

**Сирил Скотт**

***Музыка  
и ее тайное влияние  
на протяжении веков***

**Институт Культуры ДонНТУ**

**2011**

Библиография книги: ISBN 3-88721-045-X  
У 1985 f. Hirshammer Verlag GmbH  
Frankfurter Ring 247, D-8000 München 40  
Издание 1991 г.

В основе перевода лежит 5-е английское издание 1982 года.

Название английского издания:

**MUSIC - ITS SECRET INFLUENCE  
THROUGHOUT THE AGES.**

Права английского издания:

HUTCHINSON PUBLISHING GROUP LTD.

Авторизованный перевод: SYLVIA LUETJOHAN

Графика обложки: CLAUS WAGNER

Картина на обложке: Preislied aus: «Der Meistersinger von Nürnberg» von Richard Wagner - in Äußerlicher und mentaler Materie  
Beobachtet von Geoffrey Hodson.

Хвалебная песня из «Нюрнбергских мастерзингеров» Рихарда Вагнера - в эфирной и ментальной Материи наблюдалось  
Жофреем Годсоном.

---

*С благодарностью посвящаю эту книгу  
Мастеру Кут Хуми Лалл Сингу  
и памяти его ученицы Нельзы Чаплин*

## **Введение**

### ***Введение в немецкое издание***

С глубоким уважением к Сирилу Скотту и его намерениям исследовать музыку, противостоящую возрастающей дисгармонии, перевожу я эту книгу. Весть Сирила Скотта обладает силой, способной побуждать к изменению современной установки сознания на происхождение, воздействие, возможности использования тона и музыки. В надежде ускорить это необходимое размышление, а может быть, даже сделать более доступным довольно революционное открытие, что посредством воздействия музыки можно формировать существенные черты будущего, излагаю я во введении некоторые идеи.

Эзотерические группы и читатели, коим доверен принцип помощи и инспирации через более высокие возможности, усмотрят пользу этой книги первыми. Очень скоро они воспользуются этими знаниями на практике и по определенным свойствам и воздействиям будут выбирать музыкальные произведения более целенаправленно, чем до сих пор. Например, для достижения гармоничных вибраций во время встреч и групповых собраний, что будет содействовать, таким образом, собранности внимания, настроенности на определенный тон, что усиливает в конечном итоге способность познания.

Поначалу для меня был удивителен совершенно очевидный факт, что люди, которые считались немзыкальными, закрытыми от ценного воздействия хорошей музыки, прочитав в одном из журналов выдержки из этой книги, впоследствии писали: «Я подхожу теперь к своим пластинкам с абсолютно новой установкой», «Я чувствую теперь ценности классической музыки и красоты классической музыки». Или даже: «Мне открылся новый мир».

---

Тенденция применять музыку в лечебных целях будет в будущем возрастать. При этом книга может послужить советчиком, и внимательный читатель будет чувствовать и узнавать, какие музыкальные произведения воздействуют конструктивно и позитивно, а какие - разрушительно.

Музыканты и любители хорошей музыки особенно отзывчивы к новым идеям. Этот круг читателей может почерпнуть из книги Скотта много новых идей, ценных знаний и представлений о взаимосвязи. А также найдет и некоторые объяснения к толкованиям: была ли в характере Бетховена удивительная смесь любезности, вспыльчивости, бестактности и неотесанности случайностью, недостатком или предопределенной необходимостью для выполнения определенного задания, состоящего в том, чтобы представить посредством звука каждый вид движения человеческих чувств.

Каково взаимодействие между характером и успехом у великих композиторов и музыкантов? Почему гении - не всегда люди с наивысшими моральными ценностями?

В начинающуюся эпоху Водолея музыка Вагнера служит выражением духовного принципа, основного принципа кооперации, совместной работы Единства во множественности. Должен ли был Вагнер, тот, кто, по его собственным словам, являлся загадкой для самого себя (ибо он был подвержен влиянию сил, ему не принадлежащих), столь экстремально разрушить условности? Хэдоу в своих «Исследованиях современной музыки» приводит выдержки из английской прессы 1885 года, когда Вагнер как композитор и дирижер руководил Лондонской филармонией, которая упрекает его в «бесцеремонных делах, экстравагантных и демагогических неблагоприятных, символе необузданного распутства и свободомыслия». И почему вероятно противоречие к идее Единства, противоречие, которое и сегодня дает повод снова и снова в научных статьях и телевизионных дискуссиях усматривать в операх Вагнера элементы, усиливающие низкую склонность Гитлера к власти, чувство национализма и некритический героический культ немцев, элементов, которые привели к апофеозу: «Германия превыше всего»?

Для большинства даже инспирированных композиторов является загадкой: где же находятся настоящие источники искусства?

С. Скотт освещает этот вопрос и связывает его с формированием будущего воздействием музыки, что вызывает у многих читателей раздражение, особенно у критиков. Несмотря на это, я надеюсь, что способ изложения Скотта побудит некоторых читателей

---

обратиться к области, которую мы обозначаем как теософию или эзотерическую науку жизни. Уже только этим Сирил Скотт кое-чего достигнет своим произведением «Музыка и ее тайное влияние на протяжении веков», которое имело в Англии два взаимосвязанных издания, а через несколько лет было издано тремя книжечками карманного формата.

В Германии сегодня Скотт не идея априори, что доказывает цитата из книги «Тайная сила музыки» английского историка-музыковеда Давида Тейма:

«Сирил Скотт родился 27 сентября 1879 года в Окстоне (графство Чешир). Мы знаем, что он уже в возрасте двух с половиной лет мог играть на фортепиано мелодии со слуха и импровизировать. Нотной грамоте он обучился в «зрелом» семилетнем возрасте. Когда Скотт вырос, он как-то неожиданно превратился в пианиста-виртуоза». А. Иглфилд Халл - исследователь музыки и общий редактор «Библиотеки любителей музыки» - однажды писал о нем:

«Вчера вечером я был очарован, как он легко и непринужденно играл полную партитуру своего великолепного фортепианного концерта. Причем в то время как я почти непрерывно перелистывал страницы, он скользил по клавишам с удивительной техникой туше, насвистывая партии флейты и скрипки, а партию рожка пел особым носовым звуком, как будто с модератором. Где и каким образом приобрел он эти способности?»

Но широкого признания в Великобритании и на Европейском континенте в начале XX века Сирил Скотт достиг, в основном, как композитор, а не исполнитель. Им были написаны симфонии и другие оркестровые произведения, хоровые композиции, ряд вещей для камерной музыки, очень много песен и произведения для соло рояля.

Странно, что его музыка сегодня не известна. Странно потому, что в свое время его имя произносилось наравне с такими художниками, как Вайгам Вильямс, Парси Грейнджер, Арнольд Бах, Клод Дебюсси. А. Иглфилд Халл говорил в 1920 году, что Сирил Скотт был «без сомнения, создателем многообразных гармоний, которые мы (бритты) сейчас имеем». По оценке Дебюсси, Скотт был «одним из самых необычных художников современного поколения».

Однажды Скоттом было сказано, что он опередил свое поколение на сотни лет. Может быть, исходя из этого, и было указание на значение более поздних десятилетий его жизни? В то же время многие критики, издатели и исполнители вообще не знали как ран-

---

ние, так и поздние его произведения. Он не однажды был обескуражен этим и готов был даже сдаться, но, побуждаемый теми, кого он почитал за своих руководителей, продолжал сочинять до конца своей жизни.

Скотт покинул этот мир в 1970 году. В своей автобиографии он писал, что с точки зрения Учителя «главное, чтобы произведение было написано, остальное, в крайнем случае, может подождать, иногда даже и до времени после смерти композитора». Это действительно так, многие из самых знаменитых произведений, звучащих сейчас в концертных залах, остались почти не известными при жизни тех, кто их создал. В качестве примера можно назвать многие произведения И.-С. Баха, которые обрели жизнь только после 1800 года, или «Неоконченную симфонию» Шуберта, которая после его смерти была найдена среди негодных манускриптов.

Если действительно произведения Скотта, как говорил он сам, опережают его поколение на 100 лет, то будет чрезвычайно интересно проследить развитие событий в аспекте этих произведений в грядущее время.

**ИЗДАТЕЛЬ**

---

### ***Предисловие к первому английскому изданию***

Название этой книги должно быть достаточным как указание на то, что читатель будет иметь дело не с технической стороной музыки, а с более широким аспектом этого распространенного вида искусства, аспектом, который до сих пор уклонялся от сознания не только читателей, но и самих музыкантов. Но пусть это не послужит упреком для последних, так как совершенно понятно, что они специализировались лишь в области своего предмета. Специалисты не всегда являются посредниками для нахождения истины: она может быть открыта вне научного круга действия специалистов. Другими словами, когда объединяются две области человеческой деятельности, которые внешне как будто и не связаны, могут появиться на свет факты, которые дополняют что-то в совокупности имеющихся знаний. Эти дополнения в значительной степени способствуют изменению существующих представлений.

При издании книги значительную поддержку в языковом оформлении и представлении фактов, о которых упоминалось выше, оказала моя жена, за что я хотел бы ее поблагодарить.

### ***Предисловие ко второму английскому изданию***

Эта книга была написана много лет назад. С того времени стали известны новые факты, утверждающие основную идею книги. Возникла необходимость дать к первоначальному тексту некоторые дополнения, а также изменения, чтобы издание предстало перед читателями более актуальным. Кроме того, некоторые люди, на которых были ссылки в первоначальном издании, уже покинули этот мир, а имена других были бы для сегодняшнего читателя малозначимы. Да и вообще в мире произошли и происходят большие изменения, так как заканчивается эпоха Рыб и человечество вступает в новую фазу: эпоху Водолея. Короче говоря, мы живем в переходное время. Музыка сегодня также находится в переходной стадии, несмотря на то, что некоторые современные композиторы, может быть, и не хотели бы этому верить.

Автор надеется, что при переработке материала ему удалось улучшить данное издание книги.

**СИРИЛ СКОТТ**

---

# Часть I

## ВСТУПЛЕНИЕ

### Глава 1. Проблемы музыкальности

В человеческой деятельности есть стадии и формы развития, которые при поверхностном рассмотрении могут показаться относительно простыми и незначительными, но при более глубоком изучении мы заметим их конфронтрующий характер с многочисленными проблемами и явными противоречиями. Причем чем меньше мы задумываемся над ними, тем больше нам кажется, что мы знаем о них много, но чем больше мы о них размышляем, тем больше начинаем понимать, что знания наши об этом очень малы. У человечества есть обыкновение рассматривать музыку, как художественную форму или инструмент, который дает радость и развлечение звуком людям, восприимчивым к ее привлекательности. Но в представлении сути музыки и области ее воздействия царит полная неизвестность, мы же принимаем музыку как данность и говорим о музыкальных вещах абсолютно так же, как мы принимаем Жизнь, со всем принадлежащим ей, и говорим об этом. И все же никто до сих пор не раскрыл, что же есть собственно Жизнь. Для тех, кто старается думать об этом, Жизнь - это загадка, для тех же, кто не делает этого, она не более чем фактическая данность. Подобное можно сказать и о музыке: при этом речь пойдет не только о комбинации и последовательности звуков, но и о таинственном НЕЧТО, которое, как мы попытаемся показать, имело значительное влияние на протяжении веков.

Если мы все же предпримем попытку расширить наше представление и наше понимание самой музыки, то сначала следует освободиться от определенных фальшивых воззрений и недоразумений о сути музыкальности. Следует также узнать, в определенной сте-



---

пени, нашу собственную позицию в понимании определения «музыкальный», которое употребляется с явным непониманием его действительного значения, частично из-за неточностей нашего языка. Одно-единственное слово поставлено на службу целому ряду возможных значений, которые как в немецком, так и в английском *musical* (мьюзикэл) ограничены единственным понятием и страдают тем же недостатком: отсутствием четко обозначенного значения. Во французском же языке вынужденно используется выражение *en est tres musicien*, что едва можно перевести как «он есть очень много от музыканта», следовательно, «он имеет очень много от музыканта». Подобное речевое выражение есть и в итальянском, и оба они относятся скорее к области льстивых выражений, чем логической правды. Кто-то либо является музыкантом, либо нет, так же, как он либо француз, либо нет. Следовательно, это свидетельствует о языковой бедности, которая вводит в заблуждение, когда нужно сказать, что кто-то имеет очень много от музыканта, но в действительности придерживается мнения, что этот кто-то ни в коем случае не является профессиональным музыкантом, а только похож на него. К еще большим заблуждениям ведет многозначность, которой наполнены оба понятия: «музыкальный» и «немузыкальный». Если оставить без внимания поэтическую манеру выражения, то, судя по исследованиям, существует не менее двадцати пяти различных толкований этих прилагательных. Вот некоторые из них:

Понятие «музыкальный» часто обозначает, что кто-то чувствует определенную склонность к музыке, а именно: личность, которая сама не получает никакого удовольствия от какого-либо вида музыки, но заботится о ее одобрении либо любит эффектную музыку, гоняется за эффектами и вследствие этого рассматривается как «музыкальная». «Музыкальным» называют того, кто получает удовольствие от так называемой «музыки с духовным запросом», но кому не нравится классическая музыка; кто радуется классической музыке, но сам не может ни играть на инструменте, ни петь; кто сам может немного играть на инструменте и петь, но кому классическая музыка ничего не говорит; кто много занимается радио, но в действительности больше заинтересован длиной волны, чем музыкой.

Что касается обозначения «немузыкальный», то им будет обо-

---

значен кто-то, кто проявляет интерес только к «безвкусной музыке» или, выражаясь вежливо, «музыке, имеющей непосредственно развлекательный характер». Кто исключительно заинтересован в том, что подразумевается под классической музыкой, часто называется «немузыкальным» теми, которые отдают предпочтение современной музыке. Тот, кто знает только то, что ему нравится, часто музыкантами-профессионалами или самими же дилетантами обозначается как «немузыкальный». Люди, которые интересуются только вокальной музыкой, часто называются «музыкантами», не являющимися певцами, «немузыкальными», в то время как певцы часто обозначаются газетными критиками как «немузыкальная» часть людей, так как они не всегда могут держать тон и иногда занимаются больше чистым развитием голоса, чем интерпретацией произведения; также виртуозы часто считаются «немузыкальными», так как некоторые из них больше интересуются эффектом, чем «высоким искусством».

