталитета.

11.2. Фоноцентрические предрассудки

Предрассудок «ирреальности» имеет своего двойника. Если первый носит негативный характер, отказывая в статусе реальности незвуковым музыкальным явлениям, то второй (будучи инвертированным вариантом первого), так сказать, «позитивен».

Предрассудок «звучания», или фоноцентрический предрассудок №1, заключается в том, что представление о музыке как об исключительно звуковом искусстве возводится в статус необсуждаемой аксиомы. И эта неосознаваемая «аксиоматизация» происходит неуклонно и незаметно, благодаря системе музыкального образования.

Понятие фоноцентризма в философской и лингвистической традиции введено Ж. Деррида. Оно описывает некую фундаментальную ситуацию, свойственную, по мнению философа, всему антично-западноевропейскому культурному ареалу. Особенность фоно- и логоцентризма, по Деррида, заключается в том, что мыслящее сознание, начиная с Парменида, сократических диалогов Платона, и кончая лингвистикой Соссюра и онтологией языка Хайдеггера, видит полноту Бытия и полноту реальности в слове − Логосе, который, благодаря *голосу* и *звуку*, воплощает метафизическое «присутствие» − другое ключевое слово в деконструктивном анализе. Этот анализ обнаруживает, что почти во всех текстах европейской традиции можно обнаружить явный или, чаще, неявный постулат: обретенное в звучащем Логосе «присутствие» дарит нам полноту бытия и полноту сознания, полноту явленности и полноту переживания Божественного, полноту понимания и полноту коммуникации.

При этом неосознанно игнорируется, что на самом деле у нас, к несчастью, нет прямого доступа к присутствию, что любой Логос «отсрочен» и дан нам как «след», благодаря самой природе языка как знака и «археписьма», опирающегося на феномен означающего и на память. Кроме того, игнорируется не только природа языка как знака и памяти, но и письмо как таковое. В нашем случае − нотное письмо, или «музыка на бумаге». Об этом мы будем говорить, когда речь пойдет о «грамматологическом» предрассудке.

В контексте наших проблем фоноцентризм приобретает особо значимый характер, так как речь идет о музыке, которая всегда мыслилась исключительно как искусство звука и присутствия, то есть как звучащая материя, направленная на живого присутствующего слушателя. Это, несомненно, отражает реальность, но с такой неполнотой, что приводит к фундаментальным недоразумениям. Фоноцентризм особенно характерен для школьного образования, причем он неограниченно усиливается, когда речь заходит уже о теоретическом образовании уровня высшей школы, как в России, так и за ее пределами (при всем различии систем образования в разных странах).

Не нужно недооценивать этот факт — именно образование, обучение является идеальной средой для возникновения неосознаваемых предпосылок, которые мы, вслед за Гадамером, называем пред-рассудками, то есть той оптикой, благодаря которой осуществляется видение и интерпретация музыкальных явлений. Еще раз подчеркнем, что эта оптика с эмпирической точки зрения вполне приемлема, доказала свою жизнеспособность и вполне приличную «разрешающую способность». В этом смысле не нужно считать, что описываемые нами предрассудки носят только негативный характер. Ведь они еще на уровне пред-рефлексии обеспечивают процесс понимания. Но есть случаи, когда «разрешающей способности» этой оптики явно недостаточно, и как раз природа временного, метроритмического языка принадлежит к таким тонким, неуловимым для прежней оптики явлениям. Необходимо усовершенствовать эту оптику, сам *инструмент видения* музыкальной

реальности, тем более что для этого не нужно совершать сверхусилий, настолько это близко к нормальной музыкальной интуиции.

Музыкальное образование вообще, а теоретическое, в частности, *фоноцентрично*. Не только вся система сольфеджио, но вся система гармонического и структурного анализа строится на основе слуха и слушания.

В этом отношении интересно то, что можно было бы назвать школой (как в педагогическом, так и в научном смысле) Ю.Н. Холопова. Его метод прочно стоит на фундаменте тезиса о необходимости слушать и слышать *все* в музыкальном произведении. В противном случае анализ не имеет ни смысла, ни права на существование. Несомненно, что сам Ю.Н. Холопов полностью отдает себе отчет в сложности категорий «слух», «слышание», «слушание». Но эта сложность все же нуждается в прояснении. Вряд ли возможно использовать эти категории так, как будто всем заранее понятен их смысл.

Нотный текст воспринимается под углом достаточно ярко выраженной фоноцентрической установки. С одной стороны это, конечно, совершенно необходимо, так как обостряет слышание аналитиком максимального количества событий в анализируемой ткани; с другой, некоторые очевидные парадоксы нотного текста таким образом игнорируются. Однако именно эти парадоксы воплощают в себе саму суть временной, метроритмической западноевропейской системы.

Здесь возникает необходимость перейти к разговору о еще одном предрассудке, тесно связанным со всеми остальными.

«Предрассудок восприятия» («квази-пассивности» или «инерционности»). Тезис о восприятии пронизывает собой всю литературу о музыке, как теоретическую, так и описательную. Чтобы далеко не ходить, вспомним цитированный отрывок Стравинского: «метрический акцент ощущается здесь, (ощущение — одна из форм восприятия — М.А.) только если слушатель (фоноцентрический персонаж — М.А.) смотрит в партитуру или на дирижера... и к концу отрывка *ухо воспринимает*... (сразу и фоноцентрический предрассудок и предрассудок восприятия)» и т.д.

Процитируем другой типичный пассаж из «Логики музыкальной композиции» Е. Назайкинского, крупнейшего специалиста в области музыкального восприятия. Цитата показательна своим фоноцентрическим акцентом: «для полноценного адекватного *восприятия* произведения слушателю необходимо умение схватывать возникающие... новые свойства.. Создатели же музыки — композитор и исполнитель — должны вводить новое, учитывая «*направленность формы на слушателя*»[237].

Обширная литература по проблеме музыкального восприятия говорит сама за себя. Много работ и просто реплик посвящено теме активности восприятия. Именно поэтому мы вводим термин «квази-пассивность». Дело в том, что принципиальная пассивность установки на восприятие *не вполне преодолевается* введением тезиса о его активности. Особенно это становится очевидным, если мы обратим внимание на роль понятия *инерции восприятия* в исследованиях и просто в рассуждениях на эту тему. Понятие инерции — понятие пассивного ряда. Инерционность же и креативность — трудно совместимы.

Существует огромное количество структурных явлений в музыке вообще и в музыкальном тексте, в частности, которые просто *не схватываются при теоретической установке на восприятие*. Речь идет именно о базовых структурах, а не о стандартно понятых «исполнительских», то есть, как принято думать, случайных особенностях прочтения текста. Необходимо корректировать установку и исходить из представления о самом нотном тексте и самой анализируемой структуре произведения как о креативно-исполнительски организованном феномене. Другими словами, есть явления, которые просто невозможно ни увидеть, ни описать, если их, с опорой на понятый таким образом нотный текст, не продуцировать, не породить, не создать в процессе музицирования, инструментального или ментального. Иначе их как бы нет, они не ис-полнены к бытию, они не даны. Метроритмические, временные структуры относятся как раз к этому типу явлений.

[237] Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982. С.151.

Говоря феноменологическим языком, нотный текст − это мощный интенциональный оператор. Его структура подробно *пред-писывает определенное креативное ментально-исполнительское поведение читающего.* И это поведение ис-полняет, то есть доводит до полноты бытия, те структуры, которые только и могут таким образом стать предметом видения, осознания и анализа.

Предрассудок «слушателя» (редуцированного адресата), или фоноцентрический предрассудок №2. Явно или неявно считается самоочевидной истиной то, что музыка пишется и исполняется для слушателя. Все, предшествующее этому (нотный текст в том числе), − только некое предварительное условие для полноценного существования музыкального произведения в момент исполнения, направленного на живого, присутствующего и, следовательно, открытого к постижению Истины слушателя.

Все это очень близко к правде, но именно то, что не соответствует такому подходу, сигнализирует о фундаментальных проблемах. В нотном тексте есть такие элементы, причем базового характера, которые не доступны для слушателя, даже подготовленного профессионально, если он не читает в данный момент нотный текст, или не знает, как записана музыка, которую он слышит, или, как справедливо заметил Стравинский, не видит дирижера (при этом ведь необходимо знание смысла дирижерского жеста, то есть, в конечном счете, смысла нотного письма). И это не является свидетельством несовершенства записи, или самого процесса воспроизведения, но совсем наоборот − относится к самой природе музыкального искусства Нового времени, как искусства *письменного* по своей внутренней форме и, что не менее важно, по своему *генезису*.

Адресат музыкального произведения и музыкального процесса имеет *многосоставную структуру*. Это нерасчленимое единство *слушателя — читателя — исполнителя*. В некоторых особых случаях к этому триумвирату присоединяется еще и персонаж теоретика.

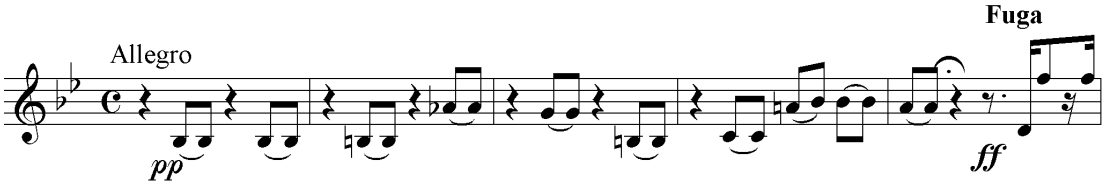
«Классический» музыкальный адресат, начиная с барокко и кончая большинством явлений в музыке XX века, − указанное нерасторжимое единство именно этих трех элементов. Поэтому тотально распространенное и в любительской, и в профессиональной среде убеждение о направленности всего процесса на слушателя (даже понятого иногда более глубоко и менее пассивно) представляет собой предрассудок «редуцированного адресата».

Так, О.М. Агарков приходит к следующим выводам: «авторы не всегда достаточно заботятся о *слушателе* (курсив везде мой — М.А.), впервые знакомящемся с произведением и *не видящем нотного текста.* Находясь под влиянием *примысливаемой* ими сильной доли, недостаточно ясно или совсем не выраженной в *реально звучащей* фактуре, они нередко или вводят слушателя в заблуждение, или дают возможность нежелательного многозначного восприятия. Опыты убедительно показывают, что, например, *восприятие* синкоп в начале увертюры «Манфред» Шумана *невозможно*, так же как невозможно услышать в Фортепианном концерте Равеля (речь идет о второй части Концерта соль мажор — М.А.) соответствующий авторскому замыслу вариант. Подобные примеры можно смело назвать *просчетами* композиторов. Почти такой же просчет есть и в начале Третьей симфонии Шумана. ... через восемь тактов слушатель исправит свое впечатление, но в увертюре «Манфред» и концерте Равеля ошибка почти неисправима. Аналогичное положение выявляется в квартетной фуге Бетховена (одноголосное проведение первой темы Большой фуги B dur op. 133 — М.А.). Синкопы главной темы при первом ее проведении воспринять *невозможно*» [238].

Вот это иррациональное место из op. 133:

Пример 2.

[238] Агарков О.М. Об адекватности восприятия музыкального метра//Музыкальное искусство и наука. М., 1970. С.95-135.



В тексте О.М. Агаркова сконцентрированы почти все наши проблемы. Предрассудок «слушателя» или «редуцированного адресата» проявляет себя в принимаемой за очевидную, но на самом деле недоказуемой и, главное, не проясненной презумпции того, что композитор почему-то должен заботиться о восприятии слушателя и, следовательно, если слушатель не схватывает авторскую идею, то это просчет автора. (Напомним, кстати, что Бетховен не заботился не только об удобстве слушателя − вот уж было бы действительно забавное предположение − но даже об удобстве исполнителей. «Какое мне дело до вашей скрипки!» − сказано по поводу как раз одного из поздних квартетов). Если уж о чем-то композитор и заботится в своей жизни, так это о совершенстве воплощения замысла, структуры и самого нотного текста произведения, во всей его многосоставной, многозначной полноте и *сложности*, которая не исключает высшую простоту, а предполагает. Подходить к поздним квартетам Бетховена, или к «Вариациям» Веберна с точки зрения какого-то там (как мог бы выразился Бетховен) удобства слушательского восприятия как-то не вполне серьезно.

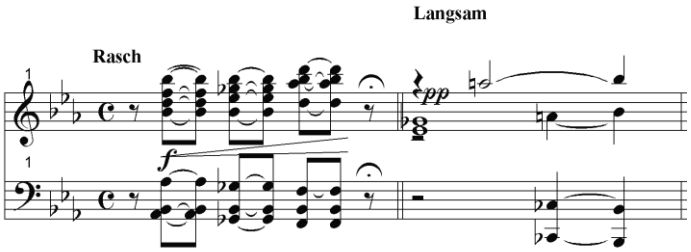
Но серьезно то, *на чем* основаны такие претензии к записи композитором своих идей. Основаны они на указанном предрассудке, устраняющем *читателя* (а затем, следовательно, и ответственного за свои действия *исполнителя*) из комплексного адресата музыкального произведения.

Видение нотного текста, чтение его всегда реально входит в саму структуру нашего музыкального слуха. Наш слух организован с опорой на письменность, причем «с самого начала», и даже независимо от того, умеем ли мы читать нотный текст или нет. Сама «бессознательная» структура европейской музыки, которую мы, хотим того или нет, слушаем с самого детства, которая входит в нас как родной язык, «обременена» письменностью.

Последняя же непосредственно участвовала в самом рождении музыки как самостоятельного искусства. Это касается в настоящее время всех жанров и видов музицирования, даже имеющих, на первый взгляд, бесписьменную природу (например, джазовой импровизации). Важно отдавать себе отчет, что для представителя иной культуры то, что нам кажется неотъемлемой частью музыки, включая классическую гармонию и ритмику, может вообще показаться почти «шумом», как чужая речь.

В сложных ритмических случаях умение читать нотный текст дает возможность проникнуть в тонкий ритмический замысел композитора всем свои телесно-ментально-творческим существом.

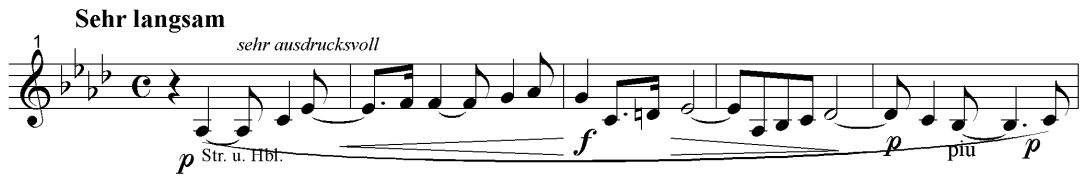
Пример 3.



Скажем, начало увертюры «Манфред» − это вызов креативно-исполнительскому усилию нашего внутреннего слуха. Если бы эти аккорды были просто записаны четвертями на основных долях, то оркестр играл бы их совершенно по-другому. Тут многое зависит, если брать собственно ситуацию оркестрового исполнения, от дирижера. Если он сможет создать это мощное столкновение выраженных сначала в тексте, а затем в жесте, «незвучащих» долей и синкоп, тогда оркестр сможет сыграть их именно как напряженные синкопы, что повлияет даже на внутренние динамические характеристики звучания. Насколько слушатель это воспримет − уже в большей степени проблемы слушателя. В Германии для этого покупают Studienpartituren перед концертом; т.е. с самого начала признается право читателя входить в структуру адресата.

«Чистый» же слушатель *воспринимает принципиально неполную реальность,* и с этим нужно не просто смириться*, а принять как фундаментальный теоретический факт.* Эту базовую ситуацию не может изменить ни изощренный слух, ни профессиональная подготовка. Ни один теоретик с самым тонким абсолютным слухом и с самой сильной теоретической подготовкой не в состоянии записать в качестве диктанта, с любого, заметим, количества проигрываний, метроритмическую форму начальных тактов «Парсифаля», если он заранее не знает авторской записи:

Пример 4.



О.М. Агарков говорит о примысливаемой сильной доле, не выраженной в реальном звучании. Это примысливание и есть собственно креативный акт. Композитор не только «примысливает», что совершенно естественно, − а что же еще делать композитору? − но и записывает, пред-писывает нам определенное исполнительское *усилие*. Мы, читающие, исполняющие, слушающие, анализирующие − *должны продуцировать* сильную долю. Но это невозможно при пассивной, инерционной, созерцательной слушательской установке.

Сама *реальность* этой доли дается в двух формах − в выраженной в тексте «на бумаге» и в тех творческих *усилиях*, которые читатель-исполнитель приложит для воплощения и продуцирования этой реальности. Поэтому факт *невыраженности в звучании* метрической структуры надо понимать и принимать как *фундаментальный*.

Все эти примеры и рассуждения приводят нас к признанию того, что метрическая структура, выраженная тактовыми чертами и тактовым размером, представляет собой *интериоризированную экспрессивную и креативную по*

форме реальность, существующую помимо звучания, независимо от него и часто «вопреки», «в «конфликте» с ним. Но это именно тот конфликт, который создает уникальное и неповторимое богатство и «иррациональность» метроритмической жизни.

Новоевропейская ритмическая система основана на существовании *«незвучащей» материи музыки, «незвучащего» пульсационного континуума, «незвучащего» времени-энергии*. С психологической точки зрения это *интериоризированная*, а с феноменологической − *интерсубъективная интенциональная* структура. Радикальное превращение, происшедшее в истории музыки к середине XVII века заключается в том, что *метр стал насквозь экспрессивным незвучащим образованием*. В новоевропейском метре уже почти ничего не осталось от измерения времени. Вернее, это «измерение», простите за каламбур, стало новым, «неевклидовым» измерением и стало переживаться и твориться *экзистенциально*.

Если теория ритма не примет этот способ описания новоевропейских метрических феноменов вообще и метрических аномалий в частности, ее попытки адекватно передать эту ритмическую систему как были, так и останутся приблизительными и необязательными.

Вследствие мощных предрассудков сама *реальность* незвучащего пульсационного континуума хоть и ощущалась, и творилась, и записывалась, но не осознавалась в качестве таковой, вернее, *не допускалась к осознанию.*

Именно поэтому, и ни по какой другой причине, до сих пор не существует общепринятой теории ритма. Она и не могла возникнуть, так как сама реальность, которую она должна описывать, закрывалась внутренними бессознательными механизмами вытеснения. «Страх незвучащего» — одно из проявлений фоноцентризма европейского теоретического сознания.

Предрассудок «громкостного акцента», или «акцентно-динамический предрассудок». Несмотря на все попытки говорить об акценте как о неоднозначном явлении, сознание музыкантов все же остается в плену

фоноцентрических представлений [239], или, в лучшем случае, в плену предрассудка «ирреальности». Все-таки акцент и акцентность мыслятся как явление звукового порядка или, в тех случаях, когда далее отступать невозможно, как «воображаемое» явление.

Э. Курт был один из немногих, кто понимал особую роль незвуковых, неакустических процессов в музыке, но он подчеркнуто психологичен. Вот одно из его описаний, свидетельствующих как остро он чувствовал природу «незвучащего»: «Акценты пульсируют в нас как ощутимые толчки даже там, где они не приводят к усилению звука»[240].

Определяющую роль в описании сложности и многосоставности акцента сыграла работа В.Н. Холоповой о ритмике XX века. Целый раздел книги посвящен этой проблеме и назван «Сущность музыкального акцента». Разграничивая внутренние и внешние акценты, В.Н. Холопова вплотную подходит к формулировке незвучащей природы акцентности, и в последний момент, отступает оставаясь в плену фоноцентрических представлений.

Мало того, что внутренний акцент, благодаря нотному тексту, вообще не нуждается в поддержке какими бы то ни было звуковыми средствами; необходимо осознать, что сама природа акцентности некогда претерпела радикальное превращение, «овнутрение», интериоризацию. В этой уникальной системе приоритетом обладает глубинное внутреннее явление — *движущееся незвучащее акцентное поле,* незвучащий акцентный континуум. И акцентность здесь совершенно специфична. Это *гравитационный* тип акцентуации, радикально отличающийся от всех известных видов акцента своей *неакустической* сущностью.

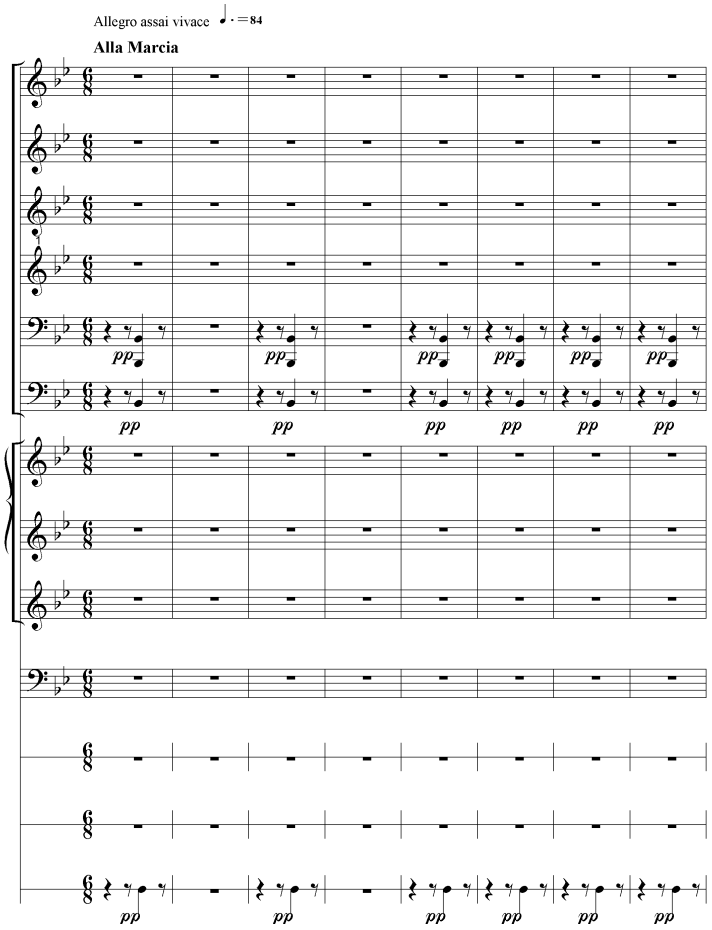
Принадлежащее Г. Риману метрическое различие не по принципу силы, а по принципу тяжести (leicht — schwer) стоит с некоторыми уточнениями сохранить, полностью избавив от фоноцентрической интерпретации и связи с гармонией,. Одно из существенных уточнений состоит в том, что, по сути,

[239] Перечисляя основные проявления метра, от самых общих к более конкретным, В. Цуккерман третьим пунктом поставил: «3. Образование сильных (тяжелых) долей, отмечаемых громкостными акцентами» (Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музвкальных произведений. М., 1967. С. 136).
[240] Курт Э. Основы линеарного контрапункта. М., 1931. С.68.

«легких» моментов в метре не существует, так как любая доля может быть потенциально разбита еще на более мелкие. Ограничение этого принципа исходит опять таки только от *письма* — «длительности» меньше 1/128 обычно не используется, хотя никаких запретов в этом отношении не существует. Так что чередуются, на самом деле не «легкие» и «тяжелые» доли, а всегда только «тяжелые» и относительно «менее» или «более тяжелые». Это чрезвычайно существенно не только для теоретического, но и для исполнительского понимания ритма. При этом смысл «тяжести» заключается *в процессе «гравитирования» долей. Доли — это как бы зоны-источники гравитационной энергии.*

Риман чувствовал, что метр связан с гравитационными процессами в музыке. Подверженный «фобии незвучащего», он не допускал мысли, что метрическая гравитационная структура, метрическая система тяготений, выраженная в самостоятельной жизни такта и внутритактовых долей, существует *автономно* по отношению к звучащим конструкциям и гармонической системе тяготения, относиться к «незвучащей» форме существования музыкальной материи и достаточно точно и тонко фиксируется исторически сложившейся тактовой нотацией. Следующего примера из финала Девятой симфонии Бетховена достаточно для пояснения сказанного.

Пример 5.



Совершенно очевидно, что здесь никакие средства, за исключением жеста дирижера, не могут помочь слушателю, не знающему нотный текст, т.е. занимающему пассивную позицию, воспринять метрическую и ритмическую форму происходящего. Инерция метрического восприятия здесь не действует, потому что это начало нового раздела формы. Попробуем учесть основные элементы текста этого отрывка. Бетховен задает здесь прежде всего *темп,* выраженный в традиционной итальянской терминологии, дополненной метрономическим указанием и указанием на жанр, имеющий для Бетховена конститутивный смысл: Alla Marcia. Что касается *метронома*, то известно, что Бетховен распространял его действие только на ориентацию в темпе в самом начале произведения (известное примечание Бетховена к одной из своих песен). Затем Бетховен указывает структуру *такта*, основной размер — 6/8. Указание Alla Marcia выделяет *бинарность* (на дирижерском сленге «на два») как основную форму пульса. Таким образом, композитор задает основную структуру незвучащего пульсационного континуума, подчеркнутую

впечатляющим видом насквозь паузированной партитуры. И для внимательного читателя, и для дирижера, имеющего дело со всеми элементами процесса, эта энергетически напряженная «вакуумная» структура является *абсолютно реальной* еще *до всякого звучания*. На этот задаваемый всем понятийным и *визуальным* рядом континуум Бетховен бросает звучащие элементы, которые сразу вступают в конфликтные взаимоотношения с пульсационной структурой, сначала на внутритактовом уровне: все эти 12 тактов до вступления деревянных духовых *звучащий ряд ни разу не совпадает с сильной долей*. Само собой, для Бетховена здесь был важен синкопированный характер звучания, и при этом он очевидным образом весьма мало заботился о слушателе. Опять просчет композитора? Забавное предположение. Ведь для исполнителей и креативно-активных читателей, а также для слушателей, которые могут следить за авторской партитурой (то есть для читателей-слушателей) незвучащие (здесь − в буквальном смысле, так как они паузированы) сильные доли обладают явно выраженным характером внутренних гравитационных опор. В подобных случаях мы встречаемся с наиболее обнаженным отличием «внутренних», неакустических по природе гравитационных акцентов от всех других.

Но Бетховен не ограничивается внутритактовым гравитационным уровнем. Перед нами типичный образец иерархического строения тактовой структуры. С моей точки зрения это пример, который самым основательным образом опровергает ямбическую теорию Римана как теорию собственно метра.

Разбираемый пример опровергает не только метрическую теорию Римана как собственно метрическую, но и метрические анализы Ю.Н. Холопова[241], как собственно метрические. С моей точки зрения, в тех случаях, когда такты образуют сверхтактовую структуру, то она полностью изоморфна внутритактовой в том смысле, что, скажем, *первый* такт в четырехтакте соответствует по гравитационной функции *первой* доле четырехчетвертного

[241] Холопов Ю.Н. Метрическая структура периода и песенных форм//Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С.105-163.

такта. Бетховен подчеркивает этот факт еще и тем, что 2-й и 4-й такты, тяжелые по Риману — *полностью паузированы*.

Незвучащий метрический континуум — *фундаментально хореичен,* если мы говорим о гравитационном соотношении нечетных и четных уровней пульса, что и обеспечивает (в силу амбивалентной природы четных долей) собственно континуальность временного развертывания. Парадоксальным образом, одновременно, на самом глубинном уровне, где побеждает чистая необратимость временного потока, фундаментально «ямбичен», но не в стопном смысле, а метафорически — в смысле своей устремленности и необратимости. Другими словами — он амбивалентен, что и присуще живым структурам искусства вообще.

Любая четная доля или такт (являющийся в некотором смысле долей высокого порядка) в метрическом континууме амбивалентна по крайней мере по двум причинам: 1) она может стать относительно сильной для пульса на более мелком уровне; 2) она является хореически связанной с предшествующей долей и ямбически с последующей, то есть *одновременно* несет функцию «слабого» хореического окончания и активного ямбического начала. Обе эти особенности подчинены одному принципу, благодаря которому и получают свое обоснование — *принципу непрерывности.*

Именно качество фундаментальной непрерывности отличает ритм музыкальный как от ритма прозы (внеметрического) так и ритма стихового. В акцентном стихе метр служит *динамизации* процесса высказывания, и в этом его сходство с музыкальным, но основные стиховые метрические цезуры, выражаемые обычно на письме сменами строк — это дополнительный к синтаксическому способ *членения.* Музыкальный такт же ни в коем случае не является таковым — это не указание на место цезуры, как конец строки стиха, а, наоборот, указание на точки-импульсы непрерывного энергетического перехода. Музыка (новоевропейская) — царство непрерывности, система, где развертывание временного потока подчиняет себе (естественно в рамках произведения, или его замкнутой части) все виды остановок, цезур, *все*

попытки синтаксической и гармонической ткани разорвать эту непрерывность.

Предрассудок «несовершенства нотации», или «грамматологический предрассудок» представляет собой классическое проявление описанного Деррида эффекта «репрессии письма».

В эпоху квантитативной (то есть античной и средневековой) ритмики метр регулировал точные (в количественном отношении) и дискретные временные структуры и именно тогда служил средством стабилизации, средством заковывания времени в органические статические формы, составленные, заметим, из строго пропорциональных, но *неравных* временных отрезков. Кроме того, метр выполнял стабилизацию времени во имя, в конечном счете *мнемоники*, то есть письма, записи, фиксации произведения мусического искусства (недаром Музы, давшие имя античной синкретической музыке, были дочерьми богини памяти Мнемозины).

В эпоху качественной, квалитативной, акцентной ритмики метр полностью меняет не только свою форму, но, что гораздо существеннее — функцию. Из стабилизирующего фактора он становиться *динамизирующим, конфликтным, «диссонантным», порождающим эффекты непрерывности энергетического тока и пульса, эффекты ритмических диссонансов — синкоп, «неметрической» акцентуации и агогической нюансировки.* Это стало возможным вследствие *мнемонической революции*, произошедшей в результате эпохального изобретения Гутенберга. Функцию стабилизации полностью взяла на себя новая письменность и нотопечатание, тем самым *освободив музыку* от функции стабилизации, о-формления других временных искусств — поэзии и танца. Нотопечатание, как новая техника письма, сделало существование фиксированных, то есть стабильных музыкальных текстов, «*массовым».* Эта «массовость» привела к тому, что простой и раздражающе «внешний» факт − изменение технических средств вос-произведения письменных текстов − стал определяющим для рождения музыки как свободного, «абсолютного», т.е. независимого искусства.

До этого *порождение конфликтов* в ритмической ткани всегда было связано с независимостью и несовпадением речевых ударений текста с интонационной, как в архаическом фольклоре, или с квантитативной метрикой (как это было в древнегреческом эпосе, где квантитативный гекзаметр, напомним, не имеет ничего общего с акцентными переводами его на европейские языки).

Теперь, освободившись от обязанности быть «археписьмом», музыка должна была найти свои, теперь уже чисто внутримузыкальные, *то есть письменные* механизмы порождения конфликтных образований. И эти образования изобретались композиторами, в том числе исходя из новых возможностей, предоставленных самим этим письмом. Стали возникать эксперименты с ритмикой, где *слух* уже был нерасторжимо и бессознательно слит со *зрением.* Синкопы, метрические аномалии, неметрическая акцентуация, все известные нам ритмические парадоксы — это одновременно и слуховые, и письменные явления по самой своей природе. Вариативность, связанная с *перемещением звуковых образований по горизонтали, то есть как угодно вдоль видимой тактовой сетки* − что это: слух или зрение, музыка для уха или «музыка на бумаге»?

Решить невозможно — *и то, и другое.* Нежелание это осознать, в силу специфически музыкальной «метафизики присутствия», фоноцентризма и «страха незвучащего», приводит буквально к «репрессии письма», то есть к попыткам деструкции того удивительного изобретения, тех сложившихся в результате опыта поколений мастеров форм письма, которые, в конечном счете, привели музыку к самостоятельному существованию.

Парадокс «абсолютной» музыки в том, что ее свобода от поэзии и танца определяется ее письменной природой, то есть принципиальной несвободой по отношению к письму и нотопечатанию. В попытках забыть, игнорировать этот сущностный факт проявляется ностальгия по дописьменной «чистоте» музыки, ностальгия по «присутствию». Но дописьменная музыка сама была письмом. Таким образом — выгони письмо в дверь, оно пролезет в окно.

11.3. Предрассудки длительности и равномерности, или «тик-так» предрассудки

Оба эти предрассудка — самые очевидные и при этом самые навязчивые. В любом учебнике элементарной теории музыки о длительностях, во-первых, говорят так, как будто само это понятие совершенно очевидно и однозначно, а во-вторых, подчеркивают относительность их значений.

Понятие «длительность» в тактовой ритмической системе обладает принципиальной неточностью. Существуют по крайней мере два типа измерения чего бы то ни было. Одно — собственно измерение, когда мы сопоставляем нечто, принятое за эталон, с тем, что нам нужно измерить, то есть используем ту или иную «линейку» для измерения. При этом у нас есть некая единица измерения (миллиметр, секунда, грамм и т.д.). Но существует и другой тип измерения, который мы обычно называем не измерением, а *счетом*. Скажем, первый тип измерения это «пять секунд», где каждая секунда равна другой, а другой тип, счет − «четыре яблока». В последнем случае нас интересует только количество яблок, поэтому не важна величина каждого отдельного яблока. Так вот, счет долей в тактовой системе, или счет «длительностей», напоминает скорее пересчитывание яблок, чем измерение времени. Яблоко может быть маленьким, а может быть большим, при этом в нашей ситуации важно, что это именно первое или четвертое яблоко. Если мы поставим фермату над восьмушкой, или четвертью в такте, они от этого не превратятся в другие длительности, так как сохранят свое *тактовое «место»* и, следовательно, *функцию.* Так происходит в случае с ферматой, когда агогическое изменение выписано автором, так обстоит дело и с бесконечной агогической вариантностью реального исполнения, не нарушающем, однако наше чувство «правильности» ритмического рисунка и метроритма вообще. Идея описания ритма как структуры *топологической* наиболее близка структуре метрики музыкального искусства.

В тактовой ритмической системе нотные «длительности» перестали обозначать не только абсолютные, что уже давно принято в теории, но и относительные временные значения. Это не значит, что точные математические отношения по длительности совершенно исключены, хотя они действительно встречаются на практике очень редко; это значит, что эти отношения становятся второстепенными, *вспомогательными*.

М.Г. Харлап в статье, специально посвященной этой проблеме, указывает: «нотные знаки постепенно из обозначений строго соизмеримых реально звучащих длительностей превратились в обозначения психологической весомости. В акцентной ритмике длительность теряет самостоятельное значение и становится дополнительным средством выявления акцентной структуры, понимаемой как система чередования между собой более «тяжелых» и более «легких» моментов... специфически музыкальный метр — такт, со всеми его делениями и подразделениями, — в отличие от средневековой мензуры служит для измерения только собственно музыкального, внутреннего времени. По отношению к физическому времени эта «линейка» оказывается резиновой, способной как в целом, так и в отдельных частях растягиваться и сжиматься в самых широких пределах»[242].

В качестве основного теоретического итога этого рассуждения я предлагаю называть новоевропейскую акцентную музыкальную ритмику более точным понятием — *гравитационная ритмика*. Метр в этой системе — гравитационно-пульсационный континуум, или гравитационно-топологическое время-пространство (хронотоп), где любой пульсационный элемент (место, топос, доля) − «элемент весомости» этого «поля», вне зависимости от того, звучит он или нет, − соответствует «стоимости» или «длительности» звука или паузы в прежней терминологии. Время-пространство − именно в таком порядке понятий, так как качественно-временная, процессуальная сущность этого континуума для нас принципиальна. Это не континуум «длительностей», а

[242] Харлап М. Нотные длительности и парадокс их реального значения (Заметки о специфике музыкального времени и его нотации)//Ars Notandi. Нотация в меняющемся мире. Материалы научной конференции. Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 17. М., 1997. С.83-84

континуум-дление, если брать темпоральный аспект*, и континуум «весомостей»,* если брать аспект гравитационный. Музыкальное время не хронометрично и не метрономично. Артикуляция времени не предполагает его измерения в обычном смысле этого слова.

Понятие «доля», в применении к метру, из всех применяющихся в стандартной теории понятий наиболее точно выражает сущность гравитационной метрической структуры. Метрическая доля, доля времени, мыслимого как бергсоновкое «дление», должны пониматься так, как нам обычно и хочется их понимать — ведь мы отдаем себе отчет, что на долю может приходиться либо пауза, либо звук. Надо отдать себе отчет, что последовательность живых пульсирующих долей *независима* от звукового наполнения, континуальна и не хронометрична по природе. «Доля» − это именно гравитационное место, топос, но не абстрактное место и не отвлеченный топос, а элемент непрерывного и живого временного потока, несущего на себе звуковую конструкцию, и взаимодействующего с ней.

Временные отношения в системе ритмики носят не количественный, но качественный, иррациональный, принципиально агогический характер. Агогика, rubato, вариантность временных соотношений — не эксцессы, а фундаментальное свойство системы. Эксцессом здесь будет именно «метрономичность» исполнения.

Одно из устойчивых недоразумений заключается в отождествлении метричности и метрономичности. Оно встречается даже у самых крупных музыкантов, например, у Г. Нейгауза. С точки зрения природы нововременного метра *метроном аметричен,* а не только «аритмичен», как заметил тот же Нейгауз. Потому и невозможно играть под метроном, что он нарушает агогическую природу гравитационного метрического континуума. Метроном не метричен, а хронометричен, от слова «хронометр». Природа же хроноса и метра в музыке прямо противоположна природе физического времени и его измерения, за исключением одного момента — и то и другое обладает непрерывной природой..

Здесь нельзя не вспомнить слова О.Мандельштама: «когда европейский анализ времени достиг достаточных успехов, когда были преодолены бездумные солнечные часы... бывший наблюдатель теневой палочки, передвигающейся по римским цифрам на песке, превратился в страстного соучастника дифференциальной муки, в страстотерпца бесконечно малых. Спросите у Брамса — он это знает. Спросите Данта, он это слышал»[243].

Фундаментальная структура ритма выразима как взаимодействие незвучащего экспрессивного континуума с его пульсационной структурой и «брошенных» на него звуковых образований. Вся сопротивляемость, осязаемость и гибкость временной ткани определяется здесь жизнью «незвучащей» материи, незвучащего «времени-энергии», которую необходимо сотворить и как непрерывность, и как пульс. Все паузы получают свою реальность и семантику, всю свою тематичность как следствие внутренней жизни «незвучащего» на протяжении всего произведения. Паузы — лишь *просветы* «незвучащего» в ткани музыкального развертывания.

Что означает это требование креативной работы с «незвучашей материей»? Не что иное, как внимание к *дирижерскому* прочтению текста, необходимость «отслаивания» в сознании исполнителя «внутреннего дирижера» от самого процесса звукоизвлечения. Это, между прочим, совершенно не отвлеченное, а сугубо практическое, чисто профессиональное требование. Только обладая в сознании двумя как бы независимыми структурными рядами, вернее, двумя пластическими и выразительными потоками — незвучащим и звучащим, − исполнитель обретает возможность воплощать всю полноту их взаимодействия.

Дирижерское искусство, фигура дирижера оказываются глубоко эмблематичными для западноевропейской музыкальной системы. Дирижер как высший тип музыканта-исполнителя, не издающий *ни одного звука* в процессе исполнения — зримое воплощение, материализация незвучащего экспрессивного континуума. Он и понадобился в истории развития исполнительства как воплощение двойственной природы музыкальной материи.

[243] Мандельштам О. Разговор о Данте. М. 1967. С. 41.

Структура дирижерской мануальной техники, структура исполнительской дирижерской сетки, адекватный пластический образ которой был предметом упорных поисков на протяжении всего XIX столетия, представляет собой реализацию экспрессии, непрерывности, пульсационности и агогичности временного потока. «Философия дирижирования» приобретает в связи с этим особую глубину и строгость. Дирижер действительно оказывается некоей «*метафизической»* фигурой, в том смысле, что репрезентирует глубинную временную сущность музыкального процесса, саму незвучащую природу музыкального времени.

Глава 12
РИТМ В ПРОЗЕ

(Н.А. Дегтяренко)

12.1. Поиски ритма в прозе

Ритм как универсальная категория служит основой для анализа самых различных явлений действительности. Такое многообразие исследовательского материала является причиной возникновения множества определений самого понятия ритма. Б. Мейлах и М. Верли насчитывали около пятидесяти формулировок: «Термин «ритм» в своем применении является в той же мере неопределенным и непостоянным, в какой нерешенной и загадочной представляется данная проблема в целом»[244].

Современный французский ученый П. Соване в своей работе «100 определений ритма»[245] обобщил подходы к его изучению, используемые в различных областях знаний: музыке, литературоведении, философии, социологии.

. Из классической формулировки Платона: «Порядок в движении носит название ритма», − следует, что ритм имеет двойственный характер: в нем сочетается статика и динамика, свойства ритмического периода сохраняются и изменяются одновременно. Эту диалектическую природу отмечали многие ученые: так, М. Верли называл ритм «единством в изменчивости», С. Бонди писал, что «ритм в искусстве, художественный ритм всегда заключает в себе две стороны: 1. Равномерность, закономерность процесса; 2. Постоянные художественно выразительные отклонения от этой закономерности»[246]. Примем эту двойственную природу за первый критерий ритма.

---

[244] Верли М. Общее литературоведение. М., 1957. С.133.
[245] Le Rythme et la Raison, t. I : Rythmologiques, Paris, Editions Kimé, 2000. Pp. 230-245.
[246] Бонди С.М. О ритме // Контекст, 1976. М. , 1977. С. 128.

Категория ритма часто связывается с периодичностью (во времени), однако ритмичность и периодичность – разные понятия. Наступление следующего события в периодической системе можно предсказать; в то время как для ритмичного процесса характерны повторения качественных состояний отдельных элементов системы, причем интервалы повторений могут быть неодинаковыми.

Еще один критерий, в выявлении которого сходятся все исследователи излагаемой проблемы, можно определить как повторяемость. Для ритмической структуры свойственны закономерные повторения ее соизмеримых элементов. Например, с лингвистической точки зрения под речевым ритмом понимается «регулярное повторение сходных и соизмеримых речевых единиц»[247].

Четвертым критерием выступает симметричность ритмической структуры, которая проявляется в уравновешивании количества элементов в каждом ритмическом периоде. Симметричность, на наш взгляд, соотносится с закономерностью ритмического процесса, обуславливая свойства каждого последующего периода.

Выявленные критерии нужны нам для лингвистического анализа. Объектом ритмологического анализа выбран прозаический текст как тип литературного произведения. Предмет изучения – функции текстуального ритма в процессе восприятия смысла читателем.

Вопрос о ритмической организации прозаического текста был поставлен на рубеже XIX-XX вв. Интерес ученых концентрировался вокруг психологических оснований ритмики художественной речи. В статье Ф.Зелинского «Ритмика и психология художественной речи» высказано такое суждение: «Не подлежит никакому сомнению, что в нас есть таинственный регулятор, определяющий ритм нашей художественной речи, и притом так, что мы в причинах этого определения непосредственного отчета себе не отдаем»[248]. Затем на основе анализа речей Цицерона исследователь выводит некоторые законы их

[247] Языкознание: Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М., 1998. С.416.
[248] Зелинский Ф. Ритмика и психология художественной речи // Мысль. 1922. №2. С.68.

организации, среди которых наиболее важным для нас является закон равновесия: «Если на известном, небольшом протяжении речи ритмическая норма нарушена, то чувствуется потребность восстановить ее на ближайшем протяжении путем предпочитания тех слогов, недостаток которых вызвал упомянутое нарушение»[249] (вспомним критерий симметричности ритмической структуры).

Повышение интереса к изучению ритма прозы в отечественном литературоведении наблюдается в 1920-е гг. Л.И. Тимофеев оспорил мысли А.М. Пешковского о существовании ритмических единиц в прозе: «своего ритма у прозы нет и… когда он ей нужен – она вынуждена занимать его у стиха»[250]. По его справедливому замечанию, методы анализа ритмической структуры стиха неприменимы для подобного анализа в прозе. Сначала необходимо определить то, что отличает прозу от стиха. Действительно, ведь до сих пор определение прозы существует в тесной взаимосвязи с ним, т.е., прозой считается все, что не является стихом. Все представители формальной школы того периода (А. Белый, Г. Шенгелли, Л. Гросман, Н. Энгельгардт, Н. Бродский) так или иначе опирались на теорию стопочленения и выделения в ней метрической основы. При таком пристальном вниманим к элементам формы упускалась из виду взаимосвязь смысла и ритмической композиции.

Традиционное в современной науке разграничение метра и ритма принадлежит Андрею Белому, который определил метр как структурную схему, а ритм – как непосредственную реализацию этой структурной схемы в художественном произведении. Так, ритм определяется им как система отклонений и возвращений к этой абстрактной идеальной схеме. Метр – это род, а ритм – вид. Ритм при этом напрямую соотносится со стилем автора литературного произведения, являясь способом индивидуального решения метра.

---

[249] Там же. С.80.
[250] Тимофеев Л.И. Ритм стиха и ритм прозы: о новой теории ритма проф. А.М. Пешковского//На литературном посту. 1928. №19. С.30.

После длительного перерыва, в 60-70 гг. новые исследования, посвященные ритму прозы, обратились к более крупным ее элементам, чем слоги. Так в статье В.М. Жирмунского «О ритмической прозе» говорится, что «основу ритмической организации прозы образуют всегда не звуковые повторы, а различные формы грамматического и синтаксического параллелизма, более свободного или более связанного, поддержанные словесными повторениями»[251].

В это же время категория ритма стала рассматриваться в совокупности с категориями времени и пространства. По мнению исследователей (Е.В. Волкова, Н.М. Фортунатов) ритм воплощает универсальную художественную закономерность и является эстетической категорией плана выражения. Этот этап развития ритмического анализа характеризуется отказом от количественного (слогового) параметра в пользу качественного (смыслового).

Последующее развитие этого исследовательского направления происходило в сторону все более комплексного анализа ритмической структуры, отраженного в монографии М.М. Гиршмана «Ритм художественной прозы» (1982). М.М. Гиршман определяет ритм как элемент художественного целого, обеспечивающий единство произведения. Им были выявлены следующие ритмические единицы прозаического текста: колон, фразовый компонент, фраза и абзац. Более поздние исследования (1980-1990 гг.) представляют собой изучение ритма прозы на стыке литературоведения и лингвистики. Н.В. Черемисина выделяет следующие ритмические единицы: фонетическое слово, синтагму и предложение, определила ритмические фигуры и схемы, пояснила их функции и значение. Свои собственные ритмические схемы создала и Г.Н. Иванова-Лукьянова, выделив другие единицы ритма прозы: слог, синтагма, интонация.

Итак, краткий обзор истории изучения ритма в прозе в отечественном литературоведении дает нам представление о достаточно глубоком теоретическом осмыслении вопроса. Однако методика анализа ритма в прозе и единицы ритмического членения не вполне определены и разнятся от одного

[251] Жирмунский В.М. О ритмической прозе // Русская литература. 1966. №4. С.104.

исследователя к другому. Но заметна общая тенденция движения от формальной структуры ритма к его определению как системы, организующей смысл художественного произведения и влияющей на восприятие читателя. То есть, на первый план выходит функция ритма в прозаическом тексте художественного произведения.

12.2. Функциональный подход к изучению ритма в прозе.

Вывод, сформулированный в предыдущем параграфе, определяет целесообразность подхода к изучению ритма с точки зрения функции, которую он выполняет в прозаическом тексте. Рассмотрим некоторые из этих функций на материале художественного произведения Раймона Кено «Упражнения в стиле» (Raymond Queneau «Exercices de style») на французском языке. Это художественное произведение представляет собой девяносто девять вариаций простого сюжета, заключающихся в использовании различных стилей повествования – рассказ, приуменьшение, обращение, непринужденное изложение и т. д. Различные стили повествования требуют соответствующей структурной организации, функциональные особенности которой и являются предметом нашего пристального внимания.

Начнем с *организующей функции*, которая состоит в способности ритма объединять (интеграция) и разъединять (делимитация) части целого, что проявляется как на уровне отдельных речевых единиц, так и на уровне текста как целого. При этом ритм способствует более легкой ориентации читателя в тексте (вспомним традиционные макро-формы ритмической организации повествования – завязка, кульминация, развязка). Рассмотрим проявление этой функции в прозе Р. Кено:

«Récit: Un jour (2) vers midi (3) du côté du parc Monceau (7), sur la plate-forme arrière d’un autobus (10) à peu près complet de la ligne S (10) (aujourd’hui 84),

j’aperçu un personnage au cou fort long (11) qui portait un feutre mou entouré d’un galon tressé au lieu du ruban (19)...»

Рассказ как жанр повествования предполагает изложение подробной информации о событии в виде все увеличивающегося потока сведений, которое автор реализует в приведенном нами отрывке через синтагмы с все более увеличивающимся количеством слогов, указанным в скобках. Повествование словно «набирает обороты» в завязке мини-рассказа, чтобы достигнуть высшей точки в кульминационном моменте:

«…Cet individu (5) interpella tout à coup son voisin (10) en prétendant que celui-ci faisait exprès de lui marcher sur les pieds (18) chaque fois qu’il montait ou descendait des voyageurs (13)...»

На этом примере мы видим, как происходит делимитация в рамках организующей функции ритма: постепенное возрастание синтагм в завязке рассказа с 2 до 19 слогов резко обрывается с началом кульминационного момента – в первой синтагме всего 5 слогов. Читатель чувствует, что закончилась некоторая часть как композиционное целое и началась другая. Но последующее нарастание слогов в синтагмах идет вдвое быстрее, чем в завязке. Так достигается эффект эмоционального напряжения, вызванный резким ускорением ритма повествования, необходимый для кульминации – самого напряженного момента повествования. Достигнув максимума, напряжение идет на спад в развязке:

«…Il abandonna d’ailleurs rapidement la discussion (15) pour se jeter sur une place (7) devenue libre (4)»

Начало развязки не отличается по числу слогов от конца кульминации, но по мере продвижения это число стремительно уменьшается вдвое в каждой синтагме, способствуя ощущению облегчения и расслабления в восприятии читателя.

Объединяющее действие ритмической структуры текста проявляется в этом примере как симметричное и закономерное движение в сторону уменьшения или увеличения числа слогов, интуитивно считываемое воспринимающим

субъектом как «правила игры», создающие композиционное целое. Итак, организующая функция ритма проявляется в прозаическом тексте через композицию, симметрию и гармонию.

Следующая из рассматриваемых нами функций – *коммуникативная*. Она проявляется в стремлении автора с помощью ритма обратить внимание читателя на тот или иной элемент повествования. При этом часто используются повторы и параллельные синтаксические конструкции, особенно синонимические ряды и градации. Обратимся к тексту:

«Alors: Alors l'autobus est arrivé. Alors j'ai monté dedans. Alors j'ai vu un citoyen qui m'a saisi l'œil. Alors j'ai vu son long cou et j'ai vu la tresse qu'il y avait autour de son chapeau. Alors il s'est mis à pester contre son voisin qui lui marchait alors sur les pieds. Alors il s'est allé s'asseoir».

Не составляет труда заметить особенность повествования в данном отрывке, а также определить интенцию автора на этот счет – вводное слово «alors», используемое в разговорной речи как коннектор изложения событий со значением «и тогда» или «затем», «в таком случае», передает сюжет как цепочку фактов, последовательно излагаемых рассказчиком. Оно повторяется в начале каждой фразы (всего 10 раз), обеспечивая связь между элементами содержания, что должно помочь воображаемому собеседнику. Этот микротекст похож на развернутую реплику из диалога, он выдержан в разговорном стиле, о чем свидетельствует также малое синтаксическое членение его элементов. Предложения совсем короткие и экспрессивные, что экономит время собеседника и вызывает его непосредственную реакцию.

Другой пример реализации коммуникативной функции ритма рассмотрим на примере стилистического приема антитезы в следующем фрагменте:

«Négativités: Ce n'était ni un bateau, ni un avion, mais un moyen de transport terrestre. Ce n'était ni le matin, ni le soir, mais midi. Ce n'était ni un bébé, ni un viellard, mais un jeune homme. Ce n'était ni un ruban, ni une ficelle, mais du galon tressé...»

Противопоставление двух крайностей создает напряжение, а форма отрицания и игры «в загадки» концентрирует внимание: ни утро, ни вечер – а полдень; ни младенец, ни старик – а молодой человек… Читатель невольно обращает внимание на детали повествования, заключенные между двух противоположностей. Параллельные конструкции, которые повторяются в каждом предложении, сообщают читателю, на чем именно нужно сосредоточиться и в какой момент. Такой текст воспринимается легко из-за его смысловой избыточности, т.к. концовку каждого предложения уже можно предугадать. Таким образом, коммуникативная функция находит свое формальное воплощение в формах синтаксического параллелизма и в различных повторах.

Мнемоническая функция ритма проявляется в том, что ритмически организованный текст способствует лучшему запоминанию содержащейся в нем информации. Это вызвано психофизиологическими особенностями восприятия и запоминания, которые могут быть использованы для усиления воздействия на читателя. Ритмически организованный текст запоминается без усилий, даже иногда подсознательно, и может быть выдан при воспроизведении соответствующего ритма. Такая ритмическая стимуляция восприятия видна в следующем примере из Р. Кено:

«En partie double: Vers le milieu de la journée **et** à midi, je me trouvai **et** montai sur la plate-forme **et** la terasse arrière d'un autobus **et** d'un véhicule des transports en commun bonde **et** quasiment complet de la ligne S **et** qui va de la contrescarpe à Champerret. Je vie **et** remarquai un jeune homme **et** un viel adolescent assez ridicule **et** pas mal grotesque cou maigre **et** tuyau décharné, ficelle **et** cordilière autour du chapeau **et** du couvre-chef...»

Мнемонической функции в этом отрывке служат не только дублирующие лексические единицы, но и сама организация фразы: плеоназм превращен в средство воздействия и запоминания, которое при этом организовано симметрично – через союз «et» (встречается 32 раз в микротексте). Мнемоническая функция формально выражается в последовательном

повторении элементов для облегчения запоминания (сознательного или подсознательного) прозаического текста.

Последняя, но не по значению, из рассматриваемых нами функций ритма в прозе – *эмоциогенная*. Согласно многим исследователям, выразителем мотива в тексте является эмоция. В.К. Вилюнасу принадлежит функциональная классификация, подразделяющая эмоции на ведущие – открывающие субъекту значимость или смысл самого предмета потребности, и производные – открывающие субъекту смысл тех предметов, которые обладают лишь ситуативной, условной жизненной значимостью, опосредствованной их объективным отношением к предмету ведущей эмоции. Важным для нас является положение исследователя о том, что ведущие и производные эмоции в процессе деятельности могут менять свой статус – эмоциональный фон представляет собой динамическую структуру. Ведущие эмоции связываются с мотивами деятельности. Можно предположить, что эти мотивы, направляющие эстетическую деятельность субъекта, формируются средствами всех уровней текста, в том числе и средствами ритмомелодического уровня. В прозаическом тексте целенаправленно структурированные эмоциональные компоненты создают единый ритмический рисунок произведения и влияют на процесс восприятия смыслов текста, причем очень часто – *без сознательного контроля реципиента, суггестивно.*

Возвращаясь к понятию ведущей эмоции, расширим его с помощью понятия *эмоциональной доминанты* – целого кластера эмоций, являющегося на данный момент времени ведущим в нервной деятельности субъекта. Понятие эмоциональной доминанты впервые было введено физиологом А.А. Ухтомским. Он обнаружил, что центральная нервная система (ЦНС) обладает свойством поддерживать в течение длительного времени главенствующий очаг возбуждения, а также «перенаправлять» или тормозить все другие раздражители, не имеющие к нему прямого отношения. Так функционирует система формирования эмоциональной доминанты: с одной стороны, очаг возбуждения накапливает импульсы, идущие в нервную систему, а с другой –

одновременно подавляет активность других центров, которые как бы отдают свою энергию господствующему центру, т.е. доминанте.

Высшая нервная деятельность направляется и управляется доминантой. Доминанта в равной степени проявляется в продуктах речевой деятельности, особенно в художественном тексте. Ритмическая организация прозы является одним из важнейших факторов интегративного восприятия текста и формирования эмоционально-смысловой доминанты. Это формирование происходит за счет постепенного ритмического нагнетания или ослабления той или иной эмоции в тексте. Вспомним пример с закономерным увеличением и уменьшением числа слогов в синтагме: чем больше слогов, тем насыщеннее поток информации, тем сильнее напряжение реципиента, и наоборот – постепенное сокращение синтагмы вызывает эффект расслабления. На этом простом примере мы наблюдаем суггестивные возможности ритмической структуры, часто воздействующей бесконтрольно со стороны воспринимающего субъекта.

При формировании эмоциональной доминанты важно также ритмическое расположение слов-носителей эмоциогенного смысла. Проследим, как эту проблему решает Р.Кено:

«Le côté subjectif: Je n’était pas mécontent de ma vêture, ce jourd’hui. J’inaugurais un nouveau chapeau, assez coquin, et un pardessus dont je pensais grand bien. Rencontré X devant la gare Saint-Lazare qui tente de gâcher mon plaisir en essayan de démontrer que ce pardessus est trop échancré et que j’y devrais rajouter un bouton supplémentaire. Il n’a tout de même pas osé s’attaquer à mon couvre-chef...»

В каждой синтагме этого фрагмента мы находим оценочную характеристику, за которую цепляется внимание читателя – «не был недоволен», «новая шляпа», «достаточно вольная», «очень приличный» – наблюдается постепенное возрастание положительной оценки из синтагмы в синтагму. Но в следующем фрагменте этот эмоциональный ритм сбивается словами «испортить мне удовольствие» − рассказчик переходит в модус «недовольства»,

подкрепляемый словами «попытался», «слишком», «должен бы», «осмелился», «покушаться» – все эти слова выражают недовольство из-за вторжения постороннего субъекта в личное пространство действующего персонажа. Равномерное расположение в структуре текста постепенно возрастающих эмоциональных оценок создает эффект нагнетания эмоции, в данном случае – неудовольствия, раздражения и досады.

При этом важную роль играют резкие «обрывы» эмоционального ряда, свидетельствующие о смене доминантной эмоции, в случае нашего примера – с комфортного состояния на некомфортное.

Особое значение для построения эмоциональной доминанты в прозаическом тексте имеют риторические фигуры и тропы, рассматриваемые как единицы чередующихся элементов, организующих эмоционально-смысловую структуру художественного произведения. Соответственно, в формировании эмоционально-смысловой доминанты участвуют различные стилистические приемы (градации, повторы, метафоры, эпитеты, сравнения и т.д.) Анализ прозаического текста с точки зрения его эмоционально-ритмической составляющей показал влияние последней на восприятие читателя. В напряженных эмоциональных моментах ритм текста последовательно ускоряется за счет использования большого количества стилистических приемов, чередующихся приятных и отталкивающих образов, звуковых эффектов, неологизмов, которые состоят из многослойных смыслов, сжимающих и насыщающих повествование, а также увеличения количества слогов в синтагме. Так на формальном уровне проявляется эмоциогенная функция ритмической организации текста.

Коснувшись лишь некоторых функций ритма в прозаическом тексте, – организующей, коммуникативной, мнемонической и эмоциогенной – мы наблюдали ритмические явления на всех уровнях текста. Возвращаясь к вопросу о аспектах ритмической структуры, отметим, что они напрямую зависят от уровня структурной организации текста, на котором проводится

исследование. Нами предлагается условное разделение на три уровня ритмического анализа:

- микроуровень (фонемный и слоговый), где единицами ритмической организации являются чередования звуков, аллитерации, чередования слогов, звукопись;

- мезоуровень (стилистический), где единицами ритмической организации выступают синтагмы, синтаксические конструкции, стилистические приемы с выраженным ритмическим строением – повторы, параллелизмы, сравнения, градации, синонимические ряды и т.д.

- макроуровень (образный и композиционный), где в качестве единиц ритмической организации функционируют образы и системы образов, ритмично повторяющиеся в тексте, а также элементы композиции художественного произведения, темы и лейтмотивы – один из базовых принципов симфонизма в литературе.

В качестве дальнейшей гипотезы можно предположить существование и более глобального уровня организации ритма – когда элементами являются тексты как композиционное целое, входящие в дискурс или гипертекстовую структуру.

Ритм в прозе остается спорным вопросом для исследователей, но очевидно, что споры продолжаются лишь в области методологии выявления его функционирования и развития. В самом факте ритмической организации прозаического текста современная лингвистика не сомневается. Сложность состоит в отсутствии равномерного чередования элементов, соизмеримость которых может быть также лишь контекстуальной. Такой методологической неопределенностью обуславливается актуальность и перспективность дальнейшего исследования этого вопроса.

Глава 13
ДИСЦИПЛИНАРНЫЕ РИТМЫ ПРАВА

(Ю.Ю. Ветютнев)

13.1. Простой бинарный ритм

Среди социальных ритмов можно различать такую особую и относительно самостоятельную группу, как ритмы дисциплинарные, своеобразие которых заключается в том, что эти ритмы являются результатом социального проектирования, специально создаются и вводятся носителями власти для поддержания порядка; именно это позволяет отличать их от различных спонтанных ритмов, к которым относятся, например, закономерности, существующие объективно и независимо от человеческой воли.

Чаще всего подобные ритмы возникают и оформляются в такой сфере, как право, выступающее универсальным способом социальной организации. Поскольку право представляет собой явление, имеющее вербальную природу, то можно предположить, что первичный ритм права также коренится в речевой среде. Действительно, такого рода ритм можно обнаружить в архаичных памятниках права; например, текст Салической правды практически полностью выстроен с использованием сложных предложений по модели «если – то»: «§ 1. Если кто будет вызван на суд по законам короля, и не явится, присуждается к уплате 600 ден., что составляет 15 сол. § 2. Если же кто, вызвавши другого на суд, сам не явился, и если его не задержит какое-либо законное препятствие, присуждается к уплате 15 солидов в пользу того, кого он вызовет на суд…§ 4. Если же ответчик будет занят исполнением королевской службы, он не может быть вызван на суд. § 5. Если же он будет вне волости по своему личному делу, он может быть вызван на суд, как выше упомянуто»[252] и т.п. Налицо простой бинарный (двухтактный) ритм, который, по существу, представляет собой

[252] Цит. по: Салическая правда//Хачатуров Р.Л. Источники права. Вып.2. Тольятти, 1997. С.5.

способ программирования человеческих действий по типу «стимул-реакция»: каждая конфигурация обстоятельств вызывает строго определенный вид поведения.

Следует заметить, что советская правовая доктрина пыталась представить элементарный ритм правового воздействия как троичный, а не двоичный: господствовало представление, что правовая норма состоит из трех элементов − помимо условий, когда норма применяется («гипотеза»), описания способа действий в этих условиях («диспозиция), обязательным считалось также указание на последствия нарушения этих требований («санкция»). Между тем еще в 60-х годах XX века было замечено, что нормы многих отраслей права вовсе не имеют такой структуры: скажем, в государственном (конституционном) праве она практически не встречается[253]. Современный нормативный материал также свидетельствует о том, что логически и функционально необходимы две ритмические доли; что касается санкции, то она присутствует далеко не всегда, а если и имеется, то не становится третьим элементом, а сама встраивается в другую фазу такого же бинарного ритма («если совершено правонарушение, то оно наказывается следующим образом…»).

К простому бинарному типу ритма относится и такое явление, как справедливость. С правовой точки зрения справедливость имеет место в том случае, если поступок вызывает такие правовые последствия, которые ему адекватны. Например, формула справедливости в Уголовном кодексе РФ выглядит так: «Наказание и иные меры уголовно-правового характера, применяемые к лицу, совершившему преступление, должны быть справедливыми, то есть соответствовать характеру и степени общественной опасности преступления, обстоятельствам его совершения и личности виновного».

Ритмическая природа справедливости проявляется в двух аспектах. Во-первых, предполагается наличие двух элементов, которые находятся в строго определенной последовательности. Понятие «соответствие», которое

[253] См.: Шаргородский М.Д., Иоффе О.С. Вопросы теории права. М., 1960. С.36-37.

примыкает к «ответственности», имеет в своей основе «ответ»; иначе говоря, справедливость строится по коммуникативной схеме вопроса и ответа. Она возникает там, где существует необходимость правильно отреагировать на то или иное человеческое поведение. Таким образом, справедливым может быть лишь то, что происходит вслед за совершенным поступком, как отклик на него: наказание, равно как и поощрение, должно наступать только после деяния, а не предшествовать ему, иначе оно будет несправедливым.

Во-вторых, справедливое решение является не просто ответом на какой-то случившийся акт поведения, но и обладает свойством соразмерности этому акту. Так, в соответствии с принципом талиона, соразмерность сводится к полному совпадению: наказание справедливо, когда оно по своему характеру идентично преступлению. В дальнейшем соразмерность начинает мыслиться как эквивалентность, т.е. не столько тождество, сколько равноценность.

В любом случае юридическая справедливость построена по модели обмена: лицо, совершившее поступок определенного рода, в ответ получает от общества, представляемого публичной властью, своеобразный эквивалент, обладающий одновременно формально-юридическим и социально-ценностным значением. Коренное различие между наказанием и поощрением сводится к тому, что в первом случае и сам исходный акт, и его правовые последствия имеют ценностно-отрицательный характер, а во втором – положительный.

13.2. Структурирование социального времени

Установление общего ритма представляет собой одну из предпосылок совместной деятельности людей. Согласно определению А. Юбера, время есть символическая структура, которая выражает организацию общества через временные ритмы[254].

Время как инструмент синхронизации обладает такими специфическими качествами, как делимость, измеримость, наличие общей шкалы и точки

[254] См.: Савельева И.М., Полетаев А.В. История и время. В поисках утраченного. М., 1997. С.485.

отсчета. В качестве объективного основания, к которому крепится временная сетка, используются чаще всего религиозные или природные факторы. Базовыми характеристиками социального времени выступают: его символический характер, коллективная основа формирования представлений о времени и их культурная обусловленность. Однако в обществах со сложной социальной структурой единство времени нарушается тем, что различные коллективы или типы людей вырабатывают собственные модели времени; например, Ж. Гурвич различал восемь типов времени, которые характерны для действующих в обществе субъектов: длящееся, обманчивое, неустойчивое, циклическое, замедленное, переменное, идущее вперед, взрывчатое [255]. Несовпадение этих ритмов, естественно, способно привести к рассогласованию социальных процессов и нарушению целостности общества.

Каким же образом достигается примирение разных индивидуальных и социальных «времен»? Это происходит путем установления нормативного времени, которое является фоном для всех остальных ритмов и в закреплении которого значительную роль играют правовые формы.

Право и время выполняют общую социальную функцию – обеспечивают синхронизацию, согласование коллективного поведения людей. Право – это формализованная текстуальная среда, служащая в том числе для поддержания непрерывности социального времени; оно «создает гарантии того, что будущее будет создаваться по образу прошлого, что неизбежные изменения и адаптации будут осмыслены и сформулированы на языке, не противоречащем прошлому…» [256]. Характерно, что практически одновременно с идеей объективного, универсального и естественного времени появляются аналогичные представления о природе права, которые, впрочем, не приобрели господствующего и общепринятого характера даже в рамках западной культуры.

---

[255] См. подробнее: Там же. С.486-487.

[256] Бурдье П. Власть права. Основы социологии юридического поля//Социальное пространство: поля и практики. М.-СПб., 2005. С.112

Право оказывается незаменимым способом конституирования времени благодаря своему письменному характеру. Время может измеряться и планироваться главным образом благодаря своему пространственному закреплению, которое может осуществляться при помощи механизма (например, часов) или письма, как в случае с календарем. «Коллективные представления о времени, раз возникнув, начинают восприниматься индивидами как данность, задаваемая извне»[257]; но для этого необходимо, во-первых, наличие объективированного носителя информации, а во-вторых, властная санкция, придающая ему действенность. Этим требованиям полностью удовлетворяет правовая форма.

Иллюзия полной естественности времени, его независимости от социально-политического устройства не сочетается с тем фактом, что многие важнейшие параметры временного континуума в обществе задаются при помощи правовых форм. Так, структура времени в древнееврейской культуре определяется текстом Торы, являвшейся одновременно священной книгой и основным источником права; то же самое относится к древнеиндийским Законам Ману, Корану и т.п. В Древнем Риме установление календаря изначально относилось к области сакрального права и находилось в руках жрецов-понтификов, которые публично провозглашали начало и окончание месяцев, назначали праздничные дни и т.п.

Грегорианский календарь был также введен документом канонического права – буллой папы Григория XIII «Inter Gravissimas» («Среди важнейших», изданной 24 февраля 1582 г.[258] Новый революционный календарь Франции, построенный на аграрной риторике и символике, с двенадцатью 30-дневными месяцами, названными по погодно-сельскохозяйственному признаку (вандемьер – месяц сбора винограда, брюмер – месяц тумана, и т.п.), был принят 5 октября 1793 года актом высшего представительного органа – Национального Конвента.

---

[257] Савельева И.М., Полетаев А.В. Указ. соч. С.490.
[258] См.: Климишин И.А. Календарь и хронология. М., 1985. С.216.

В Советской России изменения в структуре времени также были произведены юридическими актами – Декретами СНК РСФСР «О переводе стрелки часов» от 22 декабря 1917 года[259] и «О введении в Российской республике западноевропейского календаря» от 27 января 1918 года.[260]

В настоящее время в России действуют такие нормативно-правовые акты, как Постановление Верховного Совета РСФСР «О порядке исчисления времени на территории Российской Федерации» от 8 января 1992 г., которым регулируется перевод часов на летнее время и деление территории на часовые пояса, а также Положение о государственной службе времени, на которую возложено, в частности, воспроизведение и хранение национальной шкалы времени, координация работ в области обеспечения единства измерения времени и т.п.

Роль права в организации времени, разумеется, не ограничивается решением вопросов календаря. Помимо количественных, юридически определяются и некоторые качественные параметры различных модусов социального времени. Так, в структурировании индивидуального времени активно участвует трудовое законодательство, которое ставит непроницаемую перегородку между рабочим временем и временем отдыха, не допуская их смешения, а равно и существования какой-то третьей возможности: «Рабочее время – время, в течение которого работник в соответствии с правилами внутреннего трудового распорядка и условиями трудового договора должен исполнять трудовые обязанности» (ст.91 Трудового кодекса Российской Федерации); «Время отдыха – время, в течение которого работник свободен от исполнения трудовых обязанностей и которое он может использовать по своему усмотрению» (ст.106)[261].

Рабочее время является объектом детального правового регулирования, затрагивающего как продолжительность рабочего времени, его режимы, способы учета, так и поведение работника в течение этого времени. При этом

[259] Собрание узаконений РСФСР. 1917. №9. Ст. 142.
[260] Собрание узаконений РСФСР. 1918. №19. Ст. 289.
[261] Собрание законодательства РФ. 2002. №1. Ч.1. Ст. 3.

происходит связывание времени и пространства: в рабочее время предписывается находиться на рабочем месте, в противном случае наступает санкция – прекращение трудовых отношений (подп. «а» п.6 ст.81 ТК РФ).

Характерно, что время отдыха определяется как свободное от труда, однако оно также не остается вне правового воздействия, а оказывается регламентированным и подразделенным на выходные, праздники, перерывы, отпуск и др.

Особо значимым представляется законодательное установление праздничных дней (ст.112 ТК РФ, Указ Президента Российской Федерации «Об утверждении правил установления профессиональных праздников и памятных дней» [262] и др.). В данном случае речь идет не просто о введении дополнительного времени отдыха, но о символически-ритуальном действии, оформляемом юридическими документами. По словам М.М. Бахтина, «празднество (всякое) − это очень важная первичная форма человеческой культуры. Ее нельзя вывести и объяснить из практических условий и целей общественного труда или − еще более вульгарная форма объяснения − из биологической (физиологической) потребности в периодическом отдыхе... Никакое «упражнение» в организации и усовершенствовании общественно-трудового процесса, никакая «игра в труд» и никакой отдых или передышка в труде сами по себе никогда не могут стать праздничными. Чтобы они стали праздничными, к ним должно присоединиться что-то из иной сферы бытия, из сферы духовно-идеологической. Они должны получить санкцию не из мира средств и необходимых условий, а из мира высших целей человеческого существования, то есть из мира идеалов... При этом празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества и человека. Моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были ведущими в праздничном мироощущении»[263].

[262] Собрание законодательства РФ. 2000. №4. Ст. 371.
[263] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С.13-14.

Законодательное определение реестра праздничных дней – это еще один способ правовой легитимации общезначимых ценностей: обновления (Новый Год), религии (Рождество Христово), обороны и безопасности (день Защитника Отечества, День Победы), женского начала (Международный женский день), труда (Праздник Весны и Труда), памяти (День Победы), суверенитета (День России), солидарности (День народного единства).

Дисциплинирующая роль юридических форм в отношении социального времени проявляется в том, что практически все правовое поле выглядит как совокупность более или менее строгих сроков (срок действия договора, срок полномочий должностного лица, срок обжалования судебного решения, срок уплаты налогов и т.п.). Пропуск срока, как правило, небезопасен для лица и чреват санкциями, выражающимися в лишении тех или иных социальных благ.

Право создает глубоко структурированную и аксиологически «заряженную» ритмическую среду, состоящую из множества разрозненных эластичных отрезков, что в целом соответствует современному состоянию социального пространства, отличающегося высокой степенью внутренней дифференциации. В условиях пространственной мобильности жесткая и всесторонняя юридическая регламентация времени выступает действенным средством социального контроля.

13.3. Сложный ритм процедуры

Специфика процедуры связана с тем, что она, в отличие от остальных видов юридической формы, расположена не только в пространстве, но и во времени. Разрастание и усложнение процедур свидетельствует о падении доверия к личностному началу и о стремлении к своеобразной автоматизации социальных процессов, когда ожидаемый результат (например, справедливое судебное решение) достигался бы независимо от воли и сознания отдельных людей. Тем самым процедура как бы заменяет собой индивидуальность,

создавая безотказный механизм, который может действовать при минимальных инвестициях личной добродетели.

Речь идет о создании особых динамических структур деятельности, которые дисциплинируют социальный организм. В этом смысле юридическая процедура носит характер упорядочивающего и организующего ритма, функционально соответствующего архаичному ритуалу.

Ритмическая природа ритуала проявляется прежде всего в том, что он представляет собой упорядоченный набор действий, или «серию однотипных трансакций» (Э. Берн). При этом существенны и характер действий, и полнота присутствия всех элементов, и порядок их следования. Иначе говоря, ритуалу свойственно такое качество, как системность, благодаря которой его составные части превращаются в знаки, образующие осмысленный текст. Система, имеющая динамический характер, воспринимается именно как ритм – чередование состояний, сменяющих друг друга по определенной схеме.

Кроме того, ритуал всегда включен в общий ритм жизни сообщества. Конкретный обряд, то есть ритуальное действо, не является чем-то спонтанным, его нельзя провести произвольно – он всегда приурочен к какому-либо ритмически повторяющемуся событию (беременность, рождение, смерть, полнолуние, солнцестояние, начало года и т.п.)[264].

Ритуал всегда связан с выходом из обыденного течения времени. В своей зрелой форме ритуал характеризуется сакральностью, поскольку связывает сферы человеческого и сверхчеловеческого. Возможность существования ритуалов, носящих исключительно «мирской» характер, не является очевидной. Относительно этого пункта существуют две противоположные точки зрения. Так, Э. Дюркгейм полагал, что ритуал всегда является священным; А. Рэдклифф-Браун и М. Дуглас помещали в сферу ритуализированного и такие профанные действия, которые считаются особо значимыми для человеческой жизнедеятельности («закон прирастания ритуала»)[265].

---

[264] См.: Геннеп А. ван. Обряды перехода. М., 1999. С.9.
[265] См., например: Дуглас М. Чистота и опасность. М., 2000. С.100-104.

Так или иначе, чтобы избежать необоснованных отождествлений, можно, наряду с ритуалом, говорить о «ритуальности» как о характеристике тех социальных действий, которые имеют некоторые общие черты с ритуалом, но и отличаются от него.

Сходство между ритуалом и юридической процедурой прослеживается прежде всего на функциональном уровне. Так, ритуал выполняет консолидирующую функцию: при помощи него конструируется и поддерживается единство коллектива. В условиях современного общества с ослабленной религиозностью эту задачу частично решает юридическая процедура благодаря принципу равенства всех перед законом и судом: людей объединяет то, что к ним применяются одинаковые процессуальные правила. Особо значимые юридические процедуры – например, выборы или «громкие» судебные процессы – привлекая к себе всеобщее внимание, в известной степени способствуют синхронизации разобщенных ритмов индивидуального и группового поведения.

Ритуал выполняет также информационную функцию, выступая резервуаром знаний о мире и способом их передачи от поколения к поколению. Процедура, в особенности судебная, также представляет собой хранилище социально значимой информации – о дозволенном и недозволенном поведении, о критериях истины и справедливости.

Ритуал мобилизует – приводит как отдельного индивида, так и коллектив в «собранное» состояние, настраивает на повышенную точность в произнесении слов и выполнении положенных действий. Любая юридическая процедура также является школой дисциплины и ответственности. Как ритуал, так и процедура необходимы для формирования у людей «ритмической компетенции», т.е. способности совершать нужные действия в строго установленном порядке и в соответствующие моменты времени.

Максимальное сходство между ритуалом и юридической процедурой, безусловно, существовало на ранних этапах истории права. Средневековые юридические процедуры имели ярко выраженную ритуальную структуру.

Многие из них сохраняли сакральное содержание: например, клятва или присяга (свидетеля на суде или лица, вступающего в должность) сопровождалась апелляцией к высшему существу; ордалии, или судебные испытания, опирались на ожидание божественного вмешательства в дело установления истины.

Даже в тех случаях, когда священный характер ритуала неочевиден или утрачен, остается неизменной ритмичность процедуры, которая выражается в том, что все действия, входящие в ее состав, должны быть совершены вне зависимости от своей прагматической полезности. Ритуальность проявляется в том, что каждый отдельный элемент процедуры не оценивается с точки зрения целесообразности, и все они в равной мере являются необходимыми для наступления юридического результата.

Так, древнеримская процедура манципации, применявшаяся при купле-продаже особо ценных товаров (недвижимости, рабов, скота), требовала, чтобы покупатель в присутствии свидетелей и человека, держащего весы, произнес строго определенную словесную формулу, прикоснулся к весам кусочком меди и передал его продавцу. Когда-то медь служила платежным средством, и таким образом происходили расчеты по договору; однако впоследствии, с появлением чеканенных денег, манипуляции с куском меди не были отменены и, потеряв практическое значение, приобрели характер символического ритма[266].

Сила ритма в римской юридической процедуре такова, что в ряде случаев совершение тех же самых действий, но в обратной последовательности, ведет к аннулированию юридических последствий первоначальной сделки (свойственное римской правовой форме «начало симметрии»)[267].

Аналогичный принцип можно обнаружить и в средневековой правовой процедуре. Таков, например, ритуал «снятия с виселицы», который использовался в эпоху позднего средневековья как средство исправления судебных ошибок: если выяснялось, что казнен невиновный человек, то судья,

[266] См.: Муромцев С.А. Гражданское право Древнего Рима. М., 1883. С.57-58.
[267] См.: Там же. С.164.

вынесший несправедливый приговор, должен был после торжественного шествия публично снять тело осужденного с виселицы (иногда применялся другой вид процедуры – имитация наказания, когда к судье символически применялась соответствующая казнь), после чего и судья, и казненный считались полностью реабилитированными[268].

Наконец, ритуальные свойства правовой процедуры проявляются в таком феномене, как судебные процессы над животными. Правила гражданского и уголовного судопроизводства как в древности, так и в Средние века применялись не только к людям, но и к домашнему скоту, и к вредителям посевов – кротам, кроликам и т.п., в том числе к насекомым (саранче, гусеницам и др.)[269], – что может свидетельствовать о восприятии судебной процедуры в качестве своеобразного магического средства. Процедура рассматривается как универсальный ритм, позволяющий восстанавливать справедливость и порядок не только в человеческих отношениях, но в любых сферах, вплоть до самых высших (представления о Страшном Суде).

Современная юридическая процедура, почти полностью лишившись религиозно-магических элементов сохраняет следующие свойства ритуального характера: формализация (все внешние элементы процедуры считаются необходимыми независимо от их прагматических функций, и по их поводу нежелательна рефлексия); повторяемость (сохраняется устойчивая модель действия, которая воспроизводится автоматически); фиксированность (как в памяти, так и в документальной форме).

Еще одним ритмообразующим культурным институтом, сходным с юридической процедурой и оказывающим на нее влияние, выступает игра. Основными качествами игры являются ее свободный характер, выход из рамок обыденной жизни, пространственная и временная обособленность, наличие внутреннего непреложного порядка в виде системы правил, склонность к формированию особых игровых сообществ. Отсюда, игра является «свободной

[268] См. подробнее: Тогоева О.И. Право на ошибку: ритуал снятия с виселицы во Франции эпохи позднего средневековья//Право в средневековом мире. Вып.2-3: Сб. статей. СПб., 2001. С.219-230.
[269] См. подробнее: Канторович Я. Процессы против животных в Средние века. СПб., 1897.

деятельностью, которая осознается как «невзаправду» и вне повседневной деятельности выполняемое занятие… не преследует при этом никакого материального интереса, не ищет пользы… совершается внутри намеренно ограниченного пространства и времени, протекает упорядоченно, по определенным правилам и вызывает к жизни общественные группировки, предпочитающие окружать себя тайной либо подчеркивающие свое отличие от прочего мира всевозможной маскировкой»[270].

Если не все, то многие из этих признаков свойственны состязательному правосудию. Оно строится на искусственной основе, по специально созданным правилам и маскирует реальный социальный конфликт условным юридическим «квазиконфликтом». Благодаря процедуре реальный конфликт делается более предсказуемым и частично нейтрализуется еще до своего разрешения. Постепенно складываются устойчивые правовые модели, которые можно автоматически применять к жизненным ситуациям, обладающим конфликтными свойствами, для решения двуединой задачи: предварительного сдерживания конфликта и его окончательного конструктивного разрешения. Поэтому состязательное правосудие возникает как юридическая модель ссоры.

Основными ритмическим принципом, который объединяет игру и судопроизводство, является состязание. Так, Й. Хейзинга подчеркивает «агональную», т.е. состязательную природу правового спора, показывая ее на многочисленных исторических примерах. Вообще состязание и игра в представлении Хейзинги выступают как тесно сопряженные понятия, едва ли не отождествляются: «Кто говорит «состязание», тот говорит «игра»… нет достаточных оснований отказывать в игровом характере любому состязанию»[271].

Состязательность придает судебной процедуре, как и игре, своеобразный «маятниковый» ритм, при котором стороны конфликта поочередно наносят друг другу символические удары. В сущности, состязание – это юридическая

[270] См.: Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С.24.
[271] Там же. С.94.

форма, отделившаяся от содержания, внешняя ритмика конфликта, которая может и не отражать его действительных внутренних характеристик.

Ритм процедуры выражается в ее внутренней упорядоченности, наличии относительно жесткой динамической структуры. Основными проявлениями ритмичности юридической процедуры выступают:

1) Строго определенная последовательность операций, образующих процедуру. Юридическая процедура состоит из ряда стадий, которые относительно обособлены друг от друга и выстраиваются в виде цепочки, в которой ни одно звено не может быть произвольно пропущено или заменено другим. Возможна вариативность процедуры, т.е. существование нескольких сценариев, однако в любом случае отклонение от нормативного ритма не допускается и может привести к тому, что результаты соответствующей деятельности будут признаны юридически ничтожными;

2) Хронологические параметры. Внутренняя организация процедуры, как правило, связана с ограничениями времени, которые устанавливаются в виде сроков выполнения отдельных процессуальных действий или завершения процедуры в целом. Поскольку календарное время представляет собой универсальный ритм, который объединяет все части общества, то хронологическое измерение процедуры, выражающееся в форме сроков, призвано поместить ее в социальный контекст и придать ей не только символическое, но и инструментальное значение;

3) Цикличность. Юридическая процедура после своего завершения может заново развернуться в полном объеме, с соблюдением той же последовательности действий, причем в ряде случаев такое возобновление само подчиняется определенному ритму (например, происходит с заранее заданной периодичностью).

В современных правовых системах, в том числе российской, наиболее детально регламентируются три процедуры: законодательная, описывающая порядок создания базовых юридических текстов; избирательная, определяющая способ формирования важнейших институтов власти; судебная,

представляющая собой алгоритм применения закона. Таким образом, юридическая процедура, если понимать ее в обобщенном смысле, образует своего рода полный технологический цикл, включающий в себя создание нормативного текста вместе с приведением его в действие и определением круга лиц, правомочных его создавать.

Судебная процедура в рамках современной российской правовой системы существует в нескольких вариантах (уголовное, гражданское, арбитражное, конституционное судопроизводство), однако в них можно проследить общую ритмическую структуру. Процедура, как и ритуал, не начинается произвольно − ее начальным пунктом является инициирование разбирательства (подача искового заявления, возбуждение уголовного дела и т.п.). Далее следует подготовка дела к судебному разбирательству, в уголовном процессе принимающая форму предварительного расследования. Центральный этап процедуры – судебное разбирательство – в наибольшей степени сохраняет ритуальные свойства, что выражается, например, в таком требовании, как вставание всех присутствующих в зале при входе судей, равно как при обращении к суду или даче показаний: это сравнительно редкий пример того, как в ритмическую организацию судопроизводства включается ритм телесного движения. Вставание как символическое напряжение тела должно перевести участников процесса в собранный и ответственный режим, адекватный значимости происходящего. В дальнейшем ритм процедуры переносится в вербальную плоскость и приобретает вид словесного поединка между сторонами с судьей в качестве арбитра. Деятельность суда представляет собой чередование познавательных (оценка доказательств, рассмотрение ходатайств) и волевых операций (вынесение определений и постановлений). Завершающей частью разбирательства является удаление суда в совещательную комнату и последующее публичное оглашение принятого решения. После этого в ритме появляется нормативно заданная пауза между вынесением решения и его вступлением в силу. В течение этой отсрочки по инициативе кого-либо из противоборствующих сторон весь цикл процедуры может возобновиться: если

решение суда обжаловано, то происходит повторение ритма в виде судопроизводства второй инстанции (апелляционной, кассационной), а затем – в виде надзорного производства и пересмотра дела по вновь открывшимся обстоятельствам. При этом, если апелляционное производство происходит по правилам, почти идентичным рассмотрению дела в первой инстанции, то в дальнейшем ритм судебного процесса воспроизводится лишь в сокращенном виде. Наконец, после вступления в силу итогового решения по делу оно должно быть исполнено, что и выступает завершением данного ритмического процесса.

Процедурный ритм правотворчества, также имеющего несколько форм (законодательный процесс, ведомственное и судебное правотворчество), может быть представлен следующим образом. Он начинается с инициативы уполномоченного лица, выражающейся в разработке и внесении проекта. Затем следует обсуждение и согласование проекта; наиболее сложный ритм имеет место при парламентском законотворчестве, когда происходят «три чтения», т.е. троекратно повторяются публичные дебаты, в промежутках между которыми идет доработка текста. Аналитические операции, как и в судопроизводстве, чередуются с волевыми – принятием решений путем голосования. Основная часть процедуры заканчивается символическим действием: лицо, правомочное принимать итоговое решение, ставит свою подпись под текстом. В случае, если подпись не поставлена, возможно повторное разворачивание ритма в ослабленной форме (преодоление «вето»). Завершением правотворческой процедуры является обнародование принятого нормативного текста путем его публикации (реже – рассылки непосредственным адресатам).

Наконец, избирательная процедура в самом общем виде имеет следующий ритм: инициатива (назначение даты выборов, выдвижение и регистрация кандидатов); словесное состязание кандидатов – предвыборная агитация; принятие решения путем народного голосования; познавательные операции (подсчет голосов, контроль со стороны наблюдателей); оглашение результатов; в определенных случаях – повторное разворачивание процедуры в затухающем виде («второй тур» выборов).

Таким образом, несмотря на существенные различия, имеющиеся между тремя основными видами современной юридической процедуры, в них все-таки можно обнаружить общий ритм:

1) инициирование;

2) чередование познавательных и волевых операций;

3) принятие решения;

4) возможная затухающая цикличность;

5) торжественное оглашение окончательного решения.

Помимо устойчивого набора элементов, этот ритм имеет и свой хронологический аспект: продолжительность процедуры и ее отдельных стадий, как правило, соотнесена с календарным временем. Все участники процесса подвергаются двойному дисциплинарному воздействию: они вынуждены не только соблюдать последовательность действий, но и укладываться в установленные сроки. Тем самым достигается согласование ритма процедур с социально значимыми интересами. Например, для судебного разбирательства наиболее опасно чрезмерное затягивание, поскольку истина и справедливость, будучи установлены с большим опозданием, могут потерять свою ценность.

Напротив, для процедуры правотворчества нежелателен высокий темп создания, изменения и отмены нормативно-правовых актов, в результате чего динамика законотворчества превышает способности общества к обработке соответствующих данных, которые не успевают отложиться в стратегической памяти, не исключая и память профессионального юридического сообщества.

13.4. Цикличность процедур и революция

Юридическая процедура циклична по своей природе в том смысле, что после своего завершения способна многократно воспроизводиться с сохранением той же ритмической последовательности элементов. Однако в том случае, если само повторение процедур подчинено какому-либо постоянному принципу, тем

самым достигается упорядочение пространства и время не только внутри процедуры, но и в более широком социальном масштабе, на уровне ритма жизни общества.

Современные процедуры судопроизводства и правотворчества носят ситуативный, а не периодический характер: они происходят по мере надобности, а не в соответствии с каким-либо внешним ритмом. Свойством равномерной цикличности обладает лишь избирательная процедура, а также особая разновидность правотворчества – бюджетный процесс. Эти процедуры должны повторяться со строго определенной частотой, основанной на календарном исчислении времени.

Эти регулярные процедуры, помимо своего чисто прагматического значения (смена правящих элит, планирование доходов и расходов), символизируют устойчивость и жизнеспособность социального уклада. В этом смысле они выполняют функцию, сходную с праздниками. Откладывание, перенос или отмена подобных процедур способны повлечь сбой общего ритма социальной жизни. Так, не случайно трем великим революциям предшествовало нарушение сроков созыва представительных органов власти: перед английской буржуазной революцией парламент не собирался в течение 14 лет; во Франции более ста лет не созывались Генеральные штаты; в России начала XX века несколько раз досрочно распускалась Государственная Дума.

Сама революция, впрочем, также может рассматриваться как проявление ритмичности правового развития. Сам термин «революция» восходит к латинскому «re-volvere» − «вращение», «возвращение». Революционный процесс проходит по меньшей мере две стадии, первая из которых − кризисно-подготовительная − сводится к тому, что общество отбрасывает прежние принципы собственного устройства и ставит себя на грань выживания. Революция выносит приговор существующему правопорядку, возлагая на него значительную часть вины за бедственное состояние общества.

Однако, разрушив прежний правовой порядок, революция практически сразу же ускоренными темпами начинает порождать собственные нормативные

формы. После того, как пик революционных событий остается позади и наступает относительная стабилизация, правовая система прежнего общества, будучи упраздненной в ходе революции, сравнительно быстро восстанавливается в основных своих параметрах, хотя и с новым институциональным обликом. Действительно, после любой революции сохраняются опорные конструкции правовой системы – закон, правосудие, собственность. Меняются только их наименования, формы, субъекты и др., но не природа и функции этих базовых институтов права.

Революционный ритм демонстрирует относительную хрупкость традиционного правового порядка, которая проявляется в периоды социальных кризисов. Вместе с тем революция представляет собой не просто стремительный демонтаж старого правопорядка, но и своеобразную форму «борьбы за право». Право в революционных условиях проявляет удивительные способности к самовоспроизводству: исчезнув под натиском революционных сил, оно сравнительно быстро возрождается в обновленной форме.

Глава 14
ТЕМПОРИТМИКА ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОЙ ЭКОНОМИКИ

(Д.П. Фролов)

14.1. Время, экономика и институты

Время как ритм жизни имеет фундаментальное значение для изучения функционирования и эволюции хозяйственных систем. Не случайно главной ошибкой неоклассической экономической теории признается игнорирование значимости институтов и времени[272]. Так, либеральная концепция рыночной экономики основана «на посылке о равновесии, что поражает историков как абсолютно антиисторичный подход к исследованию общества – отрицание траекторий перемен и адаптации, которые присутствуют повсеместно»[273]. В свою очередь, в советской политэкономии временным параметрам экономических процессов уделялось значительное внимание в контексте решения стратегической задачи экономии времени[274], хотя значение институциональных факторов преимущественно не акцентировалось. Напротив, теоретиками институционализма всесторонне анализируются роль институтов в обеспечении преемственности развития экономических систем, поливариантность институциональных изменений и возможности жесткой детерминации институтами неэффективных эволюционных траекторий[275].

Фундаментальные продвижения в теориях нелинейной термодинамики и синергетики[276] стимулировали переосмысление феномена времени

---

[272] North D. Economic Performance Through Time // The New Institutionalism in Sociology / M. Burton and V. Nee, eds. N.Y.: Russel Sage, 1998.

[273] Тош Д. Стремление к истине. Как овладеть мастерством историка. М., 2000. С. 195.

[274] См.: Данилов Е.И. Обращение и закон экономии времени. М., 1976; Патрушев В.Д. Время как экономическая категория. М., 1966; Пруденский Г.А. Время и труд. М., 1965; Сачко Н.С. Фактор времени в советской экономике. М., 1976; Фактор времени в плановой экономике (инвестиционный аспект) / Под ред. В.П. Красовского. М., 1978; Ферианц Я. Хозяйственный механизм и экономия времени. М., 1974; Чемыхин В.А. Методологические основы исследования закона экономии времени при социализме. Воронеж, 1984.

[275] Клейнер Г.Б. Эволюция институциональных систем. М.: Наука, 2004; Иншаков О.В., Белобородько А.М., Фролов Д.П. Биржа: эволюция экономического института. 2-е изд. М., 2008.

[276] См.: Пригожин И., Стенгерс И. Конец определенности: Время, хаос и новые законы природы. Ижевск, 2000.

представителями синергетической экономики [277] с учетом концепций нелинейности, хаоса, флуктуаций, бифуркаций и др.[278] Параллельно в рамках эволюционной экономики получили качественное развитие научные представления о непрерывности и необратимости процессов зарождения, диффузии и укоренения изменений в хозяйственных системах посредством механизмов новации, селекции и рутинизации[279]. В фокусе особого внимания оказались асинхронность, аритмичность, инерционность, нестабильность и другие свойства, объективно присущие экономической эволюции[280]. Поскольку «эволюционный подход раскрывает, что хозяйственная система... развивается непрерывно, необратимо, неравномерно, неопределенно, неограниченно и неизбежно»[281], это требует переосмысления многих устойчивых стереотипов экономической теории и практики.

Закономерно появляются отдельные теоретические работы, направленные на формирование системного представления о пространственно-временном континууме хозяйства[282], а также на изучение природы времени как потока, специфичного ресурса и квазисреды экономических изменений[283]. Прикладные исследования связаны в основном с развитием концепций процессного менеджмента и управления изменениями[284]. Однако объем таких работ далек от

---

[277] См.: Занг В.-Б. Синергетическая экономика. Время и перемены в нелинейной экономической теории. М., 1999.

[278] См.: Евстигнеева Л.П., Евстигнеев Р.Н. Экономика как синергетическая система. М., 2010; Мясников А.А. Синергетические эффекты в современной экономике: Введение в проблематику. М., 2011.

[279] См.: Иншаков О.В. Потенциал эволюционного подхода в экономической науке современной России // Экономическая наука современной России. 2004. № 4; Иншаков О.В. Эволюционная экономика и экономическая генетика // Эволюционная теория, инновации и экономические изменения: VI Междунар. симпоз. по эволюц. экономике (г. Пущино, 23–24 сент. 2005 г.). М. , 2005.

[280] См.: Маевский В. Введение в эволюционную макроэкономику. М., 1997; Маевский В.И. Эволюционная теория и неравновесные процессы (на примере экономики США) // Экономическая наука современной России. 1999. № 4.

[281] Иншаков О.В. Развитие эволюционного подхода в стратегии модернизации региона и макрорегиона / О.В. Иншаков, Е.И. Иншакова, И.В. Митрофанова, Е.А. Петрова. Волгоград, 2009. С. 10.

[282] См.: Иншаков О.В., Фролов Д.П. Институциональность пространства в концепции пространственной экономики // Пространственная экономика. 2007. № 1; Беков Р.С. Пространственно-временной метаморфоз экономической динамики России. Волгоград , 2004.

[283] См.: Баскин А.И. Время в системе экономических ресурсов постиндустриального общества: Автореф. дис. ... канд. экон. наук. СПб., 2006; Орехова Е.А. Экономическое время как «среда» экономического развития // Общество и экономика. 2006. № 1.

[284] См.: Рюэгг-Штюрм Й. Системно-конструктивистская «теория фирмы» и управление процессами глубоких изменений на предприятии // Проблемы теории и практики управления. 1998. № 6; Мосейко В.О. Управление по изменениям. Концепция внутрифирменного управления в структурах среднего и малого бизнеса. Волгоград, 2001; Том Н. Управление изменениями // Проблемы теории и практики управления. 1998. № 1.

состояния «критической массы», способной индуцировать позитивные сдвиги в понимании временных параметров хозяйственного развития. Если физики, химики, геологи и представители других отраслей естествознания значительно продвинулись в философском осмыслении времени[285], то *в экономической науке феномен времени все еще остается «белым пятном»*. Вместе с тем есть все основания полагать, что сложившаяся ситуация может быть изменена на основе парадигмы институционализма. Это передовое научное направление по сути методологически уравновешивает известный радикализм синергетического и эволюционного подходов[286].

Институциональная «революция» в экономической теории была связана прежде всего с радикальным растягиванием шкалы времени. Ведь «единственная реальность, присущая обществу, – это историческая реальность, реальность во времени», показывающая, «каким образом с течением времени действия превращаются в институты, а институты, в свою очередь, изменяются благодаря действиям»[287]. Тезис Нобелевского лауреата Д. Норта: «история имеет значение» − является исходным методологическим пунктом всех институциональных исследований. Институционализм изучает эволюцию способов социально направляемой трансформации хаоса в порядок, снижения неопределенности и предотвращения сверхустойчивых «ловушек» экономического развития. Далее представим обзор направлений перспективных институциональных исследований в контексте идей синергетической и эволюционной экономики, а также социокультурной ритмологии.

14.2. Феноменология институционального времени

В общефилософском смысле экономическое время – универсальная характеристика движения хозяйственной системы общества. *Экономическое*

[285] См.: Конструкции времени в естествознании: на пути к пониманию феномена времени. Ч. 1. Междисциплинарное исследование. М., 1996.
[286] См.: Фролов Д.П. Эволюционная перспектива институциональной экономики России. Волгоград, 2008.
[287] Abrams P. Historical Sociology. Shepton Mallet: Open books, 1982. P. 2-3.

время – это не равномерное тиканье хронометра, а неравномерный поток действий и событий со своими ускорениями и торможениями, лагами и простоями, темпами и ритмами. Если астрономическое (календарное) время равномерно, то экономическое время принципиально неравномерно, поскольку определяется содержанием, формами, скоростью и результатами процессов труда, производства и хозяйствования. Так, например, «производство как процесс носит возобновляемый, продолжающийся и систематический характер, что способствует стабильности (непрерывности) времени. Можно сказать, что производство как процесс увеличивает «однородность времени», т. е. устойчивость межпериодных связей» [288]. Объективно существует разная насыщенность различных отрезков астрономического времени, зависящая от количества действий, операций и сделок, осуществляемых в ту или иную единицу его измерения. Экономическое время онтологически предстает неоднородным потоком действий, событий и процессов с меняющейся плотностью. В этом смысле критерием экономического прогресса можно считать непрерывный рост количества и качества продуктивных операций и трансакций в единицу астрономического времени.

Институциональность имманентно присуща ритму экономического времени, поскольку институциональный фактор представляет собой эндогенную движущую силу любого акта и процесса хозяйственной деятельности во всех ее масштабах[289]. Не случайно исследователи многократно отмечали тесную связь институтов и времени: «институты – это компоненты реальной жизни в определенные промежутки времени, в определенных (типичных) ситуациях»[290]; институты в широком смысле «представляют собой логически последовательные образцы человеческой деятельности, прибегая к которым люди и организации производят и воспроизводят свое материальное

[288] Клейнер Г.Б. Системная парадигма и системный менеджмент // Российский журнал менеджмента. 2008. Т. 6. № 3. С. 36.
[289] См.: Иншаков О.В. «Ядро развития» в контексте новой теории факторов производства // Экономическая наука современной России. 2003. № 1.
[290] Асп Э.К. Введение в социологию. СПб.: Алетейя, 2000. С. 118.

существование и организуют время и пространство»[291]. Но дальше общих фраз институциональный анализ времени пока не продвинулся.

Предметно-аспектированный анализ экономического времени с позиций институционализма позволяет выделить в качестве объекта специальных исследований *институциональное время как характеристику длительности и синхронности осуществления функционально и статусно определенных видов хозяйственной деятельности*, специфика которых определяет особенности временной организации экономической жизни общества. Как ни странно, понятие институционального времени практически не используется в современных научных текстах, как российских, так и зарубежных. Следует признать это непростительным упущением институционалистов, отражающим неразвитость философских основ данного научного направления и нуждающимся в преодолении.

Методологически значимо замечание О. Иншакова: «Время как характеристика атрибута реальности – движения зависит от самой этой реальности и вытекает из ее эволюции. В хозяйстве это означает *обусловленность времени функциями его субъектов* (курсив. – *Авт.*)» [292]. Заметим, что базовые элементы институциональной реальности – институции – представляют собой *социальные формы функций субъектов, а также объектов, процессов и результатов экономической деятельности*, обеспечивающие эволюцию системы общественного разделения труда на основе статусов, норм, правил, инструкций, регламентов, контрактов, стандартов и порядков [293]. Институция означает введение в статус, она есть фактор и процесс создания и закрепления статусов субъектов, объектов, процессов и продуктов экономической жизни общества [294]. В результате «предмет или индивид приобретает функцию, которая может выполняться лишь благодаря

[291] Стрежнева М. Особенности институционального развития ЕС // Мировая экономика и международные отношения. 1999. № 3. С. 16.
[292] Иншаков О.В. Потенциал эволюционного подхода в экономической науке современной России // Экономическая наука современной России. 2004. № 4. С. 48.
[293] См.: Иншаков О.В., Фролов Д.П. Лингвистика институциональной экономики. Волгоград, 2010.
[294] См.: Иншаков О.В. Институты и институции в современной экономической теории // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 3. Экономика, экология. 2007. № 11.

коллективному соглашению о наличии соответствующего статуса»[295]. Фиксируемые институциями статусы формируют в экономике систему равновесий, в которой накапливается своего рода статическое напряжение, создающее импульс для разрешения противоречий посредством институциональных изменений, динамики и эволюции.

Институциональность экономического времени как ритма производства, обращения и потребления проявляется в формальном определении временных границ различных видов деятельности, статусов, правил и процедур, а также в закреплении неформальных временных норм действий и трансакций агентов хозяйства. Эволюционное изменение таких норм отражает объективно происходящее изменение ритмики и интенсивности различных функций хозяйственной деятельности. Отсюда возникают графики работы предприятий и учреждений, их органов и сотрудников, предельные сроки рассмотрения документов и камеральных проверок, налоговые и таможенные режимы, отчетные периоды и финансовые годы, сроки действия лицензий и занимания должностей, сроки службы и обучения, дни совершения сделок и вступления в силу правовых актов, пролонгация (продление) договоров и полномочий или их досрочное прекращение и т.д. Все эти и многие другие ритмы институциональны по своей природе, поскольку соотносятся с определенными институциями и институтами[296]. В институциональном смысле целесообразно рассматривать экономическое время с позиции присвоения, отчуждения и осуществления институций хозяйственными субъектами, а также привлечения, внедрения, трансформации, модификации, модернизации, замены, вывода, выбытия институциональных ресурсов и факторов.

Институирование времени, т.е. его упорядочивание посредством закрепления определенных функций и статусов за отдельными периодами суточного, сезонного и годового ритмов, имеет объективную необходимость для эффективного функционирования и развития хозяйственных систем.

---

[295] Серл Дж. Что такое институт? // Вопросы экономики. 2007. № 8. С. 12-13.

[296] См.: Иншаков О., Фролов Д. Эволюционная перспектива экономического институционализма // Вопросы экономики. 2010. № 9.

Совокупность этих статусов формирует временной порядок жизни общества. Конкретными формами институирования ритмов являются установление предельных границ рабочего времени и минимального месячного (или почасового) размера оплаты труда, ежегодное утверждение статусов рабочих и праздничных дней, назначение дней выборов, определение периодов проведения мероприятий и сроков выполнения работ по контрактам и т.п. В зависимости от масштаба институционально определенной деятельности и ее социального значения меняется и статус институторов времени, т.е. акторов, осуществляющих его упорядочивание.

Способы и формы институционализации времени исторически меняются. Так, с приобщением Руси к Православию можно связать упрочение роли календаря как институционального инструмента упорядочения ритма жизнедеятельности за счет вплетения религиозных элементов в структуру рутинных хозяйственных процессов и событий. С этим соотносится тот факт, что православные праздники в так называемом «народном» календаре [297] приурочивались к началу и завершению определенных циклических процессов в хозяйстве – работе, отдыху, созданию запасов и т.д., сопровождаясь пословицами и поговорками, «обрастая» приметами и обычаями [298]. Православные праздники, в том числе наложенные на праздники языческие (например, день Иоанна Крестителя и Ивана Купалы, Рождество Христово и Коляда, Перунов день и Ильин день и т.д.) становились важными вехами в исчислении времени хозяйствования.

В Древней Руси институирование времени прежде всего предполагало фиксацию статусов дней, месяцев и сезонов внутри года в соответствии с их хозяйственным, религиозным и социальным значением[299]. Совокупность этих статусов формировала временной порядок года. Так, «по пятницам обычно

[297] См. также: Рыбаков Б.А. Календарь древних славян // Сквозь века. Вып. 1. М., 1986.
[298] См. также: Некрылова А. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища, конец XVIII — начало XX в. СПб.: Азбука-классика, 2004.
[299] См.: Иншаков О.В., Фролов Д.П. Эволюция институционализма в российской экономической мысли (IX–XXI вв.): В 4 т. Т. 1. М., 2007.

происходили битвы»[300], тогда как «закладка и освящение храмов, перенесение мощей обычно совершались по субботам и воскресеньям»[301]. Любопытно, что Церковью «была разработана детальнейшая система регулирования половых отношений, наполненная разнообразными запретами и ограничивавшая сексуальные связи примерно 100 днями в году»[302]. Однако осознание важности учета внутрисуточного течения времени отражается уже в Новгородских летописях XI в., где указывались как дни, так и часы описываемых событий. Хотя история хронометрии России изучена довольно слабо, можно утверждать, что наши предки до XV в. пользовались солнечными часами, а в 1404 г. Л. Серб сконструировал и установил первые механические башенные часы с колокольным боем на фасадной части звонницы великокняжеского двора в Московском Кремле. Это отражало общие тенденции развития технологий времяисчисления в данный исторический период. Как отмечает Р. Камерон, в XIV в. практически любой город Европы имел центральные часы[303], а в генуэзских деловых контрактах раннего Средневековья неформальной нормой считалось ставить не только дату, но и время заключения сделки.

Современная экономическая теория все еще инерционно игнорирует роль институциональных процессов, в том числе трансакций, процедур, ритуалов, церемоний, обрядов и т.д. Все они связаны с согласованным осуществлением определенных институций в заданном временном диапазоне, фиксируя или подтверждая статусы их агентов, а также отражая их изменения. *Процедура есть актуально наиболее распространенная процессная форма институции*, эволюционно вытеснившая такие архаичные формы, как ритуалы и церемонии. Подобных институциональных рудиментов становится все меньше, поскольку непрерывно растет количество институций в обществе, развивается общественное разделение труда и институциональное пространство становится все более насыщенным, а динамика смены институций увеличивается.

[300] Данилевский И.Н. Древняя Русь глазами современников и потомков (IX-XII вв.): Курс лекций. 2-е изд. М., 2001. С. 234.
[301] Там же. С. 233.
[302] Там же. С. 235.
[303] См.: Камерон Р. Краткая экономическая история мира. От палеолита до наших дней. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2001. С. 96.

Объективно происходит рациональное упрощение ритуалов и обрядов путем их замены процедурами. Процедура есть редуцированная форма ритуала при сохранении функционального содержания. Таковы процедуры увольнения и приема на работу, регистрации брака и развода, прописки и выписки, постановки и снятия с воинского учета, регистрации и ликвидации юридического лица и др. Широкое распространение процедур в жизни общества отражает высокий уровень его сложности и значительные темпы институциональных изменений.

Институциональное время обнаруживает свойство неоднородности, выражая иерархичность институционального пространства, объединяя сверхбыстрые и сверхмедленные процессы в единство полиритмии эволюции хозяйства. Если «формальные правила можно изменить за одну ночь, путем принятия политических или юридических решений»[304], а ежедневные и даже ежечасные переоценки вложенного капитала ведут к перманентным изменениям взаимных ожиданий[305], то на уровне социальной включенности (по классификации Нобелевского лауреата О. Уильямсона)[306] институциональные изменения реализуются в масштабе столетий или даже тысячелетий. Исторические особенности институционального развития оказывают значительное влияние на настоящее и будущее экономических систем. Проблематика зависимости актуального состояния институтов от пройденного ими пути развития (эффект path dependence) находится в фокусе особого внимания институционалистов.

Однако следует критично отнестись к использованию различных вариантов концепции предопределенности исторического процесса развития институтов хозяйства. Такой подход неявно проник даже в популярную теорию институциональных матриц, которые «задают два типа траекторий эволюционных изменений, в том числе и в экономической подсистеме общества. Они же (матрицы. – *Авт.*) определяют границы возможных

---

[304] Норт Д. Институты, институциональные изменения и функционирование экономики. М. :, 1997. С. 21.
[305] См.: Кейнс Дж.М. Общая теория занятости, процента и денег//Антология экономической классики. М., 1993. С. 253.
[306] Williamson O. The New Institutional Economics: Taking Shock, Looking Ahead // Journal of Economic Literature. 2000. Vol. XXXVIII (September). P. 597.

трансформаций, допуская модификацию хозяйственных форм и правил до тех пор, пока не нарушается равновесие, при котором базовые институты занимают доминирующее положение» [307]. Но разве не эволюционируют базовые («матричные») институты, пусть и в крайне длительном временном диапазоне? Неужели невозможны рекомбинации элементов институциональных матриц? Разве экономические системы обречены двигаться по жестко канализированным траекториям развития? Говоря словами поэта, «страны разбитое корыто, души распахнутой окно – все в эту матрицу забито и на века предрешено»...

Многие результаты общественного институционального выбора с течением времени действительно переосмысливаются как неэффективные и характеризуются запретительным уровнем издержек перехода в новое состояние. Вместе с тем, преувеличивать значение параметров траектории предшествующего развития нецелесообразно, поскольку «для систем с нелинейными обратными связями (к которым относятся все общественно-экономические системы. – *Авт.*) не менее значительное воздействие на их поведение может оказывать также и будущее» [308], рассматриваемое в синергетической экономике как движение по установившемуся режиму к определенному аттрактору. Если определять строго с позиций эволюционного подхода, то пространство институциональных процессов, как и время, необратимо, вероятностно и ожидаемо в образе будущего. Ожидание будущего влияет на настоящее не меньше, чем прошлое.

14.3. Время как элемент институционального моделирования полиритмичной экономики

[307] Кирдина С.Г. X- и Y-экономики: Институциональный анализ. М., 2004. С. 236.
[308] Лесков Л.В. Знание и Власть. Синергетическая кратология. М., 2001. С. 15–16.

Изучение институтов – наиболее сложная область экономической науки. До сих пор многие теоретические конструкции представителей институциональной экономической теории лишены встроенного эволюционного компонента, что приводит к их отрыву от реальности и антиисторизму. В частности, «в последнее время среди российских авторов стало модным по поводу и без повода выписывать платежные матрицы размерностью 2×2 с произвольно подобранными значениями и отыскивать для них точки равновесия, по Нэшу, не слишком задумываясь об экономическом смысле производимых расчетов. Похоже, для некоторых исследователей подобные арифметические экзерсисы стали удобной заменой как теоретического осмысления изучаемых проблем, так и погружения в их эмпирический анализ»[309]. *Равновесные модели в принципе неадекватно представляют институциональные отношения*. Функционирование и развитие институциональных систем, органично сочетающих детерминизм и стохастику, невозможно адекватно описать при помощи линейных математических уравнений. Эти эволюционные системы подчиняются влиянию многочисленных импульсов и факторов, многие из которых пока досконально не изучены. Состояние таких систем может быть представлено лишь в виде вероятностного облака в многомерном пространстве.

В настоящее время «существует значительный недостаток эволюционных моделей, описывающих развитие на национальном или мировом уровнях. Первые модели были основаны на подходе *bottom-up* (макроэкономические процессы как совокупность процессов на микроэкономическом уровне). Их применение требует построения огромных конструкций национальных экономик. Модели этого типа очень сложно анализировать»[310], что предполагает разработку нового класса способов формального эволюционного анализа институциональных систем, в том числе связанных со стохатическим моделированием, автогенерацией паттернов и распознаванием генетических алгоритмов, нейросетевым прогнозированием и другими способами учета

[309] Капелюшников Р.И. И еще раз – о теореме Коуза (критические заметки) // Экономический вестник Ростовского государственного университета. 2006. Т. 4. № 3. С. 44.
[310] Квашницкий В. Истоки эволюционной экономики // Истоки: из опыта изучения экономики как структуры и процесса. М., 2006. С. 132.

нелинейности эволюции хозяйства. Постепенно вырабатываются понятийные средства описания неравновесных самоорганизующихся институциональных систем.

Институциональные процессы относятся к классу трудноформализуемых, что вызывает попытки использования технологий формализации из других областей научного знания. По мнению Е. Попова, распространение институтов можно по аналогии с физическими процессами диффузионного перемещения вещества описывать законами диффузии А. Фика[311]. Эта оригинальная гипотеза нуждается в дополнительном обосновании, поскольку законы Фика – это законы диффузии в идеальных растворах при отсутствии внешних воздействий, т.е. их адаптация в рамках институциональной экономической теории позволит описать диффузию институтов лишь в абстрактной хозяйственной системе, что тоже важно.

Многим институциональным процессам присущ нарастающий и самоусиливающийся, «по типу цепной реакции, характер распространения»[312], что позволяет применить к их моделированию аппарат математической теории лавинообразных процессов. Перспективным направлением моделирования сложных институциональных систем является использование полидоменных моделей, основанных на современной теории логико-лингвистических моделей управления и позволяющих корректно эксплицировать изменение этих систем во времени. Вместе с тем, «из всего разнообразия возможных способов формализованного описания институтов наиболее естественным является алгоритмический способ» [313] . Важно не только адаптировать, но и совершенствовать методику формализации институциональных отношений, предоставляемую теорией игр. В этом направлении возможны плодотворные междисциплинарные связи экономистов и математиков. Нуждается в интенсификации формирование экспериментального раздела институциональной экономической теории, связанного с имитационным

[311] См.: Попов Е.В. Модель эволюции институтов // ЭКО. 2008. № 9.
[312] Данич В.Н. Моделирование быстрых социально-экономических процессов. Луганск, 2004. С. 394.
[313] Тамбовцев В.Л. О кризисе в экономической науке // Экономический вестник Ростовского государственного университета. 2003. Т. 1. № 3. С. 27.

моделированием развития институциональных процессов. Методологически значимой для утверждения этого направления прикладных институциональных исследований может стать концепция интерпретативного лабораторного экспериментирования[314].

Естественно, «вопрос о моделировании институтов и институциональной системы в целом относится к числу актуальных направлений развития институциональной теории»[315]. При этом «сердцевиной институционального описания экономических систем является эволюционный характер развития институциональных структур»[316]. В перспективе необходимо дополнительное обоснование принципа необратимости институциональной и, в целом, экономической эволюции. Кроме того, целесообразна актуализация нелинейности развития хозяйственных систем и использование *понятия полифуркации* как процесса индивидуального или коллективного выбора из двух и более альтернативных вариантов дальнейшего движения. Широко распространенный термин «бифуркация» следует переосмыслить как простой случай полифуркации, связанный с экономическим выбором из двух альтернатив. При этом надо учитывать, что экономический выбор производится не из абстрактного множества альтернатив, а из альтернативных вариантов комбинации наличных факторов достижения определенной цели. Выбор осуществляется в границах производственных возможностей, одним из компонентом которых являются институциональные возможности. Точка бифуркации (полифуркации) – образное выражение, т.к. при увеличении шкалы любая точка принимает форму интервала (зоны). Более релевантным представляется использование понятия «зона бифуркации (полифуркации)», подчеркивающего наличие у данного процесса временных границ. Выбор шкалы измерения времени, следовательно, имеет значение в институционально-эволюционном анализе экономики.

---

[314] Ефимов В.М. Об интерпретативной институциональной экономике: науч. докл. М. , 2007. С. 60.
[315] Клейнер Г.Б. Эволюция институциональных систем. М., 2004. С. 41.
[316] Попов Е.В. Эволюция институтов миниэкономики. М., 2007. С. 54.

На основе уже сделанных продвижений в осмыслении нелинейности экономической эволюции становится возможным формирование нового «смежного» раздела институционализма – *институциональной синергетики*. Ведь «линейное мышление, до сих пор доминирующее в некоторых областях науки, становится принципиально недостаточным и даже опасным» [317]. Институциональная синергетика может рассматривать институции и институты как параметры порядка в открытых и нелинейных хозяйственных системах, подверженных внутренним и внешним колебаниям. Спонтанное возникновение институций и их укоренение в системе общественного разделения труда посредством самоорганизации агентов порождают нестационарный спектр институциональных структур. Поэтому нуждаются в специальных исследованиях аттрактивная природа институций и институтов, би- и полифуркации институционального развития хозяйства, а также присущие этому процессу инерция и нестабильность, флуктуации, локализация и моменты обострения, конструктивный хаос и квазидетерминизм.

Существует тенденция представления актуального состояния институциональной системы или ее отдельных элементов в качестве наиболее эффективного и оправданного всем предшествующим ходом истории. Но данный подход, игнорирующий накопление внутренних противоречий в ходе функционирования системы, не учитывает наличия эффекта гистерезиса, когда уровень издержек выхода из неэффективного институционального равновесия и перехода к новому является запретительно высоким в силу инерции сложившейся системы социальных отношений, норм и правил. Такое неэффективное равновесие предстает институциональным аттрактором с высоким порогом выхода из него. Самоподдерживающиеся институциональные равновесия, которые В. Полтерович называет

[317] Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. СПб., 2002. С. 52.

«ловушками» [318] , также допустимо отнести к области исследований институциональной синергетики.

Введение параметра времени в математические модели, применяемые в современном институционализме, призвано *преодолеть пагубный стереотип об институтах как факторах инерции, выступающих медленными переменными экономической эволюции*. В этой связи следовало бы учесть замечание Д. Чернавского, считающего, что и в эволюционной, и в институциональной экономической теории «ставятся и решаются задачи на разных временных масштабах. От исторических до повседневных. Какие переменные считать быстрыми, а какие медленными, зависит от постановки задачи, ибо все в нашей жизни относительно» [319] . В целом же «институционализм имеет дело не просто с каким-то аспектом экономической динамики (краткосрочным, среднесрочным или долгосрочным), а с длительной эволюцией системы, когда многократно изменяется «лицо» экономики, ее институциональные и технологические основы»[320].

14.4. От теоремы Коуза – к теореме Маевского: переосмысление эволюции институциональных систем

Исследование ритма институтов и институциональных систем в динамическом и эволюционном аспектах объективно требует введения параметра эффективности, в качестве которого традиционно используется уровень трансакционных издержек. Несмотря на многочисленные работы, посвященные этой проблематике, следует констатировать, что развитие теории

[318] См.: Полтерович В.М. Институциональные ловушки: есть ли выход? // Общественные науки и современность. 2004. № 3.
[319] Чернавский Д.С. Сопоставление математических основ классической и эволюционной экономики // Эволюционная теория, инновации и экономические изменения: VI Междунар. симпоз. по эволюц. экономике (г. Пущино, Моск. обл., Россия, 23–24 сент. 2005 г.). М. , 2006. С. 106.
[320] Балацкий Е.В. Понятие времени в экономической науке // Вестник Российской академии наук. 2005. Т. 75. № 3. С. 227.

и особенно практики исчисления трансакционных издержек тормозится отсутствием среди исследователей единства в их понимании.

Так, А. Олейник, трактуя трансакционные издержки (C_{Ta}) как «все издержки, связанные с обменом и защитой правомочий»[321], фактически использует их правовую интерпретацию. Правового подхода к объяснению трансакционных издержек придерживается и А. Шаститко: «ресурсы, использование которых обусловливает изменение правовой характеристики вещи, формируют трансакционную составляющую издержек производства»[322]. Трансакционные издержки рассматриваются ученым как компонент общих издержек производства (C_P) наряду с трансформационными издержками (C_{Tf}), или: $C_P = f(C_{Tf}, C_{Ta})$. Этот методологически важный вывод корреспондируется с базовыми положениями теории экономической генетики, согласно которым производственная функция (F) любого продукта (Q) имеет вид: $Q = F(Tf, Ta)$, где Tf – трансформационные, Ta – трансакционные факторы, активы и издержки производства [323]. Но все еще многие современные ученые консервативно выводят трансакционные издержки за границу производственных[324], которые в итоге некорректно редуцируются.

Трансакционные издержки возникают как объективное и неизбежное следствие взаимодействий хозяйственных субъектов, связанных с формированием связей и отношений координации и субординации в рамках общественного разделения и кооперации труда. Трансакционные издержки являются имманентной характеристикой хозяйственной деятельности в силу всеобщности ее эндогенных трансакционных факторов. Поэтому эти издержки могут быть представлены как в стоимостном (денежном), так и в натуральном выражении (затраты времени на поиск, ожидание, выбор, оценку, контроль и т.п.).

---

[321] Олейник А.Н. Институциональная экономика: учеб. пособие. М., 2005. С. 133.

[322] Шаститко А.Е. Трансакции и трансакционные издержки // Институциональная экономика: новая институциональная экономическая теория: учебник /Под общ. ред. А. А. Аузана. М. :, 2006. С. 65.

[323] См.: Иншаков О.В. Экономическая генетика и наноэкономика. Волгоград, 2007.

[324] Кузьминов Я.И., Бендукидзе К.А., Юдкевич М.М. Курс институциональной экономики: институты, сети, трансакционные издержки, контракты: учебник. М., 2006. С. 230.

Как благотворное явление следует отметить бурную дискуссию отечественных ученых по поводу критики так называемой «теоремы» Нобелевского лауреата Р. Коуза[325]. В ходе дискуссии были предложены новые варианты формулировки данной «теоремы». Так, А. Шаститко отмечает низкую ценность позитивной формулировки, поскольку весь смысл «теоремы Коуза» заключается в доказательстве ее обратной формулировки – «при положительных трансакционных издержках первоначальная спецификация прав собственности (если таковая вообще возможна) влияет на эффективность окончательного размещения ресурсов»[326]. Б. Малышев приводит свой вариант: «Если права собственника специфицированы и трансакционные издержки равны нулю, на рынке совершенной конкуренции каждый фактор производства используется оптимальным образом»[327]. Безусловно, общая формулировка теоремы Коуза «сохраняет силу лишь при низких трансакционных издержках. Когда они велики, распределение прав собственности перестает быть нейтральным фактором и начинает влиять на эффективность и структуру производства. Тогда у общества возникает заинтересованность в том, чтобы число трансакций, связанных с передачей прав собственности по цепочке обменов, было как можно меньше»[328].

Исходя из условий «теоремы Коуза», «прирост валового общественного продукта... действительно не зависит от первоначального распределения прав. Но что верно для целого (общества), то неверно для его частей (членов общества)»[329]. Поэтому в реальности механизмы формирования и параметры распределения доходов в значительной степени обусловлены исходной конфигурацией отношений собственности и первоначальным распределением имущественных правомочий.

Кроме того, «в экономической литературе часто проводят аналогию между феноменом трения в мире физических объектов и трансакционными

---

[325] См.: Красильников О. Еще раз к критике теоремы Коуза // Вопросы экономики. 2002. № 3.
[326] Шаститко А. Теорема Коуза: проблемы и недоразумения // Вопросы экономики. 2002. № 10. С. 98.
[327] Малышев Б. Критика критики теоремы Коуза // Вопросы экономики. 2002. № 10. С. 101.
[328] Капелюшников Р.И. Указ. соч. С. 42.
[329] Малышев Б. Указ. соч. С. 101.

издержками… Данная аналогия позволяет говорить о всеобщем распространении трансакционных издержек» [330] . Красочная метафора «издержки трения в экономической системе», введенная в научный оборот еще в 1970 г. К. Эрроу, стала подобна так называемым «кочующим цитатам», настоящий смысл которых уже забыт и искажен, но по инерции их все еще используют. «Трение» в хозяйственной системе возникает из-за несовпадения экономических интересов взаимодействующих субъектов. В физике снижение трения означает повышение коэффициента полезного действия, а в экономике минимизация трансакционных издержек рассматривается как причина роста эффективности. Обоснованная Р. Коузом абстрактная модель хозяйственной системы с нулевыми трансакционными издержками породила у институционалистов опасный стереотип о необходимости максимального сокращения данного вида издержек для повышения эффективности хозяйственной деятельности.

Подчеркнем: *необходима оптимизация уровня трансакционных издержек, а не их тотальная минимизация*. Трансакционные издержки объективно необходимы для функционирования и развития экономических систем любого масштаба. Так, на микроуровне хозяйствования чрезмерное снижение информационных издержек приведет к осуществлению необоснованных, нерациональных управленческих действий; необоснованная минимизация организационных издержек выразится в суженном воспроизводстве контактов, связей и отношений с партнерами, поставщиками, клиентами и другими категориями контрагентов фирмы; институциональные издержки, связанные в том числе с координацией и субординацией выполняемых функций, при их иррациональном снижении выразятся в вырождении разделения труда и сужении масштабов кооперации, в снижении уровня контроля и росте оппортунизма и т.д. Необходимо учитывать и отложенные последствия стратегии минимизации трансакционных издержек.

---

[330] Шаститко А.Е. Новая институциональная экономическая теория. 3-е изд. М.: Экон. фак. МГУ; ТЕИС, 2002. С. 213.

Таким образом, *если трение в физических системах необходимо снизить до нуля, то трансакционные издержки в экономических системах следует оптимизировать* с целью повышения эффективности хозяйственной деятельности. Прав А. Нестеренко: «Рост этого класса издержек сопровождает углубление разделения труда и развитие многих других форм человеческих отношений, происходящее в рамках общественного прогресса»[331]. Поэтому ориентация хозяйственных субъектов на минимизацию трансакционных издержек не всегда экономически оправдана. Вместе с тем, нецелесообразно полностью отбрасывать концепцию «экономического трения». Напротив, следовало бы перейти к формированию нового направления исследований – *институциональной трибологии* как науки о трении в институциональных экономических системах и о сопутствующих ему эффектах, процессах, состояниях, издержках и т.п. Речь идет, в частности, о фрикционности, износе, контактной прочности и др.

В противовес «теореме Коуза» вполне представляется возможным говорить о «*теореме Маевского*», который аргументированно и строго доказывает, что «чем эффективнее в эволюционном аспекте экономические институты, *тем в большей мере способствуют они повышению трансакционных издержек* (курсив мой. – *Д.Ф.*)»[332]. В то же время относительно альтернативных моделей экономических отношений (в статике) эффективные институты обеспечивают снижение общих издержек трансакций. При этом доля трансакционных издержек в ценах продуктов производства имеет общую устойчивую тенденцию к росту, что отражает рост дальнейшего обобществления производства в условиях рыночной модели хозяйства.

Общее повышение уровня трансакционных издержек в хозяйственной системе является индикатором происходящей эволюции при минимизации этих издержек отдельно взятыми институтами. Это вызвано возникающим в ходе прогрессивного развития хозяйства системным рассогласованием институций и

[331] Нестеренко А.Н. Экономика и институциональная теория / отв. ред. акад. Л.И. Абалкин. М. : Эдиториал УРСС, 2002. С. 308.
[332] Маевский В.И. Эволюционная теория и институты // Вестник Государственного университета управления. Серия «Институциональная экономика». 2001. № 1(2). С. 19.

соответствующих им нормативных комплексов, наборов ценностных ориентиров и типовых моделей действий, а отнюдь не падением эффективности институтов в целом. Такое плодотворное «брожение» в институциональной системе свидетельствует о созидательной противоречивости ее эволюции.

Ориентация на поступательность, преемственность, синхронность и однородность институционального ритма развития хозяйства достигается, по сути, лишь в конкретных «точках» на гипотетической «оси» эволюционного времени, т.е., вообще говоря, в статике. В динамическом же аспекте, на любых «отрезках», ритм эволюции хозяйственной системы сопровождается усложнением институциональных структур, модернизацией и трансформацией налаженных связей, возникновением и закреплением новых моделей экономических отношений, внедрением новационных норм и правил и т.п. И тогда совершенно обоснованно подтверждается вывод В. Маевского. Ведь «вместе с ростом сложности системы растет, причем экспоненциально, трудность согласования функционирования ее элементов. А значит, и усиливается тенденция к потере устойчивости, ее выхода на границу гомеостазиса» [333]. В целом *эволюционный рост общих трансакционных издержек носит положительный характер*, отражая конструктивное усложнение системы связей и отношений, норм и правил, статусов и процедур, институций и институтов в хозяйственной системе.

Подводя итоги, отметим актуальность и высокий эвристический потенциал учета параметра времени как в формальных, так и в вербальных институционально-экономических моделях, обеспечивающего их эволюционный характер. Становится необходимым активное формирование теории институционального времени, раскрывающей природу и специфику закономерностей непрерывного, неравномерного и необратимого движения институциональной системы хозяйства, метаморфоза отдельных институций и институтов, роль институциональных механизмов ускорения и торможения экономического развития. «Динамизация» институциональных исследований

[333] Моисеев Н.Н. Расставание с простотой. М.: Аграф, 1998. С. 155.

экономики невозможна без модернизации теории трансакционных издержек посредством уточнения их классификации и разработки типовой методики исчисления.

Введение феноменов времени и ритма как объектов анализа в исследовательскую программу институциональной экономической теории позволяет укрепить ее фундаментальные разделы, усилить связи с эволюционной и синергетической экономикой, обеспечить адекватное представление о природе и специфике метаморфоза и полиморфизма институциональной системы хозяйства, многоаспектности влияния институтов на ускорение и торможение экономического развития, синхронизацию и рассогласование его ритмов.

Глава 15
РИТМОЛОГИЯ СПРАВЕДЛИВОСТИ

(Е.В. Карчагин)

15.1. Ритмологический потенциал справедливости

Всякий, кто интересуется устройством бытия в любой из его форм, будь то природа, общество, культура, человек и т.п., легко обнаруживает две базовые размерности бытия и мышления: пространство и время. Реальность предстает перед нами и как нечто статичное, устойчивое, протяженное, сосуществующее, и как нечто движущееся, динамичное, изменчивое.

Пространство и время как две связанные, но вместе с тем противоположные характеристики издавна занимали европейских мыслителей, начиная с досократиков. Предпринимались также шаги по их связыванию в единое концептуальное поле. Как известно, Гегель в своей «Науке Логики» предпринял попытку диалектического «примирения» многих философских категорий и понятий. Так, из синтеза количества и качества он выводит меру, из синтеза бытия и ничто – становление и т.д.[334] Однако один термин с хорошими «синтетическими» возможностями им был упущен из виду – «ритм».

Что такое ритм? Порядок в движении, некая структура, организующая временной поток. На заре европейского мышления этот термин означал моментальный срез движения или процесса. У Демокрита, как и у всех досократиков, слову ритм соответствует термин «форма», а свое современное значение данный термин получает у Платона, когда происходит семантический сдвиг от значения «отличительная форма, расположение, соразмерность» к значению «упорядоченная последовательность медленных и быстрых движений», своеобразное пребывание пространства во времени.

[334] Гегель Г.В.Ф. Наука логики. В 3-х т. М., 1970-1972.

Ритм соединяет в себе движение и покой. Как пишет Хайдеггер: «это не поток и не течение, а слаженность. Ритм есть та покоящаяся основа, которая вносит лад в движение… Ритм наделяет покоем»[335].

Итак, ритм, заключая в себе такие свойства, как повторяемость, дискретность, упорядоченность, соединяет в себе и пространственные (статические) и временные (динамические) характеристики. Это определенная организация движения. Ритмизированы могут быть движение и динамика не только природных процессов, но и социокультурных, и личностных. Тем самым с помощью этого понятия мы можем интерпретировать различные формы движения, включая социальное и личностное, то есть динамику общества и личности.

Представляется, что в понимании процессов, протекающих в жизни человека и общества, не последнюю роль играет такая категория, как справедливость. Проведенные историко-философские изыскания дают достаточное основание рассматривать ритм гораздо шире искусствоведческого ракурса. Но есть ли такое основание для рассмотрения справедливости в ритмологической «парадигме»?

Для положительного обоснования этой связи воспользуемся содержательной статьей Л.Л. Сабанеева, которая хотя и посвящена эстетике, как пишет сам автор – «художественному ритму», но прекрасно вводит в понимание природы ритма и его значения для сфер, не связанных с эстетикой.

Первым делом здесь отмечается, что ритм способен выходить «не только из рамок временных искусств (музыки, поэзии и танца), но даже вообще из сферы искусства, становясь понятием метафизическим и с космогоническими тенденциями. Между этими полюсами умещались все остальные определения ритма»[336]. По сути, можно выделить два понимания ритма: узкое и широкое. Узкое связано с идеей периодичности и «является наиболее, если так можно выразиться, «тривиальной», наиболее распространенной в широких массах.

[335] Хайдеггер М. Слово // Время и бытие. М., 1993. С.308.
[336] Сабанеев Л.Л. Ритм // Мелос: Книги о музыке / под ред. И. Глебова [Б.В. Асафьева] и П.П. Сувчинского. Кн. 1. СПб., 1917. С. 36-37.

Обычно называют «ритмичными» явления, периодически расположенные во времени (ритмические удары, ритм маятника, «ритмично играет» про того человека, который мало отступает от метронома и т.п.)» [337]. Широкое понимание ритма опирается на идею периодичности как частный случай. «Тип упорядоченности этим определением уже не предрешался, это могла быть упорядоченность вовсе не «периодическая», а какая-либо иная. Сюда входили упорядоченности звуков в их силе, и в их долготе, и в их высоте; входили и еще более сложные схемы упорядоченностей: *симметрия частей целого*, как один из мыслимых типов упорядоченностей» [338]. Таким образом, ритм в этом прочтении подразумевает всю структуру поэтических и музыкальных форм, то, что называется архитектоникой произведения.

Далее Сабанеев говорит, что идея ритма во временных искусствах вызвала к жизни идею пространственного ритма, который стал обозначать «вообще *упорядоченность* явлений, в каких бы планах они не протекали»[339]. Логично будет продолжить эту мысль, сказав, что социальная реальность также определенным образом упорядочена, и указать на основной ресурс такого упорядочения. На наш взгляд, именно справедливость можно считать важнейшим и, может быть, даже единственным упорядочивающим принципом социокультурного пространственно-временного континуума. Часто именно дискурс о справедливости способен вместить в себя все множество требований, рождающихся у недовольных социальным порядком людей. Дело в том, что справедливость – это мера (соразмерность) должного, аксиологически приемлемого для индивидуального или коллективного субъекта, распределения различных феноменов человеческой реальности, чаще всего социальных благ и тягот. И тогда справедливость – это не что иное, как условие ритмизации социального времени и пространства, упорядоченности в циркуляции благ и тягот. В этом заключается ритмологическая специфика справедливости.

[337] Там же. С. 38
[338] Там же. С. 38-39.
[339] Там же. С. 39.

В сфере искусства ритм есть воплощение принципа наименьшего действия, сохранения энергии. «Приятное мы воспринимаем тогда, когда нам дан *максимум ощущений при минимуме затраты энергии*, при минимуме утомления организма. … Чем менее это принцип воплощен, тем *неприятнее ощущение*»[340]. В данном контексте ритм связан с благополучием внутреннего мира человека. «Ритм произведения *корреспондирует* с ощущением наибольшей приятности (счастья, душевного равновесия, чувства красоты – это зовут разно). Культурная роль искусства в том и состоит, что оно обогащает мир переживаний и углубляет их, *не разрушая* при этом статики и подвижного равновесия организма»[341]. И более того: «Те переживания, которые, являясь в жизни аритмичными (великое горе, чрезмерное счастье, разные частные ощущения) разрушают и изнашивают организм своей силою, - в искусстве, в преломлении через грани Ритма, являются «обезвреженными» в смысле своего разрушительного действия, сохраняя в то е время свою действенность в смысле обогащения духа переживаниями»[342]. Если перенести эту мысль в сферу социального опыта, то получается, что чем чаще человек сталкивается с несправедливостью и при этом оказывается не в состоянии изменить такое положение вещей, тем сильнее он «изнашивает» свой внутренний мир. И vice versa, чем чаще и глубже человек ощущает справедливость или положительно истолковывает социальный порядок, тем более прочным и устойчивым становится его внутренний мир, улучшается его экзистенциальное самочувствие.

Еще один важный аспект в понимании ритма, который можно обнаружить у Сабанеева, − это идея возвращения к аналогичному элементу в рамках целостной системы. «Взаимное расположение отдельных частей целого в соответствии с идеей Ритма дает так называемое строение *формы*. Один из частных случаев такого проявления Ритма есть симметрия частей, в основе которой лежит эстетическое ожидание возвращения «аналога» к данному

[340] Там же. С. 64.
[341] Там же. С. 65.
[342] Там же.

эстетическому элементу. Этот аналог никогда не может стать точным подобием первого элемента, а всегда являет собой и частичное различие в атрибутах, некоторый «контраст», ибо при полном тождестве идея Ритма, в виду понижения потенциала от повторений, не может воплотиться. Цепи последовательных аналогов при частичном контрастировании их между собой образуют периодические формы, столь обычные в музыке и в поэзии, часто встречающиеся и в живописи и в архитектуре, где они получили наименование «пространственного Ритма». В этом частном случае идея Ритма является, как идея временной или пространственной «периодичности» аналогичных (полностью или частично) явлений»[343]. Данное положение особенно ярко можно зафиксировать в ритме справедливости, когда ожидается возвращение «аналога» несправедливого деяния – справедливое деяние, контрастирующее с первым по аксиологическому вектору, но совпадающее по предмету. Можно предположить, что это первичный ритм справедливости.

Сказанное подводит нас к вопросу о существовании разновидностей ритма справедливости. Классификация и типология этих ритмов, по всей видимости, является делом будущего, однако уже сейчас можно выделить несколько видов. Показав эти виды, мы свяжем их с упорядочивающим принципом справедливости и по возможности раскроем содержание такой связи.

15.2. Ритм воздаяния и ритм распределения

Итак, базовый или первичный ритм справедливости двухтактен. Первый такт заключает в себе поступок (действие), квалифицируемый в качестве несправедливого, а второй содержит действие по восстановлению исходного состояния. Это говорит о том, что в социальном плане несправедливость первична по отношению к справедливости, она всегда на шаг впереди. Справедливость имеет реактивный характер, что важно в ритмологическом

[343] Там же. С. 62.

отношении. Ситуация несправедливости порождает проблему справедливости. Данная особенность сводится к более общей идее: ничто не существует без своей парной противоположности. Добро не существует без зла, красивое без уродливого и т.д. Или, как выразился Гераклит: «Имени Дикэ (Справедливости) не знали бы, если бы не было таких [несправедливых] вещей»[344].

В этом состоит парадоксальная позитивная роль несправедливости в функционировании социальной системы. Подобную неустранимость зла для любой структуры Ж. Бодрийяр назвал «проклятой стороной вещей»: «Любая структура, которая преследует, изгоняет, заклинает свои негативные элементы, подвергается риску катастрофы … подобно тому, как биологическое тело, которое изгоняет зародышей бацилл, паразитов и иных биологических врагов, избавившись от них, подвергается риску рака и метастазов, иначе говоря, риску возникновения позитивного, пожирающего свои собственные клетки, или же вирусному риску, проявляющемуся в угрозе оказаться пожранным своими собственными антителами, оставшимися теперь без применения»[345].

Это, конечно, не означает, что не следует бороться с несправедливостью. Наоборот, гомеостаз общества невозможен без постоянного преодоления элементов несправедливости, разрушающих устойчивость и порядок социального воспроизводства. Речь идет о том, что несправедливость нельзя игнорировать, не замечать фактов ее наличия, держать несправедливость в «слепом пятне». Именно об этом и говорит Ж. Бодрийяр. В силу двойственности морального сознания человека, в силу того, что реальность оценивается с точки добра или зла, несправедливость всегда сопутствует жизни личности и общества. Нужно называть вещи своими именами. Если мы вынуждены постоянно преодолевать несправедливость путем замещения ее чем-то справедливым, то именно непризнание ее как факта, игнорирование ее, что парадоксальным образом составит «несправедливость к несправедливости», будет совершенно препятствовать ее устранению.

---

[344] Marcovich M. Heraclitus: Greek Text with a Short Commentary. 2nd ed. Sankt Augustin: Academia Verlag, 2001. P. 227-230.
[345] Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М., 2000. С. 157

Специфика элементов двухтактного ритма справедливости несколько варьируется в зависимости от того, какой вид справедливости, согласно аристотелевскому делению, имеет место: воздающая или распределяющая.

Проще выглядит *ритм воздающей справедливости*. Первым элементом здесь выступает некое исходное состояние, не затронутое никаким актом, нарушающим его первоначальный покой и гармонию. Второй элемент представляет собой какое-то деяние, событие или нечто иное, квалифицируемое как несправедливое. Это может быть, например, моральный проступок, правонарушение любого рода. В качестве третьего пункта мы имеем акт исправления на основе определенного принципа. Наконец, четвертый элемент – достигнутое в результате восстановительных мероприятий положение, идентичное исходному.

Здесь, однако, есть несколько затруднительных моментов. Это прежде всего принцип осуществления воздаяния. Что можно считать достаточным принципом восстановления справедливости? Когда мы можем с полным правом сказать, что справедливость восторжествовала? Также проблематичной является сама возможность достижения полного тождества через акт исправления, что вытекает из «восстанавливающего» потенциала данного принципа. В этом смысле справедливым считается такое воздаяние, которое в полной мере аннулирует негативные последствия несправедливости.

Например, в случае воровства справедливо будет вернуть владельцу его имущество и наказать преступника-вора по всей строгости закона. Но как возместить моральный ущерб потерпевшему? Будет ли достаточным для него только лишь сознавать, что преступник наказан? Аннулирует ли осознание того, что виновник наказан, неприятный опыт быть обворованным?

Для *ритма дистрибутивной справедливости* характерна несколько иная картина, более сложная. Во-первых, аналогом исходного положения здесь является некая картина должного порядка вещей – как и что должно быть. Во-вторых, можно зафиксировать обязательное наличие ограниченных благ и отсутствие щедрости (так называемые «обстоятельства справедливости», по

Д. Юму[346]). Третий элемент – акт распределения этих ограниченных благ по определенному принципу. Четвертый элемент – это положение вещей, совпадающее с изначально желаемым.

Конечно же, здесь имеется та же трудность, что и в случае с воздаянием: ведь не совсем ясно, какие следует избирать принципы и как достичь полноты совпадения. Но при этом представление о должном здесь выступает в качестве начального элемента ритма. Это вносит дополнительный момент неопределенности и неоднозначности в содержательную экспликацию справедливости. Если принципы воздаяния формулируются в обществе чаще всего post factum, то принципы распределения в большей степени имеют априорный характер.

Например, в бюджете предприятия образовались финансовые излишки, и директор принял решение выдать своим сотрудникам премию. Есть определенная сумма денег, и возникает проблема: кому давать премию − всем или некоторым, согласно определенным заслугам, − и в каком размере? В строгом смысле есть два варианта действий: эгалитаристский (всем дать поровну) и иерархический (дать только некоторым и при этом неравно), в пределах которых возможны и промежуточные типы.

Указанные выше затруднительные моменты и трудности являются предпосылкой и объяснением факта чрезвычайного многообразия, принципиальной множественности и вариативности ритмов справедливости; особенно это касается распределяющей (дистрибутивной) справедливости.

Динамика общества, постоянное включение в его деятельность новых акторов, постоянное изменение условий, перемещение благ, появление новых благ и т.д. обстоятельства делают невозможной остановку ритма справедливости. То, что мы назвали вторым элементом ритма – несправедливое действие или условия несправедливости – всегда сопутствует человеку и обществу, и этим вызывается вечное повторение всего процесса.

[346] Юм Д. Исследование о принципах морали // Сочинения в 2 т. Т. 2. М., 1996. С. 189-198.

15.3. Один ритм или несколько?

Уместно спросить, какое количество ритмов воспроизводится в социальной реальности и востребуется ею?

Общество представляет собой сложную систему, полиритмическую в своей основе. Но в то же время одной из главных констант и доминант межчеловеческих взаимоотношений на всех уровнях социальности была и остается, наряду с партикуляризацией, унификация, объединение, стремление к социокультурной целостности и единству. Можно сказать, что единое всегда «в уме», тогда как действительность – многообразна, различна и делима практически до бесконечности.

Соответственно, можно выделить как минимум две точки зрения: справедливость моноритмична или полиритмична. Но полиритмический релятивизм («справедливостей» бесконечное количество) и моноритмический абсолютизм (справедливость только одна) не исчерпывают всех возможностей. Более правильно говорить о наличии трех позициях, так как существует еще контекстуализм. Согласно такой промежуточной, средней позиции, справедливость находится на стыке единого и многого, всякий раз возникая заново на пересечении ограниченного набора «абсолютных» принципов справедливости из «сферы Единого» и конкретной ситуации или контекста из «сферы многого». Это предполагает как чуткость к условиям контекста возникновения проблемы справедливости, так и знание основных принципов справедливости.

В этой связи процессы глобализации, часто предстающие как действие вестернизации, напоминающие сведение небольших оркестров в один крупный с одним-единственным дирижером, представляют собой попытку сформировать структуру с *доминированием одного ритма*. Но это вряд ли по нраву большинству государств и культур, желающих «играть свою мелодию». Тираническое доминирование не является справедливым ни в контексте

межличностных отношений, ни в контексте культурного и международного взаимодействия. Здесь уместно вспомнить мысль О. Розенштока-Хюсси, утверждавшего, что: «мир на земле должен сочиняться из различных политических мелодий по симфоническому порядку», «world peace must be polyglot»[347].

При всех тенденциях к единению и солидарности не существует единого человечества в смысле ценностно-символического или культурно-исторического целого. Имеется определенное количество разнородных сообществ, регулируемых собственными комплексами смыслообразующих принципов, идей и ценностей, ритмизированных уникальным образом. Человечество едино лишь в абстракции и формально. Точно так же и справедливость, функционирующая во всех человеческих сообществах, имеет различное содержательное наполнение.

Справедливость и солидарность не тождественны, хотя и взаимосвязаны. Можно сказать, что справедливость есть определенное качество солидарности, принцип гармонизирующий социальную общность любого количества, начиная от двух субъектов. Два представляется минимальным числом справедливости. Всегда необходимы двое; человек может быть несправедлив и к самому себе, но это подразумевает некое разделение его внутри себя (способность посмотреть на себя со стороны, объективировать хотя бы часть себя). Цель солидарности – создать объединение и сохранить его, тогда как цель справедливости – дать этому объединению в процессе его жизнедеятельности и функционирования (проявляющихся конфликтов, непонимания и т.п.) определенное качество ритмической упорядоченности.

Ритм *musica justitiae* реализуется на разных уровнях. Поэтому другим важным аспектом ритмологии справедливости является анализ уровней представлений и ритмической специфики справедливости. Можно указать три масштаба ритмов, учитывающих человеческую размерность: мега-, макро- и микроуровневые ритмы.

---

[347] Rosenstock-Huessey E. Mad Economics or Polyglot Peace. Mössingen – Talheim, 1993. p. 27, 26.

Мегауровень иначе можно назвать онтологическим или космическим. Есть основания предполагать, что такой космический уровень осознавался раньше всего. Лишь позднее человек стал мыслить справедливость в более узком значении, когда синтез и синкретичность правильного порядка всего сущего стали подвергаться анализу. Именно о таком ритме идет речь в знаменитом изречении Анаксимандра: «Из чего вещи возникают, туда же они разрушаются по необходимости, ибо отдают они друг другу справедливое возмездие за свою несправедливость сообразно порядку времени»[348].

Космичность масштаба проявляется в использовании Анаксимандром общего понятия *phthora (разрушение)*, а не биологического *thanatos (смерть)*. Все бытие упорядочено двухтактным ритмом – вход в бытие / выход из бытия. «Этот изначальный ритм, как-то отражающийся во всех ритмах, есть самое ритм – прибытие и отбытие, вхождение и исхождение. Как и танец, этот ритм сам по себе не есть «идея» или «вещь-в-себе», поскольку он не есть бытие, но скорее движение Бытия»[349]. В таком прочтении ритм бытия оказывается тесно связанным со справедливостью. Отметим, что фрагмент Анаксимандра является самым ранним из дошедших до наших дней документом европейского мышления, а dike – одно из самых первых философских слов. Начиная с Платона, происходит перевод проблематики в социальную плоскость, а у Аристотеля мы находим практически только анализ различий в социальном бытии справедливости. Классическая философская мысль совершила практически полный разрыв с космическим масштабом и совершила переход на макро и микроуровни.

Макроуровень содержательно совпадает с социокультурной реальностью и ее динамическими процессами. Социальный ритм – упорядоченная последовательность длительностей в социальном движении, в социокультурной реальности, порядок в социальной динамике. Если справедливость вообще

---

[348] Перевод по: Fr. B 1. Diels-Kranz. Die Fragmente der Vorsokratiker. B. 1 (1960). S. 89. См. также: Хайдеггер М. Изречение Анаксимандра//Разговор на проселочной дороге. М., 1991. Bernasconi R. Justice and the Twilight Zone of Morality // Reading Heidegger: Commemorations / edited by John Sallis. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

[349] Oppermann J.P. Anaximander's Rhythm and the Question of Justice//Law and Critique. 2003. № 14. P. 49.

относится к распределению и соразмерности социальных благ и тягот, то ритмологически понятая справедливость представляет собой как раз такую вневременную структуру, упорядочивающую социальные процессы дистрибуции, поддерживающую гомеостаз социокультурной системы. Справедливость в качестве такой социоритмической структуры указывает желательный ритм циркуляции благ.

Микроуровень относится к личностному и индивидуальному бытию человека, включая его многообразные связи с макро и мега уровнями. Здесь прежде всего мы имеем дело с чувством и осознанием справедливости – с тем, как индивид мыслит и чувствует соотношение всех трех указанных уровней. В идеале они должны не находиться в противоречии, но зависеть друг от друга или даже совпадать между собой. По всей видимости, первичная корреляция будет такой: человек имеет представление о космической справедливости, затем в своей социальной жизни встречается с ситуацией, которая не совпадает с космической справедливостью, и тогда возникает его реакция – эмоциональная, речевая, интеллектуальная и т.п. Можно сказать, что человек реагирует на несправедливость благодаря актуализированному представлению о космической справедливости. Таким образом, релятивист практически никогда не способен произвести реакцию на несправедливость, так как он не в состоянии ее увидеть, в его разметке социальной реальности попросту нет такой категории. Могут существовать и такие люди, которые одновременно имеют неотрефлексированные представления о космической справедливости и релятивистское восприятие социальной жизни, выработанное собственным опытом и наблюдением относительности этого понятия.

Есть основания рассматривать частные микроуровневые проявления несправедливости как реакцию на общую макросистемную несправедливость, или ее естественное следствие. Как показал Р. Мертон, социально-девиантное поведение можно рассматривать в качестве такого же продукта социальной структуры, как и конформистское поведение. Он считал: «большая часть отклонений от институциональных требований является результатом

глубинных, вызванных культурой мотиваций, которые не могут быть удовлетворены среди социальных слоев с ограниченными возможностями»[350]. Аномия вытекает из некогерентности и антиномичных связей в рамках ценностно-нормативной системы общества. К примеру, в американском обществе всеми признаваемая ценность успеха входит в противоречие с практически полным отсутствием системных условий и возможностей его достичь у многих категорий граждан. С. Жижек в книге «О насилии» также указывает на два вида насилия – системное и субъективное[351]. Согласно такому различению, единичное ограбление банка одним индивидом будет менее несправедливым, нежели системная несправедливость банковской системы как таковой.

Что касается русского общества, то оно, по сути, не выработало принципов социальной справедливости на макроуровне; справедливость в русской культуре по большей части воспринимается как микроуровневая. Так, по словам М.К. Мамардашвили, в России конца XIX − начала XX вв. не возникла артикулированная форма выражения, обсуждения и кристаллизации общественного гражданского мнения, «не случилось права, а случилась справедливость как интуитивное ощущение, всех объединяющее, которому нужно доверять больше, чем формализованному институту права»[352]. По какой-то причине все произошло именно так. Что конкретно могло служить причиной случившегося? Почему на Западе широкое распространение и обсуждение получила дистрибутивная справедливость, принципы и нормы ее практической реализации, а в России реализуется практически одна только моральная составляющая, «чувство справедливости»?

М.К. Мамардашвили противопоставляет артикуляцию социальных явлений – неартикулированности (сравнивая его с желе): «устремление к справедливости, которое было у крепостного крестьянина в России к концу прошлого века, и понятие о добре, о праве и так далее, которое реализуется у

[350] Мертон, Р. Социальная теория и социальная структура. М., 2006. С. 232.
[351] Жижек С. О насилии. М., 2010.
[352] Мамардашвили М.К. Опыт физической метафизики. М., 2009. С. 164.

него через общинную связь (феномен русской общины), по содержанию натуральных человеческих качеств и натуральному содержанию социальных явлений абсолютно такое же, как и в том случае, когда действуют формальные механизмы права. Но в том случае права есть механизм, и чувства права протекают по другим траекториям и дают другой результат, или становятся «для самих себя», а не просто «в себе», если воспользоваться гегелевским различением. А в желе они ничем не становятся. Желе пронзаемо для любого произвольного социального действия. … Оно пройдет все общественное тело, если общественное тело такое мягкое, желеподобное, оно нигде не встретит кристаллических решеток»[353].

Справедливость − до крайности редкое дело, «она случается только тогда, когда есть канализация человеческих страстей, человеческих возможностей, качеств через сложную структуру и формализацию общественной жизни. Но за это нужно платить. Скажем, Англия. Франция заплатили за это дорогой ценой и начали это делать очень давно»[354].

Таким образом, причины слабого распространения социального ритма справедливости в России можно видеть в следующем: 1) отсутствие *равных* социальных субъектов (народ – власть), то есть отсутствие правового государства и общества; 2) доминирование религиозно-морального дискурса.

15.4. Порядок справедливости и ordo amoris

Существует более важный порядок и ритм – *ordo amoris*, порядок любви, реализовать который еще трудней, чем порядок и ритм справедливости. Здесь мы опираемся на два возможных прочтения этого термина.

Во-первых, обычный перевод дает значение «порядок любви». В связи с этим выходит на первый план проблема взаимосвязи любви и справедливости.

[353] Там же. С. 178-179.
[354] Там же. С. 181.

Не все поддается калькуляции и исчислению. Самое важное, как правило, невозможно посчитать и измерить: любовь, честь, совесть. Со справедливостью дело обстоит сложнее, все говорит о том, что она исчислима – вводятся принципы и критерии справедливости, производятся расчеты, даются оценки. Аристотель, выделяя два вида частной или специальной справедливости, определял их через геометрическую и арифметическую пропорции. Тем не менее все эти математические выкладки оставляют чувство неудовлетворенности, обмана. Всегда остается некий сухой остаток, который подобными формулами не схватывается. Иными словами, справедливость переложима на схематический язык только частично, другая ее сторона скрыта, так как восходит в конечном счете к интуиции неразложимого первоединства (космического масштаба). Эти два плана нетрудно проследить во всей истории категории справедливости в европейской традиции. Один план – реализуемый, вычисленный ритм. Другой – смутно чувствуемый в ситуациях, когда принятый ритм сталкивается с так же серьезно обоснованным ритмом другого типа в другом сообществе.

Второе прочтение дает М. Шелер. По Шелеру, ordo amoris представляет собой «этос», «систему фактических ценностных оценок и ценностных предпочтений, всегда неким образом расчлененную... А подлинной сердцевиной этого этоса является строй любви и ненависти, форма построения этих господствующих и преобладающих страстей, прежде всего то, какова эта форма в слое, ставшем образцовым. Мировоззрение, а также поступки и действия субъекта всегда находятся под правлением и этой системы»[355]. Таким образом, *ordo amoris* есть не что иное, как ядро аксиологической системы субъекта. Справедливость может быть выведена из этой системы оценок и предпочтений с достаточно высокой содержательной определенностью. Справедливость самым тесным образом связана с представлениями о должном, с базовым мировоззрением. Как указывал Дж. Ролз в своей ранней работе: «Общества будут различаться между собой не в том, имеется или нет там это

[355] Шелер М. Избранные произведения. М., 1994. С. 341.

понятие, но в том наборе случаев, к которым оно приложимо в этих обществах, и в том значении, которое придается ему в сравнении с другими моральными концептами»[356].

Более того, все мировоззренческие концепты «так тесно взаимосвязаны, что их интерпретация скоро замыкается кругом рикошетов»[357]. Однако вряд ли мы можем сегодня похвастаться однозначным содержательным знанием того, что есть добро, зло, любовь, справедливость, свободные от субъективистских истолкований или формалистских описаний. Видимо, такова судьба человеческой природы – искать справедливость, Бога и т.п., то есть задаваться так называемыми «проклятыми вопросами» и никогда до конца не решить этих вопросов[358]. Но может, такова судьба европейской культуры? Тогда получается, что, изначально не выяснив с абсолютной точностью и полнотой сущность, природу бытия на онтическом и деонтическом уровнях и точное устройство мироздания, европейское мышление не смогло дать и необходимой основы для ответа на вопрос о содержательной природе справедливости, что постоянно возвращает нас в самое начало европейского мышления. Такова проклятая судьба европейской мысли. Именно это проклятье, в частности, диагностировал и пытался снять М. Хайдеггер.

Возможно, что такое перманентное возвращение к истоку и смыслу справедливости, конгениальное ритму вообще и ритму справедливости в частности, образует ритм самого европейского мышления.

---

[356] Rawls J. Justice as Fairness // The Philosophical Review. Vol. 67. №2 (Apr., 1958). P. 194.
[357] Логический анализ языка. Культурные концепты. М.:, 1991. С. 4.
[358] Morgenthau H. J. Justice and Power // Social Research. 41:1 (1974: Spring). P. 174-175.

Литература

1. Агарков О.М. Об адекватности восприятия музыкального метра // Музыкальное искусство и наука. М., 1970.
2. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995.
3. Алексеевский М.Д. К семантике слова праздник в традиционной культуре Русского Севера//Русская диалектная этимология. Материалы IV Международной научной конференции. Екатеринбург, 2002.
4. Аристотель. Сочинения. В 4 т. М.: Мысль, 1975-1983.
5. Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. М., 1993.
6. Аркадьев М.А. Конфликт ноосферы и жизни // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991.
7. Аркадьев М.А. Метроритм как творчество и динамика «незвучащего». Волгоград, 2004.
8. Аршинов В.И., Свирский Я.И. Синергетическое движение в языке // Самоорганизация и наука. Опыт философского осмысления. М., 1994.
9. Ахиезер А.С. Между циклами мышления и циклами истории//Общественные науки и современность. 2002. №3.
10. Ахундов М. Д. Пространство и время: от мифа к науке // Природа. 1985. №8.
11. Баксанский, О.Е. Когнитивные репрезентации: обыденные, социальные, научные. М., 2009.
12. Балацкий Е.В. Понятие времени в экономической науке // Вестник Российской академии наук. 2005. Т. 75. № 3.
13. Баскин А.И. Время в системе экономических ресурсов постиндустриального общества: Автореф. дис. ... канд. экон. наук. СПб., 2006.
14. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

15. Бейтсон Г. Шаги в направлении экологии разума. Избранные статьи по психиатрии. М., 2010.
16. Беков Р.С. Пространственно-временной метаморфоз экономической динамики России. Волгоград , 2004.
17. Белый А. Душа самосознающая. М.: Канон+, 1999.
18. Белый А. Лирика и эксперимент // Андрей Белый. Собрание сочинений. Символизм. Книга статей. М., 2010.
19. Белый А. Ритм и смысл // Уч. Зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 515. Тарту, 1981.
20. Белый А. Симфонии. Л., 1991.
21. Бенвенист Э. Понятие «ритм» в его языковом выражении.//Общая лингвистика. М., 2002.
22. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн., 1999.
23. Бибихин В. В. К онтологическому статусу языкового значения//Традиция в истории культуры. М., 1982.
24. Биологические ритмы. В 2-х т. М., 1984.
25. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2009;
26. Бонди С.М. О ритме//Контекст, 1976. М., 1977.
27. Бурдье П. Власть права. Основы социологии юридического поля//Социальное пространство: поля и практики. М.-СПб., 2005.
28. Бычков В.В. Эстетика. М., 2002.
29. Бюхер К. Работа и ритм. М., 1923.
30. Введение в эволюционную макроэкономику. М., 1997;
31. Выготский Л.С. Конкретная психология человека//Вестник МГУ. Сер. 14 «Психология». 1986. №1.
32. Выготский Л.С. Мышление и речь. Психологические исследования. М., 1996.
33. Выготский Л.С. Педагогическая психология. М., 2005. С. 344.

34. Галилео Галилей. День четвертый//Беседы и математические доказательства, касающиеся двух новых отраслей науки, относящихся к Механике и Местному движению. М.-Л., 1934.
35. Геннеп А. ван. Обряды перехода. М., 1999.
36. Гласс Л., Мэки М. От часов к хаосу: Ритмы жизни. М., 1991.
37. Голдберг Э. Управляющий мозг: Лобные доли, лидерство и цивилизация. М., 2003.
38. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984.
39. Гуссерль Э. Логические исследования. Том I//Философия как строгая наука. Новочеркасск. 1994.
40. Данилов Е.И. Обращение и закон экономии времени. М., 1976;
41. Данич В.Н. Моделирование быстрых социально-экономических процессов. Луганск, 2004. С. 394.
42. Декарт Р. Начала философии//Избранные произведения. М., 1950.
43. Делез Ж. Логика смысла. – М.: Издательский центр «Академия», 1995.
44. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М.: Логос, 1997. С. 133.
45. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. СПб.: Алетейя, 1998.
46. Джордано Бруно и инквизиция. Протоколы процесса Джордано Бруно в венецианской инквизиции // Вопросы истории религии и атеизма: Сборник статей. Т.1. М., 1950.
47. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1986.
48. Дмитриев В.А. Пространственно-временное поведение в традиционной культуре народов Северного Кавказа. Автореф. дисс. .... докт. ист. наук. СПб., 2010.
49. Дуглас М. Чистота и опасность. М., 2000.
50. Евстигнеева Л.П., Евстигнеев Р.Н. Экономика как синергетическая система. М., 2010;

51. Еремеев А. Ф. Первобытный праздник как производство радости и оптимизма//Первобытная культура: происхождение, особенности, структура. Курс лекций. Саранск, 1997.
52. Жак-Далькроз Э. Ритм. М., 2001.
53. Жигульский К. Праздник и культура. М., 1985.
54. Жильсон Э. Избранное. Т.1. Томизм: Введение в философию св. Фомы Аквинского. М.-СПб., 1999.
55. Жирмунский В.М. О ритмической прозе // Русская литература. 1966. №4.
56. Занг В.-Б. Синергетическая экономика. Время и перемены в нелинейной экономической теории. М., 1999.
57. Зелинский Ф. Ритмика и психология художественной речи // Мысль. 1922. №2.
58. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.
59. Иншаков О.В. Потенциал эволюционного подхода в экономической науке современной России // Экономическая наука современной России. 2004. № 4.
60. Каменцева Е. И. Хронология. М., 2003.
61. Канторович Я. Процессы против животных в Средние века. СПб., 1897.
62. Кассиодор. Наставления в науках божественных и светских // Антология педагогичской мысли христианского средневековья. Том I. М., 1994.
63. Клейнер Г.Б. Эволюция институциональных систем. М.: Наука, 2004;
64. Климишин И.А. Календарь и хронология. М., 1990.
65. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. СПб., 2002.
66. Колбенева, М.Г., Александров Ю.И. Органы чувств, эмоции и прилагательные русского языка. М., 2010.
67. Комаров В.Е. Ритм как выражение особенностей процесса развития. Автореф. дис. канд. филос. наук. Саратов, 1971.
68. Конструкции времени в естествознании: на пути к пониманию феномена времени. Ч. 1. Междисциплинарное исследование. М., 1996.

69. Коплстон Ф.Ч. История средневековой философии. М., 1997.

70. Костяев А.И. Ароматы и запахи в истории культуры. Знаки и символы. М., 2009

71. Кузнецов А.М. Шаманизм как антропологическое явление//Личность. Культура. Общество. 2000. Т. 2. Вып. 4.

72. Курт Э. Основы линеарного контрапункта. М., 1931.

73. Ле Гофф Ж. Другое Средневековье: Время, труд и культура Запада. Екатеринбург, 2002.

74. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1985.

75. Леонтьев А.Н. Образ мира//Избранные психологические произведения. М., 1983.

76. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. М., 1961.

77. Лосев А. Ф. Античная философия истории. М., 1977.

78. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. Харьков: Фолио; М.: Издательство АСТ, 2000.

79. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелентнего развития: В 2-х кн. Кн. 2. М., 1994.

80. Лосев А.Ф. Эстетика хороводов в «Законах Платона» // Античность и современность. К 80-летию Ф.А.Петровского. М., 1972.

81. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики//Из ранних произведений. М., 1990.

82. Лурье С.Я. Демокрит. Тексты. Перевод. Исследования. Л., 1970.

83. Маевский В.И. Эволюционная теория и неравновесные процессы (на примере экономики США) // Экономическая наука современной России. 1999. № 4.

84. Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. М., 1978.

85. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.

86. Маковецкий Е.А. Социальная аналитика ритма. Сборник материалов конференции. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001.

87. Мамардашвили М.К. Опыт физической метафизики. М., 2009.
88. Мандельброт Бенуа Б. Фрактальная геометрия природы = The Fractal Geometry of Nature. — М.: Институт компьютерных исследований, 2002.
89. Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967.
90. Мосов С.П. Рок-музыка – разрушительная сила человеческой души и тела//Новые медицинские технологии. 2006. №5.
91. Мясников А.А. Синергетические эффекты в современной экономике: Введение в проблематику. М., 2011.
92. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
93. Налимов, В.В. Спонтанность сознания. М., 2007.
94. Некрылова А. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища, конец XVIII — начало XX в. СПб.: Азбука-классика, 2004.
95. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 1. М., 1990.
96. Ньютон И. Оптика или трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света. М., 1954.
97. Обухова Л.Ф., Корепанова И.А. Зона ближайшего развития: пространственно-временная модель//Вопросы психологии. 2005. № 6.
98. Орехова Е.А. Экономическое время как «среда» экономического развития // Общество и экономика. 2006. № 1.
99. Патанджали Вьяса. Йога-сутры. Вьяса-бхашья / Классическая йога. М., 1992.
100. Патрушев В.Д. Время как экономическая категория. М., 1966;
101. Пелипенко А.А., Хачатурян В.М.. Измененные состояния изменяющегося субъекта в контексте кризиса логоцентризма//Субъект во времени социального бытия: историческое выполнение пространственно-временного континуума социальной эволюции. М., 2006.
102. Петров М. К. Человеческая размерность и мир предметной деятельности // Высшее образование в России. 2010. №4.
103. Пиаже Ж. Что такое высшая психика? М., 2007.
104. Пигалев А. И. Образ и смысл // Мир психологии. № 4;

105. Пигалев А.И. Культура как целостность. Волгоград, 2001.
106. Платон. Собрание сочинений. В 4 т. / Под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1990-1994.
107. Попов Е.В. Модель эволюции институтов // ЭКО. 2008. № 9.
108. Попов Е.В. Эволюция институтов миниэкономики. М., 2007.
109. Попова В.Н., Шумихина Л.А Трансформация форм праздничной культуры: игровой аспект//Известия Уральского государственного университета. 2008. № 55.
110. Пригожин И., Стенгерс И. Конец определенности: Время, хаос и новые законы природы. Ижевск, 2000.
111. Пригожин И.,Стенгерс И.Порядок из хаоса. С.370-386.
112. Пруденский Г.А. Время и труд. М., 1965;
113. Рашид-ад-дин. Сборник летописей: в 3-х томах.Т. 1. М., 2001.
114. Рейхенбах Г. Философия пространства и времени. М., 1985.
115. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
116. Рогинский Я.Я. Проблема происхождения homo sapiens (по данным работ последнего десятилетия) // Успехи современной биологии. М., 1938. Т. IX. Вып. 1.
117. Розеншток-Хюсси О. Временной спектр//Язык род человеческого. М.-СПб., 2000.
118. Рыбаков Б.А. Календарь древних славян // Сквозь века. Вып. 1. М., 1986.
119. Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. М., 1988. С. 121.
120. Рюэгг-Штюрм Й. Системно-конструктивистская «теория фирмы» и управление процессами глубоких изменений на предприятии // Проблемы теории и практики управления. 1998. № 6;
121. Сабанеев Л.Л. Ритм // Мелос: Книги о музыке / Под ред. И. Глебова [Б.В. Асафьева] и П.П. Сувчинского. Кн. 1. СПб., 1917. С. 36-37.
122. Савельева И. М., Полетаев А. В. Знание о прошлом: теория и история: В 2 т. СПб., 2003. С. 58-59.
123. Сачко Н.С. Фактор времени в советской экономике. М., 1976;

124. Скотт Джини Грэм. Шаманизм. М., 2007. С. 119 -130.

125. Слободчиков В.И., Исаев Е.И. Основы психологической антропологии. Психология развития человека: Развитие субъективной реальности в онтогенезе. М., 2000. С. 20.

126. Слободчиков В.И., Цукерман Г.А. Интегральная периодизация общего психического развития // Вопросы психологии. 1996. № 5. С. 47.

127. Смирнов, Б.Л. Санкхья и йога / Махабхарата. Вып. VII, часть 2 . Ашхабад, 1981

128. Тимофеев Л.И. Ритм стиха и ритм прозы: о новой теории ритма проф. А.М. Пешковского//На литературном посту. 1928. №19. С.30.

129. Тогоева О.И. Право на ошибку: ритуал снятия с виселицы во Франции эпохи позднего средневековья//Право в средневековом мире. Вып.2-3: Сб. статей. СПб., 2001. С.219-230.

130. Том Н. Управление изменениями // Проблемы теории и практики управления. 1998. № 1.

131. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Изд. Группа «Прогресс» — «Культура», 1995. С. 580.

132. Уитроу Дж. Естественная философия времени. М., 1964, С. 373.

133. Ухтомский А.А. Доминанта. СПб., 2002;

134. Фактор времени в плановой экономике (инвестиционный аспект) / Под ред. В.П. Красовского. М., 1978;

135. Ферианц Я. Хозяйственный механизм и экономия времени. М., 1974;

136. Фещенко В.В. Лаборатория голоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 191.

137. Философия и музыка/Сост. Н.А. Горбачев. Саратов, 1975. С. 21

138. Фролов Б. А. Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974.

139. Фролов Б.А. Происхождение календаря // Календарь в культуре народов мира. М., 1993. С. 10 – 11.

140. Фролов Д.П. Эволюционная перспектива институциональной экономики России. Волгоград, 2008.
141. Хайдеггер М. Время картины мира//Новая технократическая волна на Западе. М.,1987.С.96.
142. Хайдеггер М. Изречение Анаксимандра / Он же. Разговор на проселочной дороге. М., 1991. С. 28 – 68.
143. Хайдеггер М. Слово // Время и бытие. М., 1993. С.308.
144. Хайдеггер М. Учение Платона об истине // Он же. Время и бытие. М., 1993. С. 345 – 361;
145. Харлап М. Нотные длительности и парадокс их реального значения (Заметки о специфике музыкального времени и его нотации)//Ars Notandi. Нотация в меняющемся мире. Материалы научной конференции. Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 17. М., 1997. С.83-84
146. Харлап М.Г. Тактовая система музыкальной ритмики//Проблемы музыкального ритма. М. 1978. С.80-83.
147. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С.24.
148. Холопов Ю.Н. Вклад Веберна в музыку XX век// «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945-1995. Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб.21. М., 1998.
149. Холопов Ю.Н. Метрическая структура периода и песенных форм//Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С.105-163.
150. Чемыхин В.А. Методологические основы исследования закона экономии времени при социализме. Воронеж, 1984.
151. Чжуд-Ши. Памятник средневековой тибетской культуры. Новосибирск, 1988
152. Шопенгауэр А. Собрание сочинений: Т.1, С. 244.
153. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. М., 1993. Т. 2. М., 2003.
154. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М., 1993;

155. Эйнштейн А., Подольский Б., Розен Н. Можно ли считать, что квантовомеханическое описание физической реальности является полным?// "Успехи физических наук". 1936., т. 16, вып. 4.

156. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999.

157. Элиаде М. Священное и мирское. М.1994

158. Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза. Киев, 2000.

159. Эльконин Б.Д. Психология развития. М., 2001. С.9.

160. Юнг К.-Г. Трансцендентальная функция // Синхронистичность: сборник. М., 1997. С.20

161. Ярская В. Н Научное предвидение. Саратов, 1980. С. 94.

162. Ярская В.Н. Время в эволюции культуры: Философские очерки. Саратов, 1989. С. 53-54

163. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1994. С. 29 – 98.

164. Abrams P. Historical Sociology. Shepton Mallet: Open books, 1982. P. 2-3.

165. Bergson A. Evolution creatrice. Paris, 1907.

166. Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen, 1 Teil. Berlin, 1923. S. 151-174, 1925;

167. Divisiones quae vulgo dicuntur Aristoteleae / Praefatus edidit testimonisque instruxit Hermannus Mutschmann. Lipsiae: B. G. Teubneri, 1906

168. Durand G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale. Paris: PUF, 1960

169. Fabian, J. Time and the other: How anthropology makes its object. New York. 1983.

170. Feeney D. Caesar's calendar. Ancient Time and the Beginning of History. Berkley, Los Angeles, London, 2007. P. 1, 4, 9-10.

171. Le Rythme et la Raison, t. I : Rythmologiques, Paris, Editions Kimé, 2000. Pp. 230-245.

172. Lefebvre Henri, *Nietzsche*, Paris: Éditions Sociales Internationales, 1939; *Contribution à l'esthétique*, Paris: Anthropos, 2e édition, 2001 [1953].

173. Lefebvre Henri, Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life. London: Continuum, 2004. P. 79.

174. Marcovich M. Heraclitus: Greek Text with a Short Commentary. 2nd ed. Sankt Augustin: Academia Verlag, 2001. P. 227-230.

175. North D. Economic Performance Through Time // The New Institutionalism in Sociology / M. Burton and V. Nee, eds. N.Y.: Russel Sage, 1998.

176. Oppermann J.P. Anaximander's Rhythm and the Question of Justice // Law and Critique. 2003. № 14. P. 49.

177. Pikovsky A., Rosenblum M., Kurths J. Synchronization. A universal concept in nonlinear sciences. Cambridge University Press, 2001. P. 131.

178. Plato. Plato in Twelve Volumes, Vol. 9 translated by W.R.M. Lamb. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., 1925.

179. Rosenstock-Huessey E. Mad Economics or Polyglot Peace. Mössingen – Talheim, 1993. p. 27, 26.

180. The Study of Time I-IV, New York: Springer-Verlag, 1972, 1975, 1978, 1981;

181. The Study of Time V, Amherst, University of Massachusetts Press, 1986;

182. The Study of Time VI, VII, Madison, CT: International Universities Press, 1989, 1991.;

183. Time. Perspectives at the Millenium (The Study of Time X), Wesport – London, 2001.

184. Williamson O. The New Institutional Economics: Taking Shock, Looking Ahead // Journal of Economic Literature. 2000. Vol. XXXVIII (September). P. 597.

185. Works of Aristotle. Translated by E. S. Forster. Vol. VII. Oxford, 1927.