

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№4 (1-2012)

А.С. Якобидзе-Гитман

АЛЛЕГОРИЯ И АЛЛОГРАФИЯ: К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНОСКАЗАНИЯ

Несмотря на то, что рассуждения о метафизической природе музыки, которыми испокон веков занимались философы, зачастую носят аллегорический характер, сам термин «аллегория» применительно к музыке используется и в философии, и в науке крайне редко. В данной статье показывается, что о музыкальной аллегории как о сознательном намерении композитора правомочно говорить только применительно не к звучащей музыке, а музыке в нотной записи. Большинство памятников «аллегорической музыки» относится к XVII в., когда получили новый виток развития неопифагорейство и широко распространились теории, связывающие самые различные феномены бытия с разнообразными знаковыми системами на основе числовых пропорций..

Ключевые слова: Музыка XVII в., аллегория, музыкальная семантика, теория нотации Нельсона Гудмена, символика чисел, пропорции, иконологический анализ.

The reflections about the metaphysical dimension of music by many thinkers since ancient times were basically of allegorical nature. In spite of this fact, the very term 'allegory' in its application to music is very seldom used by both philosophers and scholars. This article is trying to show that we can rightfully speak of a musical allegory as of a purposeful message of the composer only in case of written (notated) music. Most of the examples of allegorical music come from the 17th century, when neopythagorean theories emerged that were aimed at drawing parallels between various areas of nature and culture on a basis of numeric symbolism.

Keywords: Music of the 17th century, allegory, musical semantics, theory of notation by Nelson Goodman, numeric symbolism, proportions, iconological analysis.

Якобидзе-Гитман А.С. - преподаватель РАШ РГГУ. Email: aigitman@gmail.com.

О метафизической природе музыки размышляли выдающиеся философы и мыслители разных эпох. С тех пор, как Пифагором были открыты в музыке числовые законы, на авансцену рефлексии об искусстве звуков вышел именно этот аспект. Так, в музыкальной теории Птолемея можно обнаружить «соответствие между различными видами музыкальных созвучий с движениями планет и Солнца», равно как и «параллели между музыкальной гармонией и способностями человеческой души или различными добродетелями»¹. Имен-

1

но магия числовых пропорций в музыке обусловила склонность к аллегорической трактовке музыки в Средневековье, которая «проявляется у теоретиков и во многочисленных параллелях между музыкой и явлениями вселенной: временами года, элементами природы, планетами, числами и т.д.»². Теория Боэция о трёх видах музыки – мировой, человеческой и инструментальной, вдохновлявшая музыкальную эстетику в течение многих столетий, тоже была основана на числовых пропорциях³. Появление новоевропейской науки стало не препятствием, а лишь новым импульсом к переосмыслению соотносительности музыки и вселенной на числовой основе – об этом свидетельствует “Гармония мира” Иоганна Кеплера⁴. Со временем всё более заметным стало стремление освободиться от зачарованности мистикой чисел, но даже тогда речь так или иначе всё равно шла об изоморфности строения музыки природе человека и даже человеческого общества (а может ли строение не иметь пропорции, а пропорции – числовое выражение?). Так, согласно французскому теоретику XVII в. Марену Мерсенну «темперирование звуков, необходимых для гармонического слияния инструментов, сочетание диссонансов и консонансов могут навести на мысль, что в любой республике неизбежны некоторые недостатки, ибо совершенство возможно только на небесах, где всем управляет Бог»⁵. А Шопенгауэр считал, что «Как сущность человека состоит в том, что его воля стремится, удовлетворяется и снова стремится – и так беспрерывно, <...> так, в соответствии с этим, сущность мелодии есть постоянное отклонение от тоники, <...> причём в конце концов всегда следует возвращение к тонике; на всех этих путях мелодия выражает многообразное стремление воли...»⁶. Сегодня больше любят говорить о метафизических свойствах музыки скорее в «детективном» ключе: например, о загадочных евангельских символах у Баха, масонских – у Моцарта. Но все приведённые высказывания

Исследование выполнено при поддержке Германской службы академических обменов (DAAD), проект A/10/86224

Шестаков, В.П. История музыкальной эстетики от Античности до XVIII века. Изд. 3-е. – М.: Изд-во ЛКИ, 2012. – С. 64-65

² Там же, С. 75

³ Фрагменты «Наставления к музыке» Боэция цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. / Ред.-сост. В.П. Шестаков. М., 1966. С. 153—167

⁴ См. фрагменты фундаментального трактата Иоганна Кеплера «Гармония мира»: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков. / Ред.-сост. В.П. Шестаков. М., 1971. С. 172—186

⁵ Мерсенн, М. Универсальная гармония (отрывки). / Пер. Е.Ю. Дементьевой // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков. Ред.сост. В.П. Шестаков. М., 1971. С. 377

⁶ Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление. / Пер. Ю.И. Айхенвальд. Мн.: Харвест, 2007. С. 427

звания, при всём их разнообразии, роднит одно: аллегорический взгляд на музыку, поиск в музыке аллегорических значений. Однако использование самого термина «аллегория» применительно к музыке мы практически не встретим ни у старинных, ни у современных серьёзных авторов; научных трудов, посвящённых проблемам музыкальной аллегии, крайне мало (об исключениях – ниже). Может, всё дело в том, что *аллегии находятся только в головах философов* (потому-то они и стыдливо обходят сам этот термин в отношении к музыке), а творцы музыки о них и не помышляют? И могут ли вообще аллегорические значения намеренно вкладываться в музыкальные произведения?

Чтобы ответить на этот вопрос, для начала представляется необходимым вспомнить определение понятия аллегии. «Alia» по-древнегречески значит иное, другое, «агогеуо» – говорить, сказывать. Первое известное нам упоминание аллегии принадлежит Деметрию Ритору (Деметрию Фалерскому), ученику Аристотеля: «Аллегорический вид письма – это когда мы хотим, чтобы тот, кому мы пишем, понимал одно, обозначаем же это через другое (Allegorikos, hotan pros hon graphomen ayton boylometha monon eidenai kai di' heteroy pragmatos <heteron> semainomen – Demetr. Rhet. Epist. 15 1)»⁷. Т.е. изначально аллегория – понятие прагматики языкового высказывания. Лишь со временем стали говорить об аллегиях в мифологии, в философии, в художественной литературе, а затем – и в изобразительном искусстве. К последним критически относится Шопенгауэр, поскольку они насильственно внедряют в изобразительную пластику, обладающую своими собственными законами выразительности, чуждую ей сферу понятий: «дух зрителя отвлекается от изображённого наглядного представления к совершенно иному, абстрактному... которое лежит вне художественного произведения... Аллегии в изобразительном искусстве, следовательно, не что иное, как иероглифы; художественная ценность, которую они сверх того могут иметь в качестве наглядных представлений, принадлежит им не как аллегиям, а в другом отношении»⁸. Однако Шопенгауэр не отрицает того, что в изобразительном искусстве аллегии в принципе возможны. Про аллегорическую картину нетрудно сказать, что на ней изображено одно, а имеется в виду нечто другое – изобразительное искусство сходно с литературой в том, что также может апеллировать к сфере «наглядных представлений». Что же касается музыки, то даже если и

⁷ Цит. по: Протопопова, И.А. Философская аллегория, поэтическая метафора, мантика: сходства и различия // Труды РАШ. Вып. 1. М., 2004. URL: <http://kogni.narod.ru/mant.htm> (дата обращения: 01.05.2012)

⁸ Шопенгауэр А. Ук. соч. С. 391

признать за ней, подобно Аристотелю, миметическую функцию, то ответ на вопрос, что музыка изображает, в лучшем случае сводится к расплывчатым описаниям её эмоционального характера, в худшем – к недоказуемым метафорическим рассуждениям. Чтобы можно было говорить об аллегории, надо на её «первичное значение» как бы «показать пальцем». А возможно ли это в музыке?

Чтобы ответить на этот вопрос, надо сначала определить, является ли музыка знаковой (или символической) системой, и, если да, то системой какого рода. К этой трудной проблеме исследователи обращаются неохотно, поскольку она требует высокой степени компетентности как в теории музыки, так и в теории знаковых систем, которая встречается в научном сообществе нечасто. Одно из немногих исключений – Борис Гаспаров, опубликовавший ещё в 1970-е годы очень интересную работу по проблемам музыкальной семантики.

Гаспаров признаёт, что о музыкальной семантике говорить непросто, учитывая понимание «семантики как того, что может быть передано на различных языках, то есть как переводимого компонента языка...»⁹ (ведь, добавим мы, в изобразительном искусстве об аллегории говорят как раз вследствие возможности вербализовать значение картины). В качестве «материальных единиц, являющихся носителями значения»¹⁰, Гаспаров предлагает взять *МОТИВЫ*, важнейшим свойством которых является повторение – как прямое, так и варьированное. При наличии таких мотивов мы уже можем смело говорить об автореференциальности, или автодейксисе в музыке. В вокальной музыке Гаспаров определяет значение мотива по словесному тексту, который на него накладывается; когда тот же мотив повторяется уже без текста, он как бы напоминает о значении, ранее выраженном через текст. Это – довольно уязвимый пункт концепции Гаспарова: ведь значение, навязанное музыке текстом, носит абсолютно *произвольный, конвенциональный характер и никак не вытекает из имманентных выразительных средств музыки* (здесь применима та же критика, с которой выступил Шопенгауэр в адрес изобразительной аллегории). Более оригинальны взгляды Гаспарова на семантику неподтекстованной музыки. В ней «связи музыкального знака с внемузыкальной реальностью осуществляются по принципу икона (Ic) и индекса (Ind), <...> то есть на основе подобия и смежности знаковой формы по отношению к её денотату. Однако, в отличие от известных случаев Ic и Ind, например, в живопи-

⁹ Гаспаров, Б.М. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики // Труды по знаковым системам (Учёные записки Тартусского университета). Вып.8. / Ред. Ю.М. Лотман. Тарту, 1977. С. 120; 122. [здесь и далее разрядка относится к первоисточнику.]

¹⁰ Там же, С. 121.

си, кино и т.п., где... знак детерминирован в своих свойствах денотатом ($D \rightarrow S$), <...> в музыке, напротив, исходной является форма знака... музыкальный S не детерминируется денотатом»¹¹. Но какой же денотат в принципе может быть в бессловесной музыке? «Что касается музыкального D , то о нём можно говорить лишь в той мере, в какой свойства тех или иных музыкальных элементов соотносены с внемusикальными реакциями, – выкручивается из затруднения Гаспаров. – Данные реакции составляют мир денотатов как исходный материал музыки, подобно предметам, изображённым на картине или экране», хотя, в отличие от визуальных искусств, «в музыке D формируется только через его ассоциации с S и не существует автономно...» [курсив мой – А.Я.-Г.]¹².

Гаспаров приходит к заключению, что основным типом музыкального знака является «иконический детерминирующий знак ($Ic S \rightarrow D$)», «формирующий свой D ... на основании некоторого подобия с S (в противоположность случаю $Ic D \rightarrow S$, имеющему место, например, в фигуративной живописи)... Прежде всего, благодаря универсальному характеру реакций на динамику и темп, оказывается возможной экстраполяция данных реакций из музыки во внемusикальную сферу. <...> Из сказанного вытекает также возможность существования детерминирующего индекса ($Ind S \rightarrow D$), в котором D выступает как "метонимия" по отношению к S ... Мы имеем в виду так называемую "жанровую" характеристику музыкальных явлений, когда музыкальное впечатление воспринимается как компонент некоторой внемusикальной ситуации (например, различные сигналы, танцевальная музыка, марши, церковная музыка и т.д.)»¹³.

В этой изящной концепции кроется целый ряд проблематичных моментов. Во-первых, Гаспаров рассматривает крайне неопределённые «внемusикальные реакции» как денотаты *наряду* со словесным текстом, сопровождающим вокальную музыку, хотя в первом случае мы всё-таки исходим из имманентных выразительных средств музыки, а во втором имеем дело с абсолютно конвенциональным, произвольным характером музыкального знака. Во-вторых, даже в так называемых «внемusикальных реакциях», несомненно, велика степень произвола. Ещё древнегреческий теоретик-эпикурец Филодем «ссылается на тот факт, что одна и та же мелодия по-разному действует на разных людей... Различие в воздействии музыки содержится не в ней

¹¹ Там же, С. 130—131.

¹² Там же, С. 131.

¹³ Там же, С. 131—132.

самой, а основано на "мнениях", то есть на различиях психологических и интеллектуальных способностей»¹⁴. А Декарт в письме к уже упоминавшемуся М. Мерсенну утверждал, что внемузыкальные ассоциации зависят от случайности жизненного опыта каждого конкретного слушателя: «Один и тот же мотив, от звуков которого одним хочется тотчас же пуститься в пляс, у других может вызвать слёзы. Ибо всё здесь зависит исключительно от того, какие представления оживляет этот мотив в нашей памяти. Те, кому ранее довелось насладиться танцами под звуки такой мелодии, лишь только заслышав похожий мотив, уже тотчас помышляют о том, как бы пуститься в пляс; напротив, те, кому ни разу прежде не приходилось слышать мелодию *гайярд* и кому однажды довелось пережить какое-либо огорчение под звуки этой мелодии, непременно опечалятся, заслышав вновь этот мотив»¹⁵. Здесь крайне любопытно то, что Декарт подобно Гаспарову за основу музыкального знака берёт мотив, но, в отличие от последнего, объясняет его воздействие не лингвистически («каждый конкретный музыкальный язык может обладать специфической системой денотативных ассоциаций»¹⁶), а психологически. Тем не менее, в оправдание Гаспарова необходимо признать, что наличие неправильно дешифрующих семиотический код не ставит под сомнение наличие самого этого кода. Поэтому в рамках рабочей гипотезы представляется целесообразным принять точку зрения сторонников существования музыкального языка и посмотреть, даёт ли он возможности для возникновения аллегорий.

В качестве объекта для опытной проверки напрашивается «Хорошо темперированный клавир» Баха, о символике которого писали многие исследователи. В нашей стране получила признание концепция Болеслава Яворского (несмотря на то, что дошла только по вторичным, не слишком достоверным и до сих пор не опубликованным источникам – конспектам слушателей его семинара), основанная на результатах сопоставления *мотивов* клавирных сочинений Баха с аналогичными мотивами его вокальных произведений, а также протестантских хоралов, которые ему по долгу службы приходилось аранжировать. Если рассматривать всё наследие Баха как один метатекст, то методу Яворского оказывается вполне близок метод Гаспарова: оба основаны на автореферентности структуры музыкального текста. Однако когда мы выявляем родство темы (фрагмента темы) инструментальной фуги с мотивом из

¹⁴ Шестаков, В.П. История музыкальной эстетики от Античности до XVIII века. Изд. 3-е. М., 2012. С. 48. Небезынтересно заметить, что Филодем занимался и теоретическим анализом аллегорий. См. об этом: Филодем, Риторика кн. 4. кол., III, 18-25, IV, 1-5

¹⁵ Декарт, Р. Из письма к Мерсенну // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков. / Ред.-сост. В.П. Шестаков. М., 1971. – С. 351-354

¹⁶ Гаспаров, Б.М. Указ.соч. С. 132

кантаты, сопровождаемым словесным текстом, и объясняем значение фуги через текст кантаты, то обнаруживаем расхождение между имманентным смыслом музыкального высказывания и его конвенциональным значением (посредством референции к вербальному высказыванию), т.е. *между двумя в принципе не сводимыми друг к другу знаковыми системами*. Это расхождение как теоретическая проблема заслуживает отдельного исследования, и оно может быть причислено к *символическим* средствам художественного выражения. Но это отнюдь не расхождение между тем, что текст говорит и что он имеет в виду, поэтому назвать аллегорией это явление нельзя, ибо тогда придётся к ней причислить не только фуги Баха, но и вообще всю вокальную музыку (поскольку в ней всегда есть подобное расхождение).

Однако концепция Яворского не исчерпывается мотивным интертекстуальным анализом. В баховских мотивах он ищет широко развитую в его время числовую символику, в которой «священные имена, понятия и слова имели свои числовые выражения (по соответствию букв алфавита их порядковому числу – А-1, В-2 и т. д.)»¹⁷. Вера Носина, которой удалось довольно стройно суммировать идеи Яворского, показывает, как «И.С. Бах *графически* записывает числа путём интервалов и отрезков гамм. Так, нисходящий мотив из трёх групп по четыре шестнадцатых образует число 444 и является музыкальным символом [Святого Причастия –] важнейшего таинства христианства»¹⁸ [курсив мой – А.Я.-Г.]

Числовая символика как раз и оказывается той зоной, в которой немногочисленные музыковеды ищут аллегорический смысл. Автор интересной монографии «Пропорция и аллегория в музыку высокого барокко. Числовая мистика XVII в.» Тобиас Гравенхорст характеризует музыкальную аллегорию как «метафорически подразумеваемое законченное целое»¹⁹. Критикуя безбрежное количество исследований аллегорий и числовых пропорций в творчестве Баха за склонность к оккультизму и слабое научное обоснование²⁰, Гравенхорст сосредотачивается на менее известных немецких композиторах XVII в., связь творчества которых с числовыми теориями, как ни странно, в большей степени подкрепляется документальными свидетельствами (во вре-

¹⁷ Носина, В.Б. Символика музыки И.С. Баха. Тамбов: Международные курсы высшего художественного мастерства пианистов памяти С.В. Рахманинова, 1993. С. 40

¹⁸ «В первом послании апостола Павла к коринфянам содержится (гл.10, ст.16) содержится священное выражение «плоть и кровь», посвящённое таинству Евхаристии – Святого Причастия. Сумма порядковых чисел греческих букв, составляющих эти слова, равняется числу 444». Носина, В.Б. Ук. соч. С. 40—41.

¹⁹ Gravenhorst, Tobias. Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarocks. Peter Lang, 1995. S. 13

²⁰ *Ib.*, S. 15—16

мена Баха подобные учения уже стали выходить из моды). Так, в анализе «Страстей по Матфею» Фридриха Функе Гравенхорст постоянно находит цифру 46, объясняя её аллегорически: 46 лет понадобилось на воздвижение храма, и 46 – это гематрический эквивалент имени ADAM как в еврейском, так и в греческом числовом алфавите²¹. Иисус сравнивал себя с храмом, который он хочет разрушить и затем восстановить, и сопоставляется с Адамом, грехопадение которого он искупит. Таким образом, цифра 46 символизирует страдания Христа²².

«Девиз Атанасиуса Кирхера "всё связывать" не в меньшей степени относился к его современникам», – констатирует Гравенхорст²³ и приводит таблицу, в которой читатель может сопоставить, как ведущие теоретики раннего барокко по-разному уподобляли на основе числовой эквивалентности планеты, дни недели, аффекты и характеры с музыкальными интервалами и ладами.

В каких же элементах музыкальной ткани находит Гравенхорст числовые соотношения, наделённые аллегорическим подтекстом? В основном речь идет о соотношениях числа тактов в разных частях произведений, а также количества проведений тем, которое в разбираемых им примерах мотивировано числовыми аллегориями²⁴. Здесь как раз и находится наиболее спорный пункт подхода Гравенхорста, который берётся утверждать, что слушатель эпохи барокко хорошо умел идентифицировать тактовые пропорции (на слух!). Не следует ли отсюда, что он занимался механическим подсчётом тактов, ритмично закладывая пальцы на руках, а потом ещё и размышлял о символическом значении подсчитанных цифр? Подобная мысль представляется абсурдной, а это значит, что *слушатель* в принципе не воспринимал аллегорической составляющей музыки. Знаменитое высказывание Лейбница, согласно которому «исчисление пропорций, которое совершается при восприятии музыки, происходит скрытым, неосознанным образом»²⁵ не убеждает в обратном, поскольку для дешифровки аллегории всё-таки требуется сознательная работа мысли. Однако наша перспектива поменяется, если мы вспомним о том, что процитированные здесь исследователи музыкальных аллегорий так или иначе всегда

²¹ Gematria – система эквивалентности букв и чисел, более затейливая, чем порядковая нумерация.

²² Gravenhorst, Tobias. Op. cit. S. 105.

²³ *Ib.*, S. 154. (Зд. и далее перевод мой. – А. Я.-Г.)

²⁴ *Ib.*, S. 100.

²⁵ Цит. по: Шестаков, В.П. Ук. соч. С. 197.

анализируют *записанную* музыку. Ведь чтобы измерить её пропорции, надо иметь её в наличии *перед глазами*, самостоятельно выбирать из неё отрезки и сопоставлять их длину. Едва ли это можно делать с прослушиваемой музыкой, при анализе которой мы вступаем в область психологии и феноменологии, а со структурным анализом прощаемся. И здесь представляется крайне уместным вспомнить теорию нотации Нельсона Гудмена из его известной работы «Языки искусств: подход к теории символов».

Гудмен делит виды искусства на *автографические*, в которых подделка произведения искусства снижает его художественную ценность, и *аллографические*, в которых подделка может повлиять лишь на коммерческую ценность. К последним из них принадлежит *записанная* (нотированная) музыка (копию рукописи Баха не продашь на аукционе, но ценность зафиксированной на ней музыки не ниже, чем музыки, зафиксированной на его автографе – чего никак нельзя сказать о копии, например, Рембрандта)²⁶. Но может ли аллографичность музыки объяснить нам её способность к аллегории – обозначать одно, а подразумевать другое? Да, если мы примем вслед за Гудменом его понимание денотации как «соответствие системе, где ноты коррелируют с исполнением, соблюдающим их указания, или же где слова коррелируют с их произношением...»²⁷. Выражение «денотирован» (обозначен с помощью какого-то знака) у Гудмена оказывается эквивалентным «соответствует чему-то»²⁸. Если у Гаспарова денотатами выступали «внемзыкальные реакции» или слова, то у Гудмена ими оказывается сама звучащая музыка. Это объясняется тем, что означающее у Гудмена – музыка, записанная с помощью набора членораздельных символов, основанных на различиях (*articulate set*), в то время как означающее у Гаспарова – собственно звучащая музыка. Небезынтересно заметить, что первые (дискретные) означающие оказываются подобны цифровым сигналам, а вторые (континуальные) – аналоговым²⁹. Гудмен также различает в музыке дескрипцию и репрезентацию: музыкальное исполнение, следующее нотам (знакам дигитального типа) денотирует, но не репрезентирует; то же самое исполнение, рассматриваемое как принадлежащее к набору слуховых символов (континуальным знакам аналогового типа), может только репрезентировать, но не денотировать. Электронная му-

²⁶ Goodman, Nelson. *The Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. The Bobbs-Merrill Company, Inc. 1968. P. 113.

²⁷ «...denote is to cover a system where scores are correlated with performances complying with them, or words with their pronunciations, as well as a system where words are correlated with what they apply to or name...» – *Ib.*, P. 143

²⁸ «'Complies with' is interchangeable with 'is denoted by'». – *Ib.*, P. 144.

зыка без нотации может быть названа репрезентационной, а музыка, написанная с помощью стандартной нотации, если и денотирует в принципе, является дескриптивной³⁰. И здесь Гудмен даёт нам ключ для важного вывода: *для образования аллегии денотация является обязательной*. Ни абстрактная живопись, ни электронная музыка не могут быть аллегорическими (хотя вполне могут быть символическими!), поскольку они репрезентируют, но не денотируют; в них невозможно говорить одно, а подразумевать иное. Классификация Гудмена помогает нам понять и принципиальное отличие изобразительной аллегии от музыкальной: несмотря на то, что и та, и другая основаны на денотации, и обе могут восприниматься только с помощью зрения, в изобразительной аллегии мы сталкиваемся с наделением понятийно-метафизическим смыслом наглядных (репрезентированных) образов, в то время как в музыке этим смыслом наделяются также видимые, но не репрезентирующие, а описывающие символы (письменная музыка не «подражает страстям», она денотирует звуки, которые подражают страстям).

Однако та же самая аллегория позволяет обнаружить точки неожиданного и самого тесного соприкосновения между дескриптивной музыкой и репрезентирующим изобразительным искусством. Речь идёт о тех случаях, когда музыкальные символы принимали фигуративное, пластическое воплощение в аллегорических гравюрах на музыкальные темы, также широко распространённых в XVII в.³¹ Они служили иллюстрациями как нотных изданий (например, сборников мотетов), так и теоретических трактатов о музыке. Этому феномену посвящена сравнительно недавняя монография Дитера Гуткнехта³².

В этих гравюрах использована самая разнообразная символика: причудливо выписанные нотные знаки, которые тоже несут изобразительно-эстетическую функцию, сочетаются с загадочной орнаментикой и неизвестными фигурами явно мифологического происхождения. Зачастую они представляют собой намеренно сделанные ребусы, изобилующие «тёмными местами». И для их дешифровки музыковед Гуткнехт использует иконологический анализ в традиции школы Аби Варбурга. Подобно тому, как полузабытые неоплатонические трактаты Ренессанса служили Э. Панофскому или Р. Витт-

²⁹ О различиях между цифровым и аналоговым кодами см.: Эко, У. Отсутствующая структура: введение в семиологию. / Пер. А.Г. Погоняйло и В.Г. Резник. Спб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998 § III.6, С. 140—141.

³⁰ Goodman, N. Op. cit. P. 232.

³¹ Также уместно вспомнить картину Рембрандта «Аллегория музыки».

³² Gutknecht, D. Musik als Bild. Allegorische 'Verbildlichungen' im 17. Jahrhundert. Freiburg: Rombach Verlag, 2003.

коверу подспорьем для дешифровки тёмных мест ренессансной (преимущественно – аллегорической) живописи³³, так и эзотерические учения о метафизических функциях музыки раннего барокко служат для Гуткнехта ключом к разгадыванию музыкально-графических ребусов (впрочем, как можно было заметить, и Т. Гравенхорст в анализе аллегорически «нагруженных» пропорций прибегал к аналогичному подспорью). Гуткнехт выявляет любопытные скрытые значения гравюр. Например, канон, графически записанный в форме креста, обрамлённый изображением охоты, трактуется так: как собаки преследуют зайцев, так и голоса в каноне «преследуют» друг друга. Аллегорический смысл – у человека тоже всегда есть потребность преследовать суетные цели³⁴.

Думается, что музыкально-аллегорические гравюры оказываются столь захватывающим объектом для исследования потому, что в них значение аллегории засекречено и зашифровано, а не афишировано в названии, подобно многим аллегорическим картинам с ярко выраженной назидательной функцией. Однако тут мы обнаруживаем, что и классики иконологии в качестве объектов своих штудий выбирали картины с такими же тайными шифрами – может, поэтому их тексты и сегодня читаются почти как детективы. Само же понятие *шифра* (читай: числа, цифры) оказывается тем, что принципиально сближает аллегорическую живопись и аллегорическую музыку, которая, как мы увидели, всегда основана на числовой эзотерике, зашифрованной в нотной записи. Таким образом, *об аллегорической музыке становится возможным говорить как о своего рода цифровом изобразительном искусстве*. Если ключом к дешифровке тёмных мест аллегорической живописи XVI-XVII вв. оказывается преимущественно неоплатонизм, то при расшифровке аллегорической музыки – различные ответвления неопифагорейства.

В заключение можно резюмировать: в музыке сознательно вложенное композитором аллегорическое значение может быть зашифровано только в (и дешифровано из) нотной записи. Сама музыкальная нотация имеет признаки цифрового (дигитального) кода, хотя в тех распространённых случаях, когда образы музыки становились объектами аллегорического изобразительного искусства, можно говорить и о коде аналогового типа. Многочисленные же рассуждения о метафизической природе музыки философов и теоретиков от древности до наших дней можно назвать *аллегоризированием* как подлин-

³³ Панофский, Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. Спб.: Азбука-классика, 2009; Wittkower, R. Allegory and the migration of symbols. Westview Press, 1977.

³⁴ Gutknecht, D. Op .cit. S. 20.

ных, так и мнимых свойств музыки. Их источник лежит не в замысле композиторов, а – исключительно – в сознании рефлекслирующих.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Гаспаров, Борис Михайлович. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики // Труды по знаковым системам (Учёные записки Тартуского университета). Вып.8. Ред. Ю.М. Лотман. – Тарту, 1977. – С. 120-137

Декарт, Рене. Из письма к Мерсенну. // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков. Ред.сост. В.П. Шестаков. – М.: «Музыка», 1971. – С. 351-353

Мерсенн, Марен. Универсальная гармония (отрывки). Пер. Е.Ю. Дементьевой // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков. Ред.сост. В.П. Шестаков. – М.: «Музыка», 1971. – С. 356-379

Носина, Вера Борисовна. Символика музыки И.С. Баха. Тамбов: Международные курсы высшего художественного мастерства пианистов памяти С.В. Рахманинова, 1993.

Панофский, Эрвин. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. – Спб.: Азбука-классика, 2009.

Протопопова, Ирина Александровна. Философская аллегория, поэтическая метафора, мантика: сходства и различия // Труды РАШ. Вып. 1. М., 2004. URL: <http://kogni.narod.ru/mant.htm> (дата обращения: 01.05.2012)

Шестаков, Вячеслав Павлович. История музыкальной эстетики от Античности до XVIII века. Изд. 3-е. – М.: Изд-во ЛКИ, 2012.

Шопенгауэр, Артур. Мир как воля и представление. Пер. Ю.И. Айхенвальд. – Мн.: Харвест, 2007.

Goodman, Nelson. The Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols (The Bobbs-Merryl Company, Inc. 1968)

Gravenhorst, Tobias. Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarocks: Untersuchungen zur Zahlenmystik des 17. Jahrhunderts mit beigefügtem Lexikon. – Peter Lang, 1995.

Gutknecht, Dieter. Musik als Bild. Allegorische 'Verbildlichungen' im 17. Jahrhundert. Freiburg: Rombach Verlag, 2003.

Wittkower, Rudolf. Allegory and the migration of symbols. – Westview Press, 1977.