Из вышеизложенного можно сделать вывод, что не следует напрасно искать определения понятиям «музыкальные» и «немузыкальные» и что общая гамма значений этих определений растяжима настолько, что их употребление может зависеть лишь от персонального мнения, а не от устойчивых языковых норм. Исходя из этого, для достижения цели данной книги давайте опустим негативную сторону проблемы и рассмотрим всех людей, несмотря на различную степень музыкальности, кто восприимчив к музыке и, следовательно, как будет показано дальше, подвержен ее влиянию.

Конечно, есть люди, которые имеют очень однозначное представление о том, что есть музыка, а что нет, все же не нужно мешать их удовольствию распределять те композиции, которые им самим кажутся ужасными и непонятными, в разряд «немузыки», ибо такая догматическая точка зрения для других людей не является особенно интересной. С позиции же страниц этой книги все композиционные формы, от самой простой народной песни до самых трудных диссонансных примеров, будут рассмотрены как музыка. Несмотря на это, совсем не безынтересно спекулятивное размышление: вызывают ли определенные фазы развития музыки чисто музыкальную реакцию или имеют следствие другие факторы, которые слушатель не осознает? Некоторые размышления о сути чистой музыки и психологии сольного искусства могут пролить на эту тему немного света.

---

## Глава 2. Проблемы чистой и сольной музыки

Употребляя понятие «чистая музыка», мы не имеем в виду музыкальное направление, которое было бы интересно лишь моралистам, но ту форму, которая находит исключительно «музыкальный» отклик и в обиходном языке будет обозначена как «просто музыка». В понятиях «абстрактная музыка» или «абсолютная музыка» у нас нет необходимости, так как они употребляются для того, чтобы обозначить противоположность программной музыке. Как мы покажем позже, в вокальной музыке речь пойдет также о форме последней. Но было бы неверным заключение, что сольное исполнение на инструменте тоже является формой программной музыки, хотя наше намерение состоит в том, чтобы показать, что сама так называемая «абстрактная музыка» может перенимать кое-что для своего содержания из внешних вещей и, следовательно, не является полностью «чистой».

Если у кого-то появится сомнение: существует ли сольная музыка в какой-либо форме, которая всегда будет представлять собой «чистую музыку», то в этом случае нам хотелось бы предупредить читателя, что не следует очернять этим нелепым подозрением солистов как таковых. Если мы, например, можем сказать о женщине, что она не только умна, но и красива, то это будет не невежеством, а двойным комплиментом. Этим мы хотим дать понять, что она обладает двойной силой притяжения. Для всех, кто думал над этой темой, должно быть очевидно, что и сольная музыка при хорошем исполнении находит двойной и даже многократный отклик. Если же мы отбросим в сторону все другие соображения, то останется два момента, которые привлекут внимание публики: один относится к материальному или к содержанию, другой - к способу или форме. Но для определенной части публики не имеет значения, что исполняет солист, но немаловажно, как он это делает, короче говоря, такая публика больше хочет слушать не музыкальное произведение, а солиста.

Утверждая это, мы опираемся только на очевидные факты: «звездные солисты» привлекают самую большую и самую пеструю аудиторию, причем причину этого представители ее в большей части не осознают. А причина заключается в том, что радость, которую они в этом находят, происходит не от самой музыки, а, в боль-

---

шей мере, как результат переживания, каким образом проявляет определенная личность свое усилие для достижения успеха.

Это восхищение со стороны других к процессу создания напряжения и успеха имеется в скрытой форме у всего человечества. Этим объясняется популярность акробатов, танцоров, футболистов, боксеров и так далее. Этим же объясняется, почему собирается толпа людей и смотрит, как лошадь тянет телегу с тяжелым грузом в почти неприступный подъем, отсюда объясняется и восхищение каждой виртуозностью. Бурное одобрение, которое следует после исполнения на бис в конце концерта, имеет место не потому, что это произведение было самым главным в программе, но потому, что пианист употребил для исполнения его высочайшее усилие. Высокое Си (До), которым тенор любит заканчивать песню, приветствуется оглушительными аплодисментами не потому, что оно красивее или выразительнее, чем низкое Си (это бывает в ограниченных пределах), но потому, что, тенор, будь это скрыто или явно, приложил по возможности наивысшее усилие, чтобы спеть его. Также и громкая музыка, собственно, не является выразительнее, чем тихая и спокойная, но все же первая будет почти всегда вызывать больше аплодисментов, чем последняя, и это часто происходит потому, что ее исполнение требует больших усилий. Подобное происходит и при исполнении фигуративной музыки в противовес к медленной и торжественной, чем объясняется удивительный успех виртуозности.

Все это указывает на то, почему солист находит многократное сочувствие, а когда он известен, притягивает большинство слушателей. Люди, которых музыка как таковая не привлекает и которые рассматривают создание успеха как равнозначное быть умным и сильным, притягиваются одаренностью. По-английски «одаренность» - CLEVERNESS, что переводится также как ловкость, искусство, умение. Они подобны некоторым мужчинам, которые не имеют понятия о женской утонченности, но все же способны наслаждаться обществом красивой интеллигентной женщины, само собой разумеется, что в силу своей ограниченности они не в состоянии оценить в полной мере и почувствовать ее утонченность.

Как мы уже выяснили, из различных форм сольной музыки сольное пение, в определенном аспекте, больше всех удалено от чистой музыки, потому что все пение несет в своем содержании часть, заимствованную извне. Несмотря на существование песен без слов, что является исключением, строго говоря, рассматривая

---

вокальную музыку, следует учитывать не только слова, но все, что она собой представляет.

Если певец является еще и большим художником, то он художник вдвойне, ибо он обладает музыкальными и артистическими способностями. Эффектное пение есть форма риторики так же, как выразительная риторика является формой музыки. Великий оратор должен иметь не только что-то от актера, но также обладать слухом для мелодического выражения и ритма, а большой певец должен быть оратором, актером и музыкантом в одном лице. Несмотря на это, связь между словами и музыкой так часто принимается как что-то само собой разумеющееся, что песни редко рассматриваются только как чистая музыка. Отсюда наше утверждение, что все композиции вокальной музыки представляют собой вид программной музыки, может показаться преувеличением как для музыканта-профессионала, так и для невежды. Можно ли все же утверждать, что сочувствие, которое находит песня «Дом родной» («Home, Sweet Home»), основано только на музыкальном воздействии? Совершенно очевидно, что оно вызывает сентиментальные воспоминания о родном доме у всех, кто не имеет антипатии. Она исполнялась певцами и со слабыми вокальными данными, но неизменно вызвала у людей, склонных к сентиментальности, слезы. «Home, Sweet Home» являлась в этом случае не музыкальным, но сентиментальным успехом мастера; кроме того, это яркий пример совершенного синтеза музыки и слова. В масштабах высокого искусства отдельно музыка и слова этой песни не представляют ценности, но вместе, исполненная певцами с артистическим чутьем, она тревожит сердца слушателей уже более чем полстолетия.

Однако некоторые песни более программные, чем другие. Это песни, которые рассказывают фактические истории в словах и звукоподражательно в музыке, но есть также и такие, которые только копируют эмоциональное настроение. Обе эти формы известны и распространены. Третья форма преобладала в предвикторианскую и в Викторианскую эпохи, но она уже более или менее вымерла. Ее главным отличием была тавтология и отсюда искусственность, которая проступала в большей мере в ариях Генделя, Мейербергера и других композиторов. Утверждение зашло бы слишком далеко, если бы было сказано, что в них между словами и музыкой вообще не было никакой связи, но, без сомнения, связь эта была весьма ограниченной. Причина, побудившая упомянутых композиторов использовать в своих ариях распевание одних и тех же слов по гаммам вверх и

---

вниз, была совершенно очевидной. Они пробовали нечто необычное, а именно: пытались обратить вокальную музыку в чистую, но им удалось только отрывочное и искусственное превращение чистой музыки в вокальную. Этот прием воздействия был настолько искусственным, что сегодня эта попытка более не предпринимается, так как мы живем в менее искусственное время, где слишком резкие разногласия, во всяком случае, в серьезном искусстве нетерпимы, даже если они еще и продолжают жить в таких развлекательных программах, как музыкальная комедия.

Несмотря на то, что я, может быть, первый автор, который указывает, что вокальная музыка - это форма программной музыки, существует много признаков, сознательно или бессознательно признанных, подтверждающих это; отсюда и объясняется существование обоих песенных направлений, о которых я упоминал. Так как вокальная музыка стала более подражательной и, следовательно, более конгруэнтной, то еще и сегодня пишутся колоратурные вещи (хотя могут быть исключения), если есть на то резон, например, имитация птичьих голосов или других фигуративных звуков природы. Что касается не имеющих колоратуры песен, то соответствующая атмосфера порождается через возвышенность жанра, в то время как вокальная партия склонна к декламационному характеру, что доказывают песни Дебюсси, Равеля и других.

В вокальной музыке есть две формы подражания: подражание модуляцией, или изменением тона и подражание всяким звукам, на которые намекает поэтический текст. Под подражанием модуляцией подразумевается попытка передать в музыке изменение голоса или интонации, когда декламируется или проговаривается определенное стихотворение. И вот здесь-то даже самые именитые композиторы допускали промахи, так как либо не обладали драматическим чутьем, либо оно было недостаточно и нелогично. Настоящие драматические эффекты достигаются модуляцией, а не простым подражанием. Композитор, который является настоящим художником, стремится к тому, чтобы модуляция была усилена мелодией и дополнительно поддержана через подражательную и мелодраматическую побочную игру в сопроводительной музыке.

Для сочинения подражательной музыки, которая заслуживает названия «искусство», существенно быть подражающим новым способом, то есть одновременно показать логичность и согласованность. Кроме того, тщательно взвешенные намеки, как правило, художественнее, чем чистый реализм. Сочинители песен более высо-

---

кого класса, такие, как Дебюсси, Равель, применяли этот прием, используя аккомпанемент как вид декорации для того, что поется. Более богатое оформление гармоничных художественных средств композиторы-песенники возлагали на певцов-интерпретаторов.

Во времена относительно малого использования диссонансов благозвучие должно было служить для подражания бурной или печальной эмоции. В балладах, например, одно и то же сопровождение использовалось для различных строк, очень сильно отличающихся друг от друга по эмоциям. Отсюда певец-интерпретатор не имел драматической поддержки через музыку аккомпанемента. Сегодня же разбуженный композитор употребляет множество гармоничных средств, когда хочет выразить соответствующее множество эмоций, независимо от того, меняет ли он при этом мелодию или нет. Если он захочет придать грубой, отталкивающей эмоции дополнительную силу, то он напишет резкий или, относительно говоря, некрасивый диссонанс; для подчеркивания нежной эмоции он выберет соответственно звучащее благозвучие и так далее. Другой художественный прием состоит в том, чтобы изменить лишь одну ноту в мелодии, соответственно измененной модуляции голоса, которая будет востребована определенным словом, появившимся в последних строфах в сравнении с начальными. Не обязательно продолжать далее этот ход мыслей, но то, что в песнях речь идет о разновидности программной музыки и что слушатели могут быть привлечены в концертные залы причинами, которые связаны не только с желанием послушать чисто музыку, и что даже эти слушатели в большей или меньшей степени будут подвержены влиянию этой музыки, остается фактом. На вопросы «как?» и «почему?» объяснение, однако, будет дано позже.

### **Глава 3. Проблемы инспирации и вымысла**

Эти проблемы приводят нас к одному из самых важнейших аспектов музыкальности: самому дару вымысла и всему тому, что он обозначает и включает в себя. Мы приступаем, согласно высказываниям некоторых композиторов, к священной теме, по меньшей мере, это впечатление возникло бы из их высказываний и умалчивания, когда речь заходила об определении сути инспирации (вдохновения). В подтверждение этому - цитата: «Большая труд-

---

ность при исследовании подобного рода состоит в том, что некоторые композиторы усматривали неподобающее любопытство и дерзкую затею в снятии покрывала с самой священной области, святая святых их искусства». Но почему они должны рассматривать этот запрос подобным образом? Инспирация может быть в определенном смысле чем-то таинственным, все же это не делает ее настолько святой, чтобы не быть проанализированной, насколько вообще возможен этот анализ. В любом случае инспирация обычно ассоциируется с красотой, а красота стоит попытки быть понятой, как бы ни сложна была эта задача.

Джеймс Брэнч Кейбелл (James Branch Cabell) в своей книге «Пустыни и молитвенники» («Strans and Peiduer Books») очень полно выразил основной принцип креативного (возрастающего) письма, что его замечания, хотя они относятся к литературе, с незначительной ассимиляцией, могут быть применимы и к сочинению музыкальных произведений. «Романист», - говорит он, - «будет писать в такой форме, которая интересна и привлекательна для него, а ритмы он будет создавать так, чтобы они были приятны его собственному слуху, и выбор тем его творчества будет определен тем, что он лично находит интересным. Ибо серьезный писатель-прозаик будет писать в первую очередь для своего собственного удовольствия, для душевной экологии, с одной стороны, но, главным образом, все же с филантропической скрытой мыслью: передать вещи, которые он сочиняет всем тем, кому придется по вкусу эти болеутоляющие средства. И, делая это, он будет удовлетворен». Далее Кейбелл говорит, что в нем существует неотразимая потребность избежать привычек и обычая, что он более решителен в преодолении скуки, чем его близкие, а, следовательно, его задача - избегать скуки и пресыщения в доверенных ему вещах.

Если мы все эти наблюдения перенесем с уровня литературы на уровень музыкального произведения, то поймем в каждом отдельном случае непосредственную благоразумную причину сочинения композитора, а именно: что ему нравится, а это совершенно ясно и недвусмысленно, такого рода композиция. Если он плохой музыкант, то она нравится только ему одному, если же он хороший музыкант, она нравится также и другим, либо сразу, либо с течением времени. Можно даже расценивать величину композитора по его способности быть недовольным обычным и традиционным. Композитор средних способностей довольствуется идеями из вторых рук, в то время как другие композиторы удовлетворяются только идеями



---

из первых рук и, естественно, их знаменитость частично основывается на их терпении трудиться над такими идеями. Утверждение, что гениальность есть неограниченная способность трудиться, является только второй половинкой правды; первая же половина - это неограниченная способность быть неудовлетворенным. Я добавлю, что оба эти положения должны быть восприняты не буквально, принимая во внимание то, что гениальные люди, не говоря об их работоспособности, часто бывают чрезвычайно нетерпеливыми. И эта теневая сторона произнесенной правды настолько же неверна, как и первая. Сравнением с плохими или неизвестными композиторами (причем я совершенно не беру во внимание, из-за очевидности причин, сочинителей только ради денег) этот факт будет только подчеркнут. Молодая женщина, открывшая для себя, что она в какой-то мере может сочинять, часто считает сочиненную ею песню чем-то более серьезным и чудесным, чем гений свое последнее мастерски написанное произведение. Это впечатление важности и восхищения в определенной степени может относиться к слишком легко постигнутому чувству удовлетворения, если речь идет о музыкальных идеях.

Как уже было объяснено, это указывает на соответствующую неспособность скучать, однако это удовольствие было вызвано также определенным предпочтением к своеобразности. Нашей предполагаемой молодой женщине иногда удастся получить новое впечатление, сочиняя песню, и она в этом находит удовольствие. С художественной точки зрения ее успех все же не имеет ценности, ибо ее привлек лишь аспект своеобразности, который для других, кроме нее, может оказаться скучным. А на деле она воплощает различие между музыкантом-мастером и музыкантом малозначительным. Музыкант-мастер, сочиняя для собственной радости, доставляет радость и другим. Незначительный музыкант тоже сочиняет для собственной радости, но не в состоянии порадовать других, хотя бы даже тех, чье мнение для него ценно.

Некоторые из последних сочиняют не столько для того, чтобы принести радость, сколько в надежде понравиться и найти одобрение и поддержку. Эта мотивация возникает не непосредственно из тщеславия, но из страха: они нуждаются в одобрении, так как опасаются, что без него удовольствие сочинять музыку может, как цветок, завянуть и умереть.

Исходя из этого об общем процессе сочинения можно сказать, выражаясь языком рыбаков, что это похоже на рыбную ловлю, но

---

за идеями, через которые лично можно передать радость и восторг другим. Предварительным условием для этого является разнообразие новых идей, ибо повторение одних и тех же идей утомительно и для самого композитора, как утомительна ловля одной и той же рыбы, если уместно это сравнение.

Как же «ловит» композитор идеи? Он импровизирует мысленно или на клавире до тех пор, пока случайно не наткнется на что-либо или что-либо, что он любит, не попадет на него. Когда подобное происходит, он записывает это и продолжает свою «ловлю». Очень хорошо это выражено в обороте речи: «Ему что-то пришло на ум». Само собой разумеется, что ему не могло бы ничего «прийти», держи он себя невосприимчивым для этого и не открой он свой дух для этого. Этот метод - не что иное, как процесс духовного раскрытия. Иногда ему могут приходить на «на ум» идеи, когда он и не очень активно восприимчив и открыт для этого, но такие мгновения относительно редки. Когда композитор садится за работу в хорошей форме и имеет ясный дух, то он будет «ловить» идеи или внезапные, но важные для него, мысли. Если же у него нет настроения, то он получит только избитое и повседневное и, обладая чувством недовольства, отвергнет полученное.

Существуют различные виды идей, которые могут посетить композитора во время работы. Есть такие, которые сами по себе уже совершенны и никуда не приведут, но есть и такие, которые откроют ему множество дальнейших возможностей. Они могут быть связаны с определенной формой: с гаммами или тональностями, с искусными приемами, идеи, связанные с новыми структурами, а не с формальной расстановкой, и идеи, связанные с гармонией. Например, композитор может натолкнуться на аккорд, который, по меньшей мере, представляет для него новое гармоническое созвучие, и тогда, к своему удовольствию, он откроет, что этот аккорд может быть применен в непредвиденном до сих пор многообразии. Он может построить на одном аккорде все виды мелодических форм; он даже может использовать его для того, чтобы построить саму мелодию так, как это сделал Брамс в своем произведении «Октава и терция». Он может использовать этот аккорд в разных сочинениях до тех пор, пока его звучание не станет для него привычным и он потеряет к нему интерес. Короче говоря, ему надоест, и снова потребуется что-то новое. Тогда он снова использует метод «ловли», и если ему посчастливится, его усилия будут вознаграждены. А если нет, он оставляет свои попытки, принимая монотонную фазу и гово-

---

ря себе, что он не расположен к сочинительству музыки, он «не в настроении».

Есть люди, которые снимают от любого сопротивления и готовы считать «настроение» причиной продуктивности или непродуктивности в творчестве. Они, возможно, скажут нам, что бесплодные настроения есть следствие вялости, расстройства желудка, духовного истощения или другие физические причины, а творчески-плодотворное настроение - это результат хорошего здоровья и хорошего настроения. Такая гипотеза уязвима, хотя бы по той простой причине, что многие великие произведения были сочинены в период болезни, сильной физической боли или духовного гнета. Бетховен с удивительной выдержкой сочинял в то время, когда все оборачивалось против него. Но, в то же время, Мендельсон мог успешно сочинять лишь тогда, когда река жизни принимала спокойный и гладкий характер. Некоторые творческие натуры - художники, музыканты, литераторы получали свое лучшее вдохновение во время душевных страданий от несчастной любви, в то время как другие при таких же обстоятельствах только чахли и увядали. Но для последних счастливые любовные отношения становились импульсом для творения великого искусства.

Некоторые люди, переплетая между собой причину и внешнее воздействие, настаивают на том, что за пессимистическую жизненную философию ответственно расстройство пищеварения; но фактически расстройство пищеварения может быть ответственно лишь за пессимизм, но не за мировоззрение. Такие философы, как Карлейль, отмечены не только изнурением от неудобоваримой пищи, а поэт Доусон вышел достойно не только из бесспорной страсти к девушке за стойкой.

Романтическое страдание - это физически-ментальный феномен, и хотя он при соответствующих условиях может вызвать стихотворчество, но все же не дает повода для возникновения поэта, иначе бы их было куда больше. Напротив, поэт - это тот, кто сам создает романтическую страсть и в своей собственной голове превращает девушку за стойкой в поэзию и только тогда влюбляется. Все это показывает, что главная причина для творческих и непродуктивных настроений не может быть ни чисто физической, ни эмоциональной, что физические и эмоциональные влияния могут лишь вызывать вдохновение. Физические и эмоциональные поводы имеют вторичную природу, действительная же причина более глубока и скрыта.

---

## Глава 4. Инспирированные и не инспирированные композиторы

Со времени опубликования ранних изданий этой книги стали общеизвестными факты, подтверждающие сказанное на страницах этой книги. Чтобы данный труд не стал слишком объемистым, имеющиеся данные должны встать на место тех, о которых я писал раньше.

Например, за четыре месяца до своей смерти Брамс сделал признание, что он при сочинении музыки чувствовал себя вдохновенным силой, которая находилась вне его. Веря в Высочайший Дух, он утверждал, что бессмертные произведения творческий художник смог бы написать только будучи открытым и восприимчивым к этому Духу. Это созвучно высказыванию, что великие художники в каких-либо областях являются проводниками этих сил, независимо от того, осознают они это или нет. Я хотел бы упомянуть, что Брамс, делая это признание, дал слово, что общеизвестным это может стать лишь по прошествии 50 лет после его смерти, потому ни в одной его биографии об этом до сих пор не упоминалось.

С запозданием, но все же признание Брамса о том, что он был одним из тех композиторов, который имел необычный способ инспирации, стало известно, но что значит этот факт для скептиков, которые верят только в то, что они могут увидеть, попробовать на вкус, почувствовать или понюхать. Такими людьми, а также некоторыми другими был выдвинут аргумент, что композитор должен выходить из эпохи, в которой он живет, и до какой-то степени быть ее выражением и отражением. И все же, следуя эзотерическим фактам, это лишь полуправда, так как общеизвестно, что есть два вида композиторов: те, которых мы можем обозначить как инспирированных Высшими Силами и в противоположность - не инспирированных, у которых отсутствуют такие качества и которые, следовательно, не могут быть проводниками Высших Сил. Если выразиться в нескольких словах, инспирированный композитор, посредством музыкальной вибрации и формы выражения, способствует формированию основных признаков будущего, в то время как не инспирированный композитор передает большей частью только характеристики собственного времени.

---

Отсюда объясняется, почему большую часть музыки прошлых лет и современности (я пишу в 1958 году) можно причислить к ультрадиссонансному (крайне неблагозвучному) направлению. Разве мы не жили и не живем сейчас в чрезвычайно диссонансное и противоречивое время? Также нужно отметить, что у не инспирированного композитора, в противовес инспирированному, как правило, преобладают модные музыкальные направления. Вместо того, чтобы развивать свой собственный личный стиль, он склонен подчинять себя той или иной «школе», будь это, например, неоклассицизм, додекафоническая музыка или что-либо еще. Отсюда и высказывания, что композитор должен выходить из своего времени и быть его результатом. Эта мысль не совсем верна, если подразумевается большинство композиторов, независимо от того, будут ли они рассматриваться «эстетическими» или нет. И совершенно не верна, если имеются в виду все композиторы, так как исключением из этого явления являются те относительно немногие, которые наделены более чем простой сноровкой и чья музыка представляет не только отражение земных явлений, но и интересы духа. Когда я говорю об определенных креативных (творческих) музыкантах «инспирирован», то я осознаю, что это понятие имеет смутное значение для религиозно настроенных людей. Материалисту же оно не скажет ничего. Материализм не имеет убедительного объяснения для такого сокровенного, неопределенного НЕЧТО, которое позволяет ряду художественных произведений быть бессмертными, также материализм и сама ортодоксальная церковь мало найдут объяснений гениальности. Одно только эзотерическое Учение делает возможным удовлетворительное объяснение.

*Сноска:*

*1. Смотрите: Arthur M. Abell (Артур М. Абел) «Беседы с великими композиторами».*

## Глава 5. Эзотерический источник этой книги

Когда несколько лет назад, с эзотерической точки зрения, я писал книгу «Воздействие музыки на историю и мораль», мне пришлось столкнуться с большими трудностями. По прошествии времени в связи с общим духовным развитием эти трудности значи-

---

тельно уменьшились. Широко распространившиеся, в той или иной мере, в течение прошлых лет оккультные идеи сделали скептицизм по отношению к непосредственно не осязаемому и не объяснимому более не в моде. Некоторые теософские идеи были подхвачены и нетеософами. В дневных газетах нашла свое место астрология, стали признаваться логичными реинкарнация и карма, да и высшие формы ясновидения, яснослышания и подобных возможностей уже не были предметом насмешки и псевдонаучных отрицаний. Христианство также претерпевает изменения по отношению ко многим его официальным положениям, а именно: возрастает признание эзотерической, или скрытой от поверхностного взгляда, стороны учения. Сама наука становится более «оккультной», несмотря на то, что ученые могут и отвергать само это понятие, но в современных научных выводах теперь играет важную роль признание скрытых от поверхностного взгляда сил.

При публикации нового издания, в котором я, однако, использовал основополагающие части старого, я опускаю многие разъяснения идей тайноведения, которые должны были послужить просвещению общественности, но оккультистов разных направлений только бы утомили, ибо им они уже хорошо известны. Например, я вынужден был доказывать действительное существование Иерархии Великих Мудрецов, Посвященных, Адептов, которая известна как Белая Ложа или Братство (1) и которая оказывает огромное влияние на эволюцию человечества. За это время вышли книги: «Письма Махатм к Л.П. Синнетту» и «Глазами Мастера» Давида Анриаса (3). Обе публикации удостоверяют тот факт, что эти таинственные мудрецы не есть изображение много раз оклеветанной мадам Блаватской, и что сознание всех тех, кто достиг связи с этими Великими Мудрецами, намного выше нашего, и они готовы передать знания, необходимые для развития отнюдь не легкодостижимых способностей, нужных для установления и поддержания контакта с этими Великими Мудрецами.

Эти и другие книги подобного рода (4) как прямо, так и опосредованно помогли рассеять чувство противоречия, которое так часто возникало в головах скептически настроенных людей, когда они конфронтировали с идеями или фактами, о которых совершенно не осведомлены. Частично это можно объяснить тем, что идеи, которые, так сказать, скользят через ментальную сферу, сначала проникают в подсознание, прежде чем быть схваченными

---

объективным сознанием. Несознательный разум есть то, как и предполагают психоаналитики, что сопротивляется любому новому представлению, но подсознание - обстоятельство, которое может изменяться тогда, когда повторная сила мысли, действуя на него, изнашивает его сопротивление, как водоворот камень. Короче говоря, тот неразумный и самодовольный антагонизм к новым идеям и открытиям, а также подчеркивание лишь голой веры в контраст к действительному знанию заметно ослабли. Следовательно, я получил уже подготовленную почву для восприятия нового издания книги. Ведь несмотря на то, что я недвусмысленно объяснил, что информацией относительно скрытого воздействия музыки на историю и мораль я обязан Высокому Посвященному тайнознания, все же мне не было позволено (так как не пришло еще время) раскрыть ни его имени, ни имени его необыкновенной посредницы, которая путем яснослышания получала ту информацию и передавала ее мне для объяснения и разработки. Я счастлив, что эти ограничения сняты, и я могу выразить мою признательность Мастеру Кут Хуми, который стал моим духовным авторитетом как для ранее опубликованного, так и для последующих информаций. Я хотел бы упомянуть, что этот Высокий Посвященный пребывает в Шигадзе и особенно интересуется развитием западно-европейской музыки и который был одним из двух покровителей теософского общества при его основании, в конце XIX столетия (5). Он считает целесообразным ученикам эзотерических школ выше оценивать огромное значение музыки как силы в духовной эволюции. Для этой цели он открыл многие, до сих пор не известные, факты, которые окажутся в высшей степени интересными и всем любителям музыки.

Написать первую книгу на эту тему для меня было бы невозможным без посредничества его ученицы Нельзы Чаплин (6), исключительно одаренной ясновидящей необыкновенной чувствительности, которая с ранней юности состояла с Мастером Кут Хуми в тесном телепатическом контакте. Эта необычайная ясновидящая достойна внимания, даже если ее имя и малоизвестно. Как покажет наш краткий очерк, она щедро раздавала свои духовные дары, никогда не извлекая из этого каких-либо преимуществ.

Будучи ребенком уже немалых родителей, она с ранней юности проявляла способности выше средних обычных. Среди прочих - это способность покидать свое физическое тело и бывать как на более высоких планах, так и на физическом плане в местах, удален-

---

ных на тысячи километров. Например, вспоминаем о том, что будучи ребенком, она проводилась к дому Мастера Кут Хуми в Шигадзе, где при всех удобных случаях слушала импровизации на органе, которые составляли часть ее многочисленных и многосторонних занятий Мастера. Помимо этих так называемых «астральных путешествий», она обладала способностью настраиваться на мысли Мастера - способностью, которая может показаться непостижимой для сознания дилетантов, если бы не беспроводной телеграф или радио, которые указывают на большое сходство с этим. Разве факт, что невидимые мыслепотоки, вибрируя через эфир, принимаются достаточно восприимчивым для этого мозгом, более таинствен и удивителен, чем факт передачи вибраций, хотя и на другом уровне, симфонии Бетховена из Праги или Рима, которые могут быть услышаны слушателями отдаленных деревень Англии? Все есть вибрация различной высоты. Посвященные, которые живут в полной уединенности, на ментальном уровне могут вступать в связь с единомышленниками, последователями и учениками через тысячи километров при условии правильной настроенности «приемников». Нельза Чаплин стала одной из тех, чьи тонкоматериальные тела были уравновешены и настроены так, как я уже сказал. В раннем детстве она обнаруживала удивительную зрелость не только при чтении и оценке произведений Диккенса, но и в совершенно исключительной игре и импровизации на пианино. Феноменальными в своей точности и духовном горизонте были также ее способности ясновидения и яснослышания, которые позволяли это редкое маленькое существо многим из ее окружения принимать, как загадку. Ее сродство с птицами и цветами, легкость, с которой она сама проявляла связь с внутренней сутью музыки, характеризуют ее больше как эльфа, чем как нормального ребенка. Она вела себя очень непринужденно, не зная, что другие не могут видеть и слышать того, что доступно ей. Обладание сверхъестественными способностями часто оборачивалось для нее непониманием и ревностью.

Несмотря на то, что ее чувствительная натура очень страдала от этого, руководящее воздействие ее Мастера охраняло ее от духовной и психической слепоты, которая стала судьбой многих других детей с особой способностью восприятия, не понятых старшими окружающими их людьми.

Когда она выросла, возросли и стали полнее ее способности.



---

Через свои импровизации она опосредовала в форме музыки состояния души и гармонию, которую она слышала, глядя на закат солнца; ведь для такого необычно одаренного человека закат солнца может быть не только видимым, но и слышимым. Иногда Мастер Кут Хуми, когда нужно было достигнуть какого-то особого лечебного воздействия на людей, находящихся под ее попечением, имел обыкновение фактически играть через нее. Нужно упомянуть, что она в течение ряда лет, вместе со своим супругом и одним врачом, занималась лечением необычных и упорных болезней, от которых многие, традиционно работающие, врачи приходили в затруднение. Под руководством Мастера была разработана система лечения цветом и достигнуты значительные результаты; обычно устанавливалось, что причина этих страданий лежит в психике, и что при этом поражены бывают тонкие тела. В этих случаях ясновидческие способности Нельзы Чаплин оказывались неоценимыми. Кроме того, она излучала такое сострадание и понимание на всех больных душевно и физически, что это уже само по себе воздействовало как лечебный бальзам. Утешение и духовная помощь, которую она оказывала измученным страхом, сомнениями и различными комплексами, были действительно огромны. Когда же она была в нерешительности, каким же методом действовать с определенными пациентами, тогда она получала помощь Мастера, чьему руководству и наставлениям она следовала. Многие из пациентов никогда не слышали о Мастерах, разве что, может быть, в очень неясной форме, и были довольны тем, что считали Нельзу Чаплин с ее чудесной способностью к интуиции, достойной любви. В то же время некоторые теософы придерживались представления, что всякая тесная связь с Мастерами должна быть оставлена исключительно за руководителями теософских обществ, и никогда бы не предположили, как тесен был ее контакт с Мастерами в действительности.

Здесь может быть уместен вопрос, почему же такой единственный в своем роде одаренный человек, вопреки своей естественной скрытности, не должен быть известен и принят к сведению, по меньшей мере, своими сопосвященными (7). Ответ выглядит так, что в этой особой инкарнации не было предназначения судьбы таким образом получить признание и общественное одобрение. Как бывает в случае с далеко продвинутыми посвященными, если они не должны выполнять особую миссию во внешнем мире, было пред-

---

назначено, что ее жизнь самопожертвования должна проходить в относительной скрытости. Всем тем, кто знал ее ближе, было ясно, что почти непрекращающиеся страдания были предназначены ей как часть судьбы. Все ее существо было настолько восприимчиво как для гармонии высших сфер, так и для земной области, что ее огромным желанием стало бы, несомненно, полностью посвятить себя музыке: передать в земных звуках определенное эхо тех небесных звуков, на которые она была так тонко настроена. Но была другая, менее соответствующая ей работа, из-за чего это ее желание должно было отступить и получать выражение только в тех редких удобных случаях, о которых я упоминал. Кроме того, она должна была постоянно бороться с болезненным телом, бедностью, заботами и мучительными проблемами многочисленного свойства: с завистью и ревностью, которые она в своей скромности и простоте никак не могла объяснить. Несмотря на это, она жила и страдала героически, не жалуясь, но радостно до самого конца, радостно потому, что ее сознание во время борьбы с земными трудностями было почти постоянно в созвучии с радостью высших существ.

Мой тесный контакт с Нельзой Чаплин продолжался в течение 7 лет. На протяжении этих лет Мастер Кут Хуми, при многих удобных случаях, передавал мне через нее свои жемчужины мудрости и наставлял меня, каким образом я мог бы лучше служить Белому Братству не только моей музыкой, но и моим писательством. При одном из таких удобных случаев он сказал, что придет время, когда будет нужно рассказать человечеству об эзотерических воздействиях музыки и ее влиянии почти на каждую ступень развития эволюции. Тогда он попросил меня о том, чтобы с помощью его ученицы написать книгу на эту тему.

После этого было установлено время, в которое Нельза Чаплин вступала в контакт с Мастером, и в то время как она яснослышанием вслушивалась в те указания, которые он давал, я делал записи, которые позже должны были быть разработаны отдельно. Иногда она прибегала к тому, чтобы заглянуть в Акаша-Хронику, чтобы иметь материалы для описания доисторических эпох. Она отвечала и на мои вопросы, которые я вынужден был задавать по тому или иному пункту при описании других времен. После того как я заканчивал некоторые главы, я читал их вслух, а она в это время прислушивалась к комментариям или поправкам, которые пожелал

---

произвести Мастер. Таким образом была написана ЭТА книга, «инспирирована» и продвинута тем, кто в более ранней жизни был великим философом и музыкантом Пифагором.

Мой контакт с Мастером К.Х., несмотря на то, что на время был прерван, не закончился со смертью Нельзы Чаплин. Мастера Мудрости обладают силой материализоваться в любой части света, чтобы дать этим своим ученикам указания или передать послание. Таким образом, мой контакт с Мастером был, наконец, восстановлен, после того как в промежутке до этого были использованы для контакта некоторые другие ученики. Я хочу еще здесь упомянуть, что Мастера Мудрости, давая инспирацию для написания определенной книги, следят своим далеко видящим духовным зрением за тем, какой отзыв она имеет в мире, чтобы они могли оценить воздействие, которое она вызвала, как индивидуально, так и коллективно. Они делают наблюдения, какие из ее частей принимаются, а какие отвергаются, либо из-за того, что им не удалось разбудить интерес, либо из-за того, что большинство читателей еще не в состоянии их постигнуть.

Кроме того, должны быть учтены как душевный склад, так и характерные черты времени. Сегодняшним людям, которые очень отличаются от своих предшественников, нужно давать все в самой что ни на есть сжатой форме. Тот «процесс ускорения», который ощутим во всех областях жизни, сказывается и в определенных ветвях литературы. Отсюда в некоторых частях оригинала проведены сокращения и улучшения, в соответствии с желанием Мастера, добавлено много нового материала.

*Сноски:*

1. Сравните с главой 16.

2. Немецкое издание вышло в Adyar - Verlag, Groz.

3. Английское издание вышло в издательстве Verlag Routledge, London.

4. Сравните также *The Initiate (Посвященный)*, появившаяся в издательстве Routledge, Лондон.

5. Читатели вспомнят, что в теософии не говорится ни о какой секте или новомодной религии, но о синтезе науки, философии и религии в широком смысле.

6. Ее рисунок пером появился под именем Christabil Portman (Кристабел Портман) в книге «Посвященный в темном венчике», издательство Routledge.

7. Говоря в общем, через посвящение человек становится более восприимчивым для более высоких вибраций и состояний сознания.

8. Хроника прошедших событий, которая обозначена в эфире и может быть расшифрована только высокоодаренными ясновидами.

---

## Глава 6. Воздействие звука и музыки

*«Влияние музыки на развитие религии - это тема, которой стоило бы посвятить проникновенный трактат».*

*Францер, «Золотая ветвь»*

Во все эпохи философы, религиозные люди и ученые признавали выдающееся значение звука. В Ведах, самых древних письменах мира, утверждается, что весь Космос проявляется воздействием звука. Позднее составитель Евангелия от Иоанна выразил эту же истину, написав: «В начале было Слово, Слово было у Бога, и Слово было Бог». Составитель книги «Иисуса Навина» тоже должен был обладать определенными знаниями о силе звука, иначе он не смог бы написать истории взятия Иерихона, стены которого пали от звука труб.

Доказан факт, что звуки могут быть как созидательными, так и разрушительными, они могут как создавать формы, так и разрушать их. Из беспорядочно рассыпанного по стеклянной пластинке песка при помощи смычка, которым проводят по краю пластинки, образуются геометрические формы - факт, который, служит доказательством конструктивного воздействия звуковых вибраций. Другой пример: звук человеческого голоса способен привести к тому, что может лопнуть стакан и рассыпаться на тысячи частичек.

Тому, кто долго занимался темой звука, будет очевидно, что изначальная возможность объединения людей друг с другом появилась благодаря звуку. В начальной форме эта возможность возникает у животных и достигает своей высшей точки у людей. От речи к простейшей форме песни был сделан еще один шаг, и этот шаг привел к возникновению музыки.

Если звук имеет такое значение, то что же можно сказать о том, когда звуки, гармонично соединяясь друг с другом, производя нежное звучание, становятся искусством музыки. За ответом на этот вопрос обратимся к одному из величайших мыслителей всех времен.

«Музыкальное образование, - пишет Платон, - как и все другое, есть инструмент воздействия, потому что ритм и гармония находят свой путь в потаенные уголки души, мощно ими овладевают, придают им привлекательность, и душа того, кто действительно образован, становится красивой». На деле Платон имел настолько

---

четкое мнение о воздействии музыки, что в другой части своего произведения о государстве он пишет:

«Введение нового вида музыки (а сюда относились также стихотворчество и танец) должно быть ограничено, ибо оно подвергает опасности общее существование государства, так как музыкальным стилям невозможно противостоять, чтобы не причинить вреда важнейшим политическим институтам». Платон не был одинок в своем мнении, его, без сомнения, разделял Аристотель, когда писал: «Эмоции всех видов вызываются мелодией и ритмом. Отсюда человек через музыку привыкает воспринимать настоящие эмоции. Следовательно, музыка имеет силу для образования характера. Различные формы музыки, которые основываются на различном строе звуков, могут быть разными по своему воздействию на характер. Одна, например, действительна в направлении меланхолии, другая служит смягчению, одна способствует растерянности, другая - овладению собой, третья - восхищению, и так идет далее по всему роду звуков».

Это был взгляд старых философов, чьи письма стали пылью веков. Несмотря на то, что они так настойчиво выражали свое мнение относительно простой музыки их дней, до сих пор только немногие композиторы, не говоря уже о дилетантах сегодняшнего поколения, понимают, что различные формы многоуровневой музыки, более сильной по выражению, чем ранее, обладают особыми качествами, чем просто быть художественной формой, доставлять удовольствие и мимоходом воздействовать захватывающе или смягчающе на душу. Долгие годы любители музыки слушали и узнавали оратории Генделя, симфонии Бетховена, этюды Шопена и оперы Вагнера; каждый из этих музыкантов создавал свой особый индивидуальный стиль, к примеру, симфония Бетховена - это совершенно иное художественное произведение, чем оратория Генделя. Но несмотря на это, никто из слушателей не считал способной музыку Генделя или Бетховена воздействовать столь широко и решительно на характеры этики. Когда же они ознакомятся со взглядами Платона на музыку и ее воздействие, то, конечно, будут рассматривать его воззрения только как жертву раннего суеверия. Мы же надеемся показать ошибочность такого утверждения.

Мы намерены на деле доказать, что каждый специфический вид музыки оказывал четкое влияние на историю, этику и культуру и что музыка, как бы ужасающе это ни звучало для строго верующих, есть особо действенная сила воспитания характера, как и ве-

---

роисповедания, как образец или учение нравам. И когда последние показывают, что какие-то качества желаемы, их легче можно достичь, обращаясь к музыке. Музыка имеет внушающее воздействие на мысли и эмоции человека. В свободном толковании это объясняет высказывание Аристотеля: «Когда мы продолжительно слушаем меланхолическую музыку, то настраиваемся на меланхолический лад, если же слушаем жизнерадостную музыку, то склоняемся к веселому настроению» и так далее. Следовательно, по закону соответствий, определенный характер музыки вызывает в нас и соответствующее настроение. Кроме того, наши исследования подтвердили, что не только эмоциональное содержание, но музыкальные средства и форма произведений ведут к подражанию в жизни, отсюда мы с полным основанием можем установить положение: как в музыке, так и в жизни. Для дальнейшего изучения это положение имеет очень большое значение и читателю следует иметь его в виду постоянно.

Психологические исследования показали, что телесные и моральные качества действительно могут быть приобретены повторением формулы внушения. В качестве примера обратимся к Emile Coues Formel: «С каждым днем все у меня получается все лучше и лучше». Следует заметить, что внушение тем действеннее, чем спокойнее пациент, так как в уравновешенном состоянии нет возможности проникнуть духу противоречия. Музыка представляет собой формулу такого вида, но имеет значительное преимущество, потому что выражена не словами, через которые бы мог быть призван дух противоречия. (Мы не имеем здесь в виду песни). Музыка воздействует скрыто и суггестивно, когда слушатель и не имеет понятия об этом. Ему достаточно знаний, что музыка пробуждает определенные эмоции и что некоторые из них, в зависимости от интенсивности, вызываются похожими или родственными музыкальными произведениями. Посредством музыки человеку внушаются устойчивые эмоциональные состояния, которые при повторении легко возникают вновь, что вырабатывает эмоциональные привычки. А привычки, в конце концов, становятся частью характера. Аристотель явно об это знал, когда писал, что «человек посредством музыки привыкает к тому, чтобы чувствовать настоящие эмоции».

Но мы не утверждаем, что музыка воздействует только на эмоции, есть многие направления музыки, которые имеют воздействие на мышление и на дух. В подтверждение этого мы увидим в свое время, что музыка Баха однозначно имеет воздействие на образ

---

мышления, потому что она, в соответствии с нашими утверждениями, - интеллектуального плана и воздействие ее - интеллектуально-рассудочное.

И все же возникает вопрос, могла ли музыка, хотя бы в прошлом, будучи достаточно распространенной, вызвать значительные воздействия на человечество в общем, как утверждается в этой книге? Как может музыка воздействовать на коллективное мышление? Ведь если бы это было так, она имела бы более широкое распространение, чтобы повлиять на большую часть человечества? Разве мало было людей, которые редко либо вообще не слушали серьезную музыку? На поставленные вопросы легко дать ответ. История показывает, что властители и выдающиеся умы, а речь идет главным образом о них, почти всегда состояли в связи с какой-либо формой музыки. Короли, герцоги, папы, князья имели своих «дворовых музыкантов», феодалы и бароны - своих бардов, в то время как основная масса народа, по меньшей мере, народную музыку. С ранних времен, когда где-либо преодолевалась какая-либо ступень цивилизации или культуры, музыка в этом играла тоже более или менее важную роль. При этом следует отметить, что там, где царило великое многообразие музыкальных стилей, поддержка традиций и устойчивых обычаев проявлялась относительно редко, в то время как там, где число музыкальных стилей было невелико, например, в Китае, поддержка традиций, обычаев и даже почитание традиций достигает значительной степени. Люди придают особый акцент такому распространенному взгляду, следуя которому, музыкальный стиль есть результат и выражение культурных форм и национальных чувств, а это значит, что сначала идет культура, а позже - типичные для нее музыкальные формы. Но исследования истории доказывают, что истина как раз в обратном: за обновлением в музыкальном стиле постоянно следует обновление в политике и этике и, что еще важнее, как покажут наши главы о Египте и Греции, за упадком музыки следует в обоих случаях полный спад египетской и греческой культур.

В этой вступительной главе следует упомянуть следующий пункт. В широкой массе людей мы должны учитывать каждый фактор, который побуждает к отражению мнения других или к восприятию, когда эти другие являются ведущими духами или более сильными личностями, чем она. Следовательно, во времена, когда музыка каждого вида была распространена не так широко, как се-

---

годня, при условии, что многие люди вообще ни разу не слышали ни одной ноты (что мало вероятно), они все равно подвергались воздействию музыки, хотя и непрямо. То же происходит и с так называемыми немзыкальными людьми. Следовательно, мы занимаемся как с прямыми, так и с косвенными воздействиями музыки, например, прямое воздействие музыки Генделя, помимо всего другого, служило вдохновению благоговения и уважения. Непрямые же воздействия произвели, как мы увидим, не совсем приятные приметы Викторианской эпохи.

Наша задача состоит в том, чтобы показать различные ответвления, формирования, побочные продукты и перемешанные воздействия музыки в общем, с ранних времен до настоящего времени. По причинам, которые служат этой цели, мы намерены отклониться от обычного ведения курса «Начала в начале» и вместо этого начать с материалов более позднего времени, начать с Генделя. Мы предлагаем такой путь потому, что читателю будет легче следить за аргументацией, ибо он знает и доверяет относительно новой музыке, тогда как к очень старой музыке будет ограничена вероятность доверия. Когда же он однажды примет предположения, то ему не составит труда извлечь причины и воздействия при взгляде и на более раннюю музыку, которой он не знает. Итак, как обобщение: музыка воздействует на мышление и чувства человечества. Она подвергает их воздействию осознанно или неосознанно, или же и то и другое вместе.

Воздействие музыки идет путем внушения и повторения. Она воздействует прямо, либо косвенно, или же и то и другое.

Следует заметить, что при описании различных воздействий, которые оказывает музыка Мастеров на человечество, нужно учитывать, что не каждое созданное ими произведение вызывает это воздействие, а что воздействия больше достигались через произведения, проникнутые вдохновением и индивидуально отчеканенные.

*Сноска:*

*Почему результаты «музыкального внушения» не так специфичны и концентрированы, как результаты обычного внушения? Очевидно, человек при обычном внушении месяцами ограничивает себя повторением одной формулы, а при «музыкальном внушении» будет слушать в тот же самый период сотни различных типов музыки.*



---

## **Часть II**

# **БИОГРАФИЧЕСКИЕ, АНАЛИТИЧЕСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

## **Глава 7. Георг Фридерик Гендель и Викторианская эпоха**

Визит Генделя в Лондон в 1710 году не был долгим и связан был со службой у курфюрста в Ганновере. В 1712 году Гендель возвращается в Лондон и до конца жизни живет и творит в Англии, потому характерные черты Викторианской эпохи будут объяснены в дальнейшем воздействием его музыки.

Гендель действительно имел высокое задание: преобразить с основания моральное состояние жизни в Англии, именно он в конце концов должен быть ответственным за обращение маятника морали от одной крайности - все более свободных нравов - к другой - к непреложности чрезмерного ограничения. Должно было пройти некоторое время, чтобы произведения Генделя стали пользоваться спросом, так как возвышенная форма музыки оказывает не такое скорое влияние хотя бы потому, что ее меньше играют, чем музыку легкого характера. Из этого следует, что Гендель достиг своего апогея не непосредственно в 1739 году, когда появилась его оратория «Израиль в Египте», а что многостороннее воздействие его музыки распространилось лишь тогда, когда Викторианская эпоха уже была в расцвете.

Воздействие ораторий Генделя, в меньшей мере остальных его произведений, проявляется в пробуждении почтительности, благоговения и глубокого уважения со всеми сопровождающими их явлениями и следствиями. Особенности и воздействия последних идут далеко и весьма значительны, несмотря на то, что они не прямые. Именно Гендель способствовал тому, что Викторианская эпоха находилась в такого рода условностях, а многие люди того

---

времени были жеманны, формальны, высокомерны. Эти несовершенные стороны человеческих качеств должны рассматриваться как следствие влияния музыки Генделя на определенные характеры. Среди людей есть такие, которым неведомо воздержание (самообладание) какого-либо вида, и этот момент в разрезе содержания данной статьи не должен быть упущен.

При составлении книги подобного рода важно, чтобы явления личного вкуса и пристрастия были исключены, поэтому мы часто цитируем мнения других об исследуемых здесь композиторах. У нас на это есть причина, имеющая решающее значение для получения четкого представления о том, как рассматривались великие таланты в более ранней эпохе, чем наша, когда творчески созданные ими сложные формы были еще целиной. Другими словами, как воздействовал Гендель на людей той эпохи, формированию которой он способствовал решающим образом? Для ответа на этот вопрос давайте приведем ряд цитат из сохранившихся работ известного духовного представителя времен Викторианства. «Произведения Гайдна», - так он утверждает, - «Бетховена, Моцарта, Мендельсона, Шпора и других - они все великие мастера! - исполняются, ими по праву восхищаются, но все же они не произвели такого воздействия на вкус и чувства (по крайней мере, англичан), как это сделал Гендель. Он - величайший и самый предпочитаемый, не имеющий равных. Его значительные творения остаются не тронуты временем. Переменные успехи, которые объясняются различными веяниями моды, переменчивым вкусом или меняющимися школами, - это случаи проходящей природы. Мы не можем себе представить, чтобы какое-то другое произведение так прочно и длительно занимало бы место «Мессии». В минувшие годы состоялось великое возрождение предпочтения возвышенной музыке, но чем больше обращают внимания на эту музыку, тем яснее можно проследить преимущество Генделя среди великих композиторов».

«Если привести, как можно короче, общие причины, которыми я обосновываю заслуги Генделя как композитора, тогда это будут, во-первых, достоинство и благородство тем; во-вторых, огромная патетическая сила выражения; и, в-третьих, в высшей степени соизмеримость музыки и слов, которые он подобрал» (Дим Рамсей «Гений Генделя»).

Если эти хвалебные высказывания могут служить доказательством оценки произведений Генделя, то следующие признания исследователя музыки, современника Кротча, в пользу Генделя еще

---

более значительны. Он пишет: «Хоры Моцарта и Бетховена часто мощны, но редко величавы и благородны». Действительно, музыка Генделя присуще благородство, она оставила убедительное впечатление на слушавших ее. «Другие композиторы могут быть временами великолепны и выразительны, - продолжает духовный представитель, цитируемый вначале, - все же у них отсутствует простая величина, которой Гендель мог выразить свои идеи. Он вызывает некоторые из своих самых возбуждающих и возвышающих воздействий через достижения, которые удивительны по простоте. Знак действительного таланта и высокого дарования, когда композитор что-то создает, что является одновременно и великим искусством и просто».

Таких знаков внимания генделевскому влиянию, которые пробуждают глубокое уважение к композитору, можно было бы перечислить немало, но мы ограничимся следующими цитатами. Первая из них из «Квотели Ревью» звучит так: «С момента исполнения «Мессии» у нас появилось чувство, как если бы мы освободились от некоторых наших нечистот. Мы были восхищены, и наши сердца возвысились так, что отведали наслаждение, которое происходит не от запретного древа, а земные накалы страстей и несправедливости земных законов перестали быть столь значительны и отошли в сторону. Он был единственный, о ком можно сказать, что с ним мы поднимались от земли к небу».

Не менее важна и вторая цитата из биографии достойного духовного представителя Роберта Холла, написанная Грегори: «Роберт Холл присутствовал на мессе памяти Генделя в Вестминстере, где присутствовал также король Георг III с семьей. В одном месте мессы (Аллилуйя) король встал - знак собравшимся подняться, он был залит слезами. Ничего когда-либо не захватывало его сильнее, говорил Роберт Холл. Это явилось великим актом национального единения основополагающим истинам религии».

Итак, о существенном и общем влиянии музыки Генделя сказано много. Далее мы намерены конкретнее заняться уже упомянутыми формированиями и их причинами.

Кто изучал глубже технику композиции Генделя, заметит, что у него было явное предпочтение к повторению отдельных аккордов для двух или более тактов и секвенциям, что значит последовательное перемещение музыкального построения на другой тональной ступени. Отсюда музыка Генделя, несмотря на ее эмоциональное содержание, была формальной по виду и, следовательно, имела

---

формальное значение. Если мы свяжем ее эмоциональные качества с ее формальностью и добавим благородное величие повторений и возможности имитации - ведь секвенция есть не что иное, как прославление повторению и подражанию и, если все это перенесем с уровня музыки на образ действия человека, то выявим предпочтение для внешней церемониальности и традиционной условности. Ведь в конечном итоге традиционная условность есть, пусть даже и не совсем осознанное, прославление имитационной способности. Так же как музыкальная секвенция есть имитация, то есть подражание части музыкального построения при незначительных изменениях музыкальных соотношений, так и удержание традиций соответствует имитации, то есть подражание мыслям и действиям других людей при незначительно измененных материальных условиях. Если мы добавим к этой традиционной официальности упомянутые вначале этой главы чувства благоговения и глубокого уважения, то результатом будет почитание традиций, определенная доля пуританства и всего того, что отсюда произрастает при определенных отношениях: коварство, уныние, ханжество, чересчур усердное соблюдение церковных условностей.

Все же, когда мы перечисляем эти некрасивые характерные особенности эпохи Викторианства, появившиеся от непрямого воздействия музыки Генделя, в XX веке не следует относиться к ним с насмешкой и пренебрежительно, ибо мы не должны забывать, как необходимы они были в свое время как корректива. Гендель достиг высоты своей славы в Англии во время той эпохи, когда Свифт, Штерне и Смолетт создавали свои слабые непристойности, а понимание и почитание святых вещей было забыто. Несмотря на то, что религия в те времена проповедовалась с церковных кафедр и составляла часть общественной жизни, можно с уверенностью сказать, что она не была связана с духовностью. Был вполне допустим спортивный и светский тип пастора, который не показывал своим поведением ощутимых различий между религией и светскостью. К духовному сословию принадлежали также Свифт и Штерне, видимо, только это и удерживало их стать «распутными, грубыми мужланами», как их называли викторианские биографы; еще препятствовало и то, что они, несмотря или, возможно, из-за своей грубости, достигли большой литературной славы. Какие же перемены должны были произойти в общей перспективе клирических и прочих интересов!

Духовник типа бонвивана (тип людей театрального амплуа) с течением времени был вытеснен типом, который был наполнен та-

---

ким благоговейным отношением ко всему, что он сам ввел в повседневность медленную торжественную мелодию и действовал, двигался и говорил таким образом, как если бы он находился не в обществе за чашкой чая, а на алтаре и вел мессу. Отношение людей к церкви, их взгляды на духовенство также значительно отличались от прежних. Если раньше, чтобы выдержать богослужение, можно было и заснуть, то теперь же это считалось непочтительным, следовательно, не принадлежало к хорошему тону. Также и пастор не представлял более из себя «приятного малого», ему платили за то, чтобы он вел проповеди и бдительно следил за душами своей общины. На него смотрели как на более высокое существо и почитали его как таковое. В XVIII столетии он уже желал быть любимым всей общиной, и, без сомнения, это часто так и было. В XIX веке он стал ею почитаем. В действительности члены общины также мало осознавали, что типичный викторианский духовник был просто самодовольным педантом, как не было осознано и их дедами, что священник их дней представлял собой религиозную аномалию. Да и сам Гендель не предвидел, когда писал свою музыку, что она сотворит когда-либо высокомерие и самомнение. Несмотря на то, что некоторые из своих арий он сочинял со слезами на глазах, равным образом известно, что он часто сквернословил, был практичным и ловким дельцом, наслаждался отличной едой и аристократическим обществом и имел явное честолюбие. Короче говоря, он не был высокомерной ходячей добродетелью. Но ирония судьбы в том, что именно он в конечном итоге непреднамеренно должен был вызвать у других духовное высокомерие и спесь. Еще больший парадокс заключается в том, что ответственным за это будет воздействие в неограниченном объеме его музыки.

Мы хотели бы упомянуть и о протесте, который поднимали духовники и миряне против постановки ораторий, обосновывая его непочтительностью. Отклоняя эту странную позицию, Дин Ремсей писал: «Хорошо известно, что возражения против постановки ораторий и против участия в подобных выступлениях завышены. Фактически считается, что они, главным образом, для непосвященных и богохульствующих, поэтому доброжелательные и добросовестные особы считают своим долгом выразить протест против ораторий и запретить своим семьям присутствовать на подобных выступлениях, как если бы они запретили присутствовать в местах действия чисто мирского увеселения, например, в операх и в занимательных театральных постановках».

---

Может показаться преувеличением говорить о наростах благоговейной робости, но ведь не только вышеприведенная цитата, но также многое другое в Викторианскую эпоху оправдывает это высказывание. Итак, почтительность и представление о святости, конечно, связаны между собой очень тесно, но однажды происходит то, что делает возможным появление преувеличенного представления о святости, так же как и преувеличенного представления о безбожии. Последнее станет поводом для многих викторианцев рассматривать все светские развлечения как греховные. Ходить в театры и оперы считалось безбожием. А находить в этом радость значило «поддаваться восхищению, которое вводит в заблуждение и соблазняет попробовать наслаждения с запретного дерева»..., так можно было бы свободно изложить уже цитируемую статью из «Квотели Ревью». Подобного рода чопорность можно проследить и в вопросах сексуальности, ведь чопорность есть не что иное, как проявление введенного в заблуждение чувства почтительности; так как сексуальность была неизбежным, а иногда и отравным, злом, она, по представлению викторианцев, была допущена Богом неофициально, но каждый намек на нее в печати или в обществе запрещался. С точки зрения почтительного поведения, особенно с дамами, даже мыслям отводилась большая роль. Для мужчины считалось неприличным говорить о сексуальных вещах с замужней женщиной, даже если ее невинность при этом не могла пострадать, а тем более с незамужней женщиной. Побочные явления всего этого хорошо известны: излюбленным художественным приемом стала чистка классических произведений от «неприличных сцен», но никому в голову не пришла мысль исправить подобным образом Библию.

Классические статуи были снабжены фиговыми листочками, а чтобы завуалировать мнимое неприличие определенных слов, стали применять синонимы. В научных произведениях вдруг стали употребляться отступления на латинском языке - нет необходимости делать это перечисление более подробным.

Если же обратиться от утонченных отношений в жизни к более практическим, то мы вновь установим, как многие из них были связаны с почтительностью, в широком смысле этого слова. Например, когда одни женщины занимаются определенными делами или определенным времяпровождением, а другие считают, что все это «ниже их достоинства», то это происходит от преувеличенной оценки самих себя и своего пола, особенно если другой пол поддер-

---

живает их в этом. Всякий интерес людей к их собственному достоинству и достоинству других внушается через чувство почтительности. В Викторианской эпохе это чувство было выражено с таким акцентом, что даже сама королева должна была говорить своему министру, который находился при смерти: «Мне очень жаль, что я не могу Вам предложить присесть». Был еще один продукт этой почтительности или чувства святости в соединении с достоинством. Речь идет о крайне характерной примете викторианского взгляда на жизнь - это прославление долга как стимула к действию. Было недостаточно делать то или другое ради самого себя или потому, что было желание сделать что-то, подобные причины считались чересчур легкомысленными и рассматривались как недостойные. Если все же действия каким-то образом были озарены нимбом моральных обязательств, причем без малейшего намека на удовольствие и наслаждение, тогда душа викторианца была спокойной, его самоуважение было удовлетворено. Таким образом возникло представление о святости и долге.

При всей своей одаренности, Гендель не был поборником революционных идей, как Вагнер. Он принадлежал к такому типу композиторов, как Чайковский, который существующие художественно-музыкальные средства разработал дальше и связал их с изобилием богатства мелодий. В случае с Чайковским художественные средства и общепринятые формы были связаны с сонатой, в случае с Генделем - с композиционной формой фуги и, как уже было упомянуто, с секвенциями и повторениями, то есть со средствами, которые сами по себе были уже известными. Мы не будем повторять, почему последние повлекли за собой законом соответствий подчеркнутую официальность в жизни. Закон же соответствий этим еще не исчерпывается. Именно потому, что красота и величие музыки Генделя, по причине его техники, были формальны и малодифференцированы для красоты и великолепия Викторианской эпохи, было общепринятым: воспроизведенная новоготическая архитектура, тяжелая мебель из красного дерева в столовой, огромные кровати и платяные шкафы из орехового и красного дерева в спальне, красные плюшевые кресла с золотыми рамками в приемной, искусственные цветы и набитые чучела птиц с пестрым оперением в стеклянных витринах, хрустальный дворец, «Альберт мемориал» и другие объекты, слишком многочисленные, чтобы упомянуть все, что делает наглядным этот формализм.

Это один аспект влияния музыки Генделя. Другой, сказавшийся

---

ранее, проявился в предпочтении к мрачному, унылому: диваны и кресла из черных волосяных тюфяков, чрезмерно утрированная вдовья одежда и так далее. Почему так? Потому что священная робость и благоговение, которые вызывала музыка Генделя, пробуждали у определенных типов характерное пристрастие к погребениям, к превеличению торжественности и серьезности, что, разумеется, привело к ложному представлению о духовно-религиозном.

Вскоре после смерти Генделя определенная доля его славы достигла Германии, но не Австрии и еще менее - Франции. На деле это происходило так, как пишет Ромен Роллан в своей биографии о Генделе: «Мы, Французы, ждали все же полного раскрытия того большого, блестящего, трагического искусства, которое так родственно целям античной Греции». Как значимо это признание! В XVIII столетии англичане находились во многих отношениях ближе к французам, чем когда-либо ранее, но с появлением Генделя между ними появились большие различия. Теперь для викторианцев было совершенно обычным делом выражать сожаление по поводу фривольности, откровенности, распушенности нравов, светскости обычаев, оскверняющих шабаш «людей на суше», причем они совершенно забыли, что не так давно в Англии царили подобные отношения. Германия тоже была втянута в эту обобщенную хулу, так как ее театры и некоторые из магазинов были открыты по воскресеньям, но все же обычаи немецкого народа, которые не были поверхностными и легкомысленными, соответствовали скорее обратному. Немцы были явно серьезным народом и любили серьезную литературу, искусство, музыку и одновременно придерживались традиций. Эти национальные характерные черты частично объясняются влиянием музыки Генделя, но еще более - влиянием Иоганна Себастьяна Баха, которое мы еще покажем. Что касается австрийцев, то они сохранили национальную веселость и жизнерадостность, характерную для французов, причем показателен тот факт, что они многое переняли из музыки Моцарта, которого и сегодня почитают как полубога. Но это не говорит о том, что произведения Генделя никогда не игрались и не играют сегодня в Австрии, и что австрийцы только позже заметили гений Генделя, и что он не занимал и не занимает в их стране почетного места, которое признано за ним в Англии. Не становится Гендель национальным наставником и в Италии. В этой стране он пользуется весьма ограниченным почитанием, несмотря на профессиональное исполнение религиозности. Это обстоятельство бросилось в глаза не кому дру-



---

тому, как Мендельсону, который писал в 1830 году: «Итальянцы имеют религию, но не верят в нее, они имеют папу и правительство, но высмеивают их, они вспоминают о блестящем и героическом прошлом, но не придают ему никакого значения... Это действительно возмутительно: испытывать равнодушие при смерти папы и неподобающее веселье во время праздников».

Но с другой стороны, нация, которая испытывает такое воодушевление от ультрамелодичного, намеренно будет становиться все более веселой и жизнерадостной и будет достойна уважения, как если бы она становилась все более почтительной.

## Глава 8. Сравнение влияния Генделя и Баха

Со смертью Иоганна Себастьяна Баха в 1750 году (за 9 лет до смерти Генделя) человечество лишилось великого полифониста, которого когда-либо видел мир на музыкальной арене. Фактически, если процитировать Шумана: «Музыка обязана ему так же много, как религия своему основоположнику». Однако Бах был более чем великий полифонист, он создавал мелодии редкой красоты и гармонии со смелостью, достойной внимания. Потому и не удивительно, что он признан «отцом всей нашей современной музыки» и что имя его является символом для «завершения и усовершенствования христианского музыкального искусства со времен Средневековья и Реформации». Полное освобождение музыки произошло благодаря Баху, именно через его творчество в области чистых инструментальных композиций «музыкальное искусство получило высшую, совершенную печать свободы... Теперь она могла в чистых и ясных тонах выразить самые глубокие чувства... Она не нуждалась больше в поддержке поэзией, библейскими и литургическими текстами, в богослужениях, гражданских церемониях, искусстве драматургии, которые должны были помогать ей быть понятой. Она сама стала высшей инстанцией в области свободного звука. Из положения зависимого вассала Бах поднял ее на уровень королевы, которая отвечает только за себя» (1).

Подобного рода безмерные хвалебные гимны историков мы процитируем несколько раз. В похожем хвалебном стиле, хотя и менее цветистом, выражается автор музыкального лексикона Гроув: «Бах создал совершенно новый вокальный стиль, который кос-

---

нулся и инструментальных основ, возвел его к вершинам совершенства и удерживал его на этой высоте...» Несмотря на то, что о его мастерском контрапункте говорится как об особом признаке его гениальности, его действительная сила лежит в почти непостижимой легкости и ловкости, с которой ему удастся привести к соединению сложную, тонкую музыкальную ткань с тактовым формализмом. Это доказывает постоянство логики и богатое чувство органичного целого, которые воистину достойны подражания. Его мелодии, гармонии и тактовые периоды словно состоят из единого целого. Нерушимый дух строгой логики, неизменное согласие с закономерностью пронизывают как целое, так и отдельные части (2). ...Это великолепное единство идеи и формального построения придает произведениям Баха печать настоящего искусства и объясняет магическую силу притяжения, которой они обладают и которую делают объектом серьезного изучения.

Приведенные выше высказывания не требуют более тщательного рассмотрения. Они показывают нам, что главным тоном гениальности Баха была глубокая основательность, но не трезвая, монотонная непривлекательность мышления, годная только для общения технических профессионалов, а та, что наполнена высоким вдохновением и изобретательностью. Фактически Бах был не только композитором, но, в определенном смысле, и математиком, ибо только математик способен развить контрапункт до такой совершенной степени. Похожее происходит с шахматным игроком, имеющим исключительную возможность продумывать комбинации. И, хотя искусная сноровка на основе его мастерства никогда не была проявлена нежелательным способом, все же всеминутная тщательность должна была быть постоянным отличительным знаком его метода работы. Трудно себе представить, что Бах смог бы «набросать» целую ораторию за три недели, подобно Генделю. «Общее пристрастие Баха к диссонансу, задержанию и скрещиванию частей» совершенно естественно привело к более сложному композиционному стилю, требующему значительного духовного напряжения. В то время как «Гендель несколько зыбок и беспечен в обращении с художественными формами, Бах - строг и точен», результатом чего явилась и меньшая заинтересованность интеллигенции в постижении композиций первого, чем последнего (3), несмотря на то, что немалый интеллект, а иногда и изрядное количество его требовалось для написания таких композиций.

Для тех, кто получил верное представление об основных положе-

---

ниях наших высказываний, при исследовании музыки Баха будет очевидным, что она имеет очень большое воздействие на способ мышления и духовное устремление. Только математическое остроумие его дуговых композиций способствует в значительной мере этому воздействию. Своими имитациями и стретто-эффектами (4) fuga без всяких усилий держит равновесие между «Давать и брать» на ментальном уровне (5), или можно сказать, что она облегчает обмен и ассимиляцию идей: ведь что такое fuga, если не обмен одной или многими идеями между различными партиями.

Ко времени распространения музыки Баха замечается усиленный акцент понимания немецкого народа, устремления некоторых из его великих мыслителей и философов. Музыка Баха была ответственна и за богатый урожай немецких композиторов-последователей. Причины, из-за которых Германия, а не Англия стала столь продуктивной в этом аспекте, можно объяснить воздействием музыки Баха в противоположность воздействию музыки Генделя. Как нужны и благотворны воздействия музыки Генделя во многих аспектах, так же они оказались и чуждыми самостоятельному мышлению и появлению творчески мыслящих музыкантов. Этим можно объяснить, что Англия, после Пёрселла, вступила в самую незначительную эпоху своей музыкальной истории. Так Гендель, кроме прочего, дал импульс к придерживанию условностей, и после него английские композиторы были сильно скованы этими условностями. Они испытывали слишком большое уважение к традициям и поэтому не были творческими созидателями, а лишь подражателями. Обновление английской музыки настало тогда, когда прекратилось это воздействие благодаря противодействию других сил.

Все это не говорит о том, что музыка Баха не будила почтительности, но это был другой вид почитания: более духовного и разумного, а следовательно, менее подчеркивающего исключительно чувствительное. Почитание немцев направлено на достижения великих людей, на глубокомысленные художественные произведения, на величие природы, то есть оно выражено в несколько иных формах, чем те, которые мы исследовали в связи с Англией. Оно - более философское и менее религиозно-условно. Фактически Бах своей музыкальной логикой вызвал у немцев явное предпочтение философии. Даже спустя 60 лет, когда его влияние было уже смешано с другими явлениями, молодые немцы еще серьезно занимались вопросами человеческого бытия: «Почему, откуда, куда», в то время как молодые и взрослые мужчины Англии охотнее бол-

---

тали о крикете, футболе или игре в гольф. Несмотря на то, что XIX век в Англии, как мы показали в нашей последней главе, был явно серьезен и солиден, все же этот вид строгости стал скорее пуританским, чем интеллектуально-осмысленным, и во многих из его основных черт проявилась определенная мера лицемерия. Вместо литературы высокой художественной ценности были распространены, например, пиетистически-лицемерные книги. Даже отважная, неортодоксальная писательница Джордж Элиот не могла отказаться одобрити свои романы «моральной кислинкой», как саркастически заметил Ницше, что принесло ей довольно большую часть славы. Даже несмотря на это, читать ее книги считалось безнравственным, так как она жила вместе с мужчиной, не будучи замужем за ним. Есть много примеров, когда книги ее читали, но при появлении посетителей немедленно прятали.

Мы исследовали общие следствия огромной гениальности Баха и обратимся теперь к тем воздействиям, которые связаны с менее значительными и глубокими произведениями. Несмотря на то, что элементы, из которых они строились, были меньше связаны с секвенцией и повторением, то есть средства, которые использовал Гендель, все же они способствовали тому, чтобы вызвать определенный объем формального мышления. Для некоторых умов это однозначно было необходимо и вызвало «Право и порядок» в способе мышления, а других привело к тому, что ограниченность их мышления усилилась гораздо больше, чем под влиянием музыки Генделя. Результат этот может быть замечен в способе осмысления традиций, подчеркивании духовной весомости или даже тяжеловесности, за что немцы однажды были отмечены дурной славой. Совместно с этой обстоятельной тяжеловесностью выступили признаки другого вида формальности, которые лучше всего определяются словом «мещанские». Это была типичная особенность немецкого образа жизни в XIX веке, которая более чем какая-либо другая походила на викторианский дух времени и которая способствовала в определенной мере необычному обстоятельству в связи с посмертной славой Баха. Ведь на сотню лет канули в забвение его более сложные по содержанию и изобретательные в своей гармонии произведения, в то же время, по крайней мере, часть произведений Генделя завоевала первенство и действительно влияла на немцев. Если бы наиболее значительные произведения Баха, например, «Страсти по Матфею» и «Страсти по Иоанну» сохранили свое полное влияние со времени своего возникновения, тогда XIX столетие

---

протекало бы в «отечестве» менее по-мещански, чем это было на самом деле вследствие диссонансов, которые в обоих упомянутых произведениях были фактором, бросающимся в глаза. Ведь диссонанс производит четкое воздействие на духовный организм, как мы покажем в одной из следующих глав, он делает мышление более гибким и менее формальным и склонным к условностям. И вот на основе временного спада диссонансных влияний Баха и главенствующего положения Генделя расцвел не только мещанский элемент, но также возникла порода людей, которые были обозначены как «культурные обыватели». Сначала немцев интеллектуализировал Бах, потом на первый план вышел Гендель и подчинил их традициям, а как результат - появление культурных мещан как одного из побочных продуктов смещения влияния их музыки. Не совсем верно будет обозначить их интеллектуальными снобами, несмотря на то, что налет снобизма окружал некоторых из них. Главным образом, при этом говорится о людях, чьи обывательство и мещанство находятся в тесной связи с затрагиванием интеллекта вместо грубых и безвкусных вещей.

Мы указали на то, что значительные произведения Баха на сотню лет канули в забвение, но большинство любителей музыки знают, что за возрождение музыки Баха в 1829 году мы должны быть благодарны Мендельсону, когда в Берлине вновь зазвучали «Страсти по Матфею». После этого события «музыкальный мир» был охвачен мощным волнением; люди (в Германии) вдруг почувствовали, что в этих заброшенных произведениях спрятаны бесконечная глубина и наполненность творческой оригинальностью, которые выражены в идеальной завершенности формального построения. Постановки «Страстей» и других вокальных произведений проходили как в Берлине, так и в других местах. Музыка Баха звучала по всему «отечеству».

Интеллектуализирующее влияние музыки Баха распространилось широко и действенно и в наше время, но оно было и есть перемешано со многими другими влияниями, что делает трудным определить точный характер и меру его воздействия. Здесь только нужно подчеркнуть, что в Германии глубина осмысления жизни благодаря музыке Баха распространилась шире, чем в любой другой европейской стране, и что традиционные условности и интеллектуальное мещанство стали быстро исчезать. Что касается Англии, то некоторые небольшие произведения Баха, преимущественно фуги для органа, в 1840 году нашли свою аудиторию. «Страсти по Мат-

---

фею» полностью были поставлены только в 1854 году - через 125 лет после появления их в Германии. Поэтому Гендель со своими ораториями был победителем до 1846 года, когда Мендельсон представил английской публике своего Элиаса. Если бы И.-С. Бах с полным провозглашением очень смелых, для того времени, гармоний и мастерским контрапунктом вышел на первый план раньше, то мы убеждены в том, что характерные признаки Викторианской эпохи были бы если не совершенно другими, то, в любом случае, безусловно, ограничены. В этом случае нашла бы более широкое распространение скорее интеллектуальная, а не пиетистическая лицемерная серьезность, и религия не стала бы такой стереотипной, ведь мышление людей развивалось бы по независимым направлениям, вместо того, чтобы довольствоваться воспроизведением мысли других. Так как все происходит только однажды, то «простые величины» Генделя, его благозвучные гармонии по своей форме были пригодны для того, чтобы углубить общую духовную направленность и образ мышления. Ограничить же условные и формальные склонности - это право осталось за Бахом и другими композиторами более позднего времени.

*Сноски:*

1. Цитата из «Музыкальной истории», автор Науманн.
2. Пояснения составителя.
3. Цитата из «Музыкальной истории», автор Науманн.
4. Так называется «узкое ведение», как указание к тесному проведению темы несколькими голосами в фуге.
5. Сравните: глава 29. «О воздействии канона».
6. Цитата из словаря Гроува «О музыке и музыкантах».

## Глава 9. Бетховен, сочувствие и психоанализ

Точно через 20 лет, после того как Бах, довольствуясь бедными условиями существования и незначительным положением, которое занимал, умер, инкарнировалась душа совершенно другого характера в маленьком городке Бонне на Рейне. Речь пойдет о Людвиге ван Бетховене, само рождение которого говорит о причудах его характера. По точным данным ему следовало родиться на два года позже, чем было в действительности, в чем он и неоднократно убеждался в более поздние годы, когда ему показывали копию о крещении. «Это кажется неправдоподобным, - писал он на оборотной стороне, - передо мной произвели на свет какого-то Людвига!» Совер-

---

шенно верно, только это была девочка по имени Людвиг Мария, которая родилась за три года до Бетховена. Когда же мы рассмотрим то особое дело, для которого он был предназначен, тогда станет вскоре удивительным, если бы его нрав не обнаружил еще больших особенностей.

Стоящая впереди имени частица «ван» может натолкнуть некоторых людей на предположение, что Бетховен был аристократического происхождения, но в голландском языке эта частица не обозначает аристократического происхождения, и ее не нужно путать с французским «де», или немецким «фон». Его мать была дочерью шеф-повара, его отец - человек вспыльчивого характера и непостижимых привычек, был вокалистом в придворной капелле курфюрста Клименса Аугуста фон Кёльна. Возможно, сын кое-что и унаследовал из природы отца, но, с другой стороны, он много унаследовал из качеств своей матери, которую описывают как мягкосердечную и естественную женщину и которая дала своему, ставшему позднее знаменитому, сыну много любви. Именно эта удивительная смесь из чрезмерной любезности и пылкости, бестактности и неотесанности в характере Бетховена так смущала доброжелательных биографов и так разочаровывала бесчисленных почитателей героя.

И все же есть более глубокие причины, которые лежат в основе этих особенностей, глубже, чем земное происхождение и воспитание, глубже даже, чем сифилитические симптомы болезни (1), которые проявились в раннем периоде жизни. Если бы характер Бетховена имел другие свойства, тогда он не смог бы выполнить свою особую и определенную задачу, состоящую в том, чтобы представить посредством звука каждую разновидность движения человеческой души (2). Так же как Бах стал великим, до сих пор непревзойденным полифонистом, так и Бетховен стал значительнейшим музыкальным психологом. Для выполнения этой существенной задачи его жизненный путь был предопределен к страданиям и к борьбе с многочисленными трудностями: трудностями своего характера, внешними обстоятельствами и проблемами тела. Чтобы он мог отразить в зашифрованном языке музыки общую шкалу человеческих эмоций, он должен был если не все, то, по меньшей мере, большинство из них, сначала испытать сам; остальное было достигнуто силой воображения. Но эта мощная сила воображения ввергла его организм в такую пучину противоречивых сил, что его тело можно было сравнить с телом медиума, которое позволяет овладеть

---

собой любому духу. Не удивительно, что его сознание можно сравнить с его дневником: неразделимая смесь из «Самых страстных и личностных размышлений, молитв, тоски, сетований, заметок о расходах и ведении домашнего хозяйства, заметок о его музыке, правил поведения, цитат из книг» (3) и всем, чем только возможно.

Мы попытались объяснить связь между жизнью и характером этого необычного человека и его таким же необычным призванием. Разумеется, мы описали эту задачу не полностью и не объяснили ее полное значение. Может возникнуть вопрос, в чем же заключается ценность представления каждого вида человеческих эмоций, особенно низменных, в зашифрованном языке музыки. Из всех видов искусств самая нематериальная, разве не будет музыка принижена, став материальной? Этот вопрос вполне законный и может даже позволить некоторым людям выразить затаенную антипатию, которую они чувствуют по отношению к Бетховену. Но о ценности вещи в высшей степени можно судить лишь по ее воздействиям. Надеемся, что нам нет нужды это подчеркивать, ибо мы ведем речь в этой книге именно об этих воздействиях, а не о вопросах художественных воззрений.

Влияние музыки Бетховена может быть точнее всего определено двумя мыслями (4): первая - она вызывает сочувствие, до этого не существовавшее в такой степени, вторая - позднее его музыка осуществила знакомство запутавшейся и напуганной общественности с психоанализом и стала, фактически, предшественницей этой терапевтической науки.

Сначала мы хотим заняться тем аспектом творческой работы Бетховена, который вызывает сочувствие. Изобразительная ценность музыки поднимается над качествами литературы, драмы, живописи и стихосложения, и вытекает она из полного отсутствия каких-либо ограничений и прямого воздействия музыки на интуицию и бессознательное. Как мы установили в первой главе, человек воспринимает смысловое содержание музыки интуитивно или неосознанно - несмотря на то, что есть многочисленные исключения, не отдавая себе отчета об этих обстоятельствах дела. Отсюда следует и большое преимущество стихосложения, которое видится в том, что оно все и вся может выразить в зашифрованном языке, который понимает сердце, без вмешательства осознанного мышления. Большинство людей должно принять, что слово в литературе есть то, что шокирует, а здоровое мышление - то, что подвергается шоку. Со склонностью отворачиваться от всего того, что



---

«неприятно», безрассудное человечество надевает шоры от важных областей науки. Именно этот образ действия состоит в большом противоречии с формированием настоящего сочувствия, ведь как ни привычен может быть вид речи, все же факт, что мы можем все простить только тогда, когда мы все понимаем. Вот отсюда и стало необходимостью для мира получить средство выражения, которое вынуждает людей достичь этого понимания, несмотря на то, хотят они этого или нет. Этим мостиком понимания и стала музыка Бетховена. Она побуждала их к узнаванию таких ясно видимых, характерных черт и забот, как боль, нужда, болезнь и тоска как у себя, так и у других; и тех значительных напряжений своеобразных эмоций, порывов чувств и страданий, о которых говорить было бы неудобным. Без сомнения, инстинктивное познание этой побуждающей силы в музыке Бетховена привело к тому, что одна из его симфоний была признана «произведением, порочащим нравы».

При нашем анализе Викторианской эпохи и ее основных характерных черт сочувствие не было упомянуто. Несмотря на то, что и в те времена были филантропы - где и когда их не было, - недостаток способности сочувствовать другому, а не только делать для него что-то, остро ощущался. Избыток почтительности, и особенно условной формальности, проявился относительно к этому «тонкому искусству» враждебно. Мы утверждаем, что именно поэтому стало так много набожных и богобоязненных людей в этой эпохе, удивительно нетерпимых и безучастных. Они были настолько охвачены только своими собственными чувствами по отношению к Богу, что мало или почти ничего не оставалось для окружающих. Если и существовало какое-то подобие сочувствия, то это было упорядочено общественной условностью как поведение и мышление, нравы и обычаи. Были некоторые вещи, при которых сочувствие рассматривалось как недопустимое, например, женщина, «вступившая на скользкий путь» и не имевшая намерения сильно страдать вследствие этого, считалась явно не подходящим предметом для сочувствия. Подобное отношение было и ко всякого рода преступникам. Несмотря на это, со времени появления Бетховена происходило и происходит удивительное множество изменений. В тюрьмах были разрешены музыка и другие воспитывающие влияния. Появились книги, в которых утверждалось, что преступление представляет собой форму духовной болезни, а не просто стремление к злу. Наказание смертью находит все большее сопротивление. Не

---

вызывает больше общественного раздражения дружба между обеими полами. Отношение детей к своим родителям определяется теперь не только повиновением долгу, но более соответствует отношениям дружбы и обоюдного понимания. Музыка Бетховена способствовала росту такого качества духа, как терпимость. Появляются работы добросовестных и самоотверженных исследователей сексуальной психологии: Гавелока, Эллиса, Крафт-Эбинга, Блоха и других. Так же как невропатолог пытается показать, что не обязательно стремление ко злу приводит к криминальным действиям, так и эти авторы попытались доказать, что и деликты гомосексуалистов и сексуальных меньшинств вызваны не абсолютной любовью к пороку и испорченности. Увеличилось количество благотворительных обществ, цель существования которых заключалась в проявлении сочувствия и помощи. Все это тоже нужно отнести к влиянию музыки Бетховена. Наконец, его музыка способствовала тому, чтобы установить то высшее единение между сердцем и разумом, которое является необходимым условием для настоящего понимания. Она сделала человечество более гуманным.

Теперь перейдем к более психологически выраженным аспектам нашей темы. Карл Черни писал по поводу Бетховена и его импровизации:

«В любом обществе, даже случайном, он знал, как воздействовать на каждого слушателя, и часто ни одни глаза не оставались сухими, многие же разражались громкими рыданиями; в его игре помимо красоты и творческой оригинальности выражалось еще что-то удивительное». В действительности же Бетховен хотел достигнуть воздействия своей музыкой, но он много раз недовольно восклицал: «Мы, художники, не хотим слез, мы хотим аплодисментов». И если все же в его музыке присутствовал элемент, который извлекал на поверхность угнетенные эмоции, то они могли открыться только в слезах. Если также этот элемент, до определенной степени, может усилить личную магнетическую силу притяжения, то ощутимое эмоциональное облегчение ясно осознавали не только слушатели, но и, главным образом, те, кто играл их, поэтому его произведения игрались и играют и после того как Бетховен покинул земной план. Его музыка придает выражение всем тем чувствам, которые люди никоим иным образом не могут выразить или, возможно, ни разу не отважились выразить.

Хорошо известен факт, что освободить самих себя от гнета и этим облегчить душу, когда скорбь точит сердце, можно, расска-

---

зав кому-либо об этом: будь это друг в образе поверенного, священник в исповедальне или на бумаге в стихотворной форме. С другой стороны, угнетение и сдерживание этой печали поставит под угрозу физическое или духовное здоровье. На этом основании умный врач поощряет того, кто пережил шок или страдает от каких-либо непонятных страхов и желаний, свободно и открыто об этом рассказать.

Викторианская эпоха с ее чопорностью и формами приличия стала эпохой зажимов и ущемлений; движения души, которые хотели бы проявиться, прятались вовнутрь, что имело как следствие чрезвычайно вредные воздействия на нервную систему. Это было особенно четко узнаваемо в случае с незамужними женщинами. Для них ненадлежащим считалось не только проявление какого-либо вида сексуального ощущения, но и напряженные упражнения для тела в виде тенниса, хоккея и других видов спорта были объявлены как табу. В их распоряжении не было никаких коррективов для проявления этих чувств. Отсюда не удивительно, что женщины ранней Викторианской эпохи были «залиты слезами», «истеричны» и по малейшему поводу падали в обморок. Мы также не должны забывать, что с достижением тридцатилетия они считались старыми и некрасивыми, а следовательно, не интересными больше для супружества, так что число неудовлетворенных женщин было немалым. Вытекающие отсюда последствия стали бы губительными, если бы не появилась музыка Бетховена. Когда женщины играли его сонаты, которые выражали целый ряд бурных порывов души, сильных страстей и безудержных желаний, то фактически они освобождали этим свои чувства и подчинялись их свободному движению, а иначе все это осталось бы запертым.

Речь идет не только о чисто сексуальных страстях, которые можно было освободить таким образом, Бетховен был глубоким музыкальным психологом и показывал также и такие, менее естественные, но порочные эмоции, как ненависть, ревность и все их оттенки без исключения. Он отобразил также и сильные муки совести, отчаяния и глубокого уныния. И это еще не все: с помощью «отвеса» музыки он выравнивал большое количество эмоций, поднимая со дна те, что были забыты и канули в подсознание, чтобы оттуда предпринимать губительные атаки на здоровье своего создателя. Эта исследующая и проникающая сила в произведениях Бетховена позволяет нам сказать, что он стал предвестником психоанализа, в определенном аспекте он и сам был психоаналитиком.

---

Именно дальнейшим распространением его музыки можно объяснить, почему женщина Викторианской эпохи постепенно становилась менее истеричной, уже не страдала так часто обморочными состояниями и не раздражалась слезами.

Несмотря на то, что некоторые люди могут усомниться в психоаналитической силе произведений Бетховена, все же остается фактом, что его музыка у подавляющего большинства людей способна раскрыть содержание полуосмысленного мышления и проявить его в прекрасных мечтаниях так, как не сделает это ничто другое. В этих мечтаниях можно увидеть загадочное удовлетворение тайных желаний: сцена за сценою, ситуация за ситуацией, существующих только в воображении. Мечтающие представляют себя героем или героиней в драме их собственных внутренних желаний. Характеры, вынужденные лицемерно ущемляться внешними обстоятельствами, показывают в эти мгновения свое настоящее Я. Неудовлетворенные желания и стремления, если они могут быть подняты, утихают, разочарования и пренебрежения повседневной жизни забываются, явно невозможные образы идеалов выполняются. Собственно, если сам божественный созидательный натиск, который дремлет в сердце каждого человека, может быть задет, то подобное происходит и со старыми угнетенными чувствами неприязни, обиды, вражды, ярости. Пленник подсознания освобождается равным образом как из темницы социальных условностей, так и из заточения сознательного мышления. Деятельность осознанного мышления у большинства людей во время слушания музыки фактически прекращается духовным видом покоя и неподвижности, вместо того, чтобы сконцентрироваться на сыгранных звуках. Естественно, что эти звуки воспринимаются слухом, но они фактически не служат главным фокусом для сознательной внимательности, а скорее, как стимулирующий раздражитель, который приводит в движение мысли, и это делает возможным подсознанию существовать, как в состоянии сна, и проявлять полное свое влияние.

Можно с уверенностью сказать, что довольно много видов искусства достигает освобождающего влияния на подсознание, но все же никакому другому виду не удастся это в таком объеме, как музыке. Один Бетховен из музыкантов понял, что именно через музыку можно выразить внутренние тайны души и этим разбудить многократное эхо в душах своих слушателей.

До этого мы занимались только элементом страстей в музыке Бетховена и ничего не сказали о его исключительно богатом юмо-

---

ре, который играет весьма значительную роль во многих его произведениях. Это поражающий факт, который невозможно пропустить: одновременно с его глухотой все четче проступал и его юмор. Когда он узнал, что его ужасный недуг неизлечим, он написал самые радостные и непринужденные из всех своих произведений. Но его юмор был не похож на острый радостно-стремительный феерический юмор Мендельсона, это был юмор весельчака - горький смех человека, который все потерял! Последняя часть Седьмой симфонии, последняя часть Восьмой и скерцо Девятой - все они являются доказательством этого черного юмора, который сказывался не только в его произведениях, но и в жизни. На этой особой ступени своей жизни он развивал ошеломляющую наклонность к крепкой шутке к любому моменту. Многие анекдоты доказывают, что этим он часто вызывал возмущение, но все же чаще это было сочувствие, так как это было веселье отчаяния. Для того, чтобы выполнить свое задание, Бетховен должен был сам ощутить все эти чувства, чтобы смочь их представить в своей музыке и этим разбудить понимание у других. Никакой обычный юмор не смог бы достигнуть такого воздействия, потому что он не вызвал бы сочувствие, а только смех. Юмор же весельчака намного проникновеннее, чем прямой пафос, и находит сочувствие намного сильнее. Конечно, есть и такие, которые, прослушав три упомянутые части симфоний, не дадут себе объективного отчета в их действительном значении. Все же внутренняя сущность соприкасается и понимает услышанное.

Когда воздвигался первый памятник Бетховену, оратор сказал по этому поводу: «Ни печальная женщина, ни сын, ни дочь не плакали у его могилы, но плакал мир». Все же сам «мир» тогда еще не осознавал, сколь велика должна была быть благодарность тому, чью утрату они так прискорбно оплакивали. Он еще не мог этого охватить, и только другое поколение должно было извлечь полную пользу из гения Бетховена. Те, кто следовали за его гробом, узнали высший экстаз через его музыку, но не ее раковые проявления. Это неизлечимо больным, проституткам, подкидышам и очень старым людям, кто, возможно, никогда не слышал и имени его, в действительности нужно благодарить его больше всех.

*Сноски:*

1. *Словарь Гроува «О музыке и музыкантах».*
2. *Там же.*
3. *Цитата из словаря Гроува «О музыке и музыкантах».*
4. *Сравните как сноску 1.*

---

## Глава 10. Сочувствие у Мендельсона

Вряд ли можно найти два настолько противоположных характера, как характеры Мендельсона и Бетховена, и потому тем более удивительно, что оба этих человека, пусть даже неосознанно, способствовали одной и той же цели: внедрению в человеческую душу сочувствия. Настолько же сильно, как и характеры, отличались друг от друга их образы действия: говоря языком метафоры, Бетховен представлял одну сторону медали, а Мендельсон - другую.

Поучительно проследить, как сильно отличалась жизнь Мендельсона, практически на протяжении всего пути, а не только в начале, от жизни его предшественника, и как он с самой ранней юности должен был быть окружен атмосферой сочувствия. В действительности, круг его семьи был полной противоположностью Бетховену: вместо пьющего отца, который не распространял во круг себя ничего, кроме неприятностей и забот, отец Мендельсона был «мужчиной с твердым характером и большой общей одаренностью; он был если не художником, то во всяком случае, обладал более глубоким пониманием высоких достоинств искусства, чем большинство дилетантов» (1). В отношении матери Мендельсону тоже улыбнулось счастье. Дополнительно к способности по мягкости воспитания она имела многостороннее образование. Она бегло говорила по-французски, по-английски, по-итальянски и хорошо разбиралась в греческом... Со вкусом и умением музицировала, пела и могла великолепно рисовать» (2). Но прежде всего, согласно Хиллеру, она была «безгранично приветливой и доброй, всегда полна любви и участия к людям и их образу действия - все это можно схватить лишь одним словом - «сочувствие».

Фердинанд Хиллер пишет в своей биографии о Мендельсоне:

«Гениальный талант был соединен у него с основательным образованием, мягкосердечием и остротой ума, шутливой легкостью, при том, за что бы он ни брался, включая самые трудные задания, он делал все с полной отдачей. Благородное чувство благодарности пронизывало его чистое сердце при каждом хорошем деле, которое выпадало на его долю. Это благочестивое предрасположение, благочестивое в лучшем смысле слова, было ключом для его постоянной готовности дарить радость и проявлять активное сочувствие».

Именно это выдающееся соединение основных элементов в

---

характере Мендельсона, перенесенное на музыку, находило прямой и непосредственный отклик у слушателей. Тонкое обаяние многих из его мелодий, соединенных с захватывающими, но никогда неистовыми элементами в его пассажах, оказывало воздействие на человечество и убеждало его в красоте сочувствия как такового. Никакая музыка до Мендельсона не передавала тогда так убедительно в высшей степени выраженную чувствительность. У Бетховена такие моменты были редки, например, в его концертах для скрипки - мимолетны и слишком скоро сменялись штормовыми ветрами страсти. Музыка же Мендельсона излучала эту полную любви нежность сплошным потоком, даже в ее веселых и живых частях. С самой ранней юности он научился ценить ее; он узнал ее в кругу семьи и понес дальше, к людям, посредством своей музыки. Когда они слушали его мелодии, то успокаивались, мягко настраивались и, следовательно, становились нежнее, более понимающими ко всем непосредственно окружающим: женщинам, детям, братьям и сестрам. Невозможно было не пережить такого вида сочувствия как «O Rest in the Jord», слушая мелодии во второй части концерта для скрипки с оркестром. И это еще не все: больная душа была не только утешена, но и подбодрена чудесной живостью. Люди не испытывали сильных эмоций, как при музыке Бетховена, а приходили в мирное, счастливое состояние духа. Музыка Мендельсона излучала безоблачную радость аналогично флорентийскому соловью, но не каким он был фактически, а «как представляла его грациозная фантазия». В своей скромности Мендельсон и не осознавал, что его музыка была выражением глубокого сочувствия, которое он переживал сам. В душевном угнетении он пишет одному другу: «Разве не почувствовал я из самой глубины моего сердца, как в такие моменты все искусство и поэзия, а также все остальное, что нам дорого, кажется таким пустым и безотрадным, и только единственная мысль, которая еще может принести пользу, это - «Помоги же мне, Господи» (3).

Несмотря на то, что чувство заботы и нужды своих близких было Мендельсону знакомо, но его задачей не было представить их в музыке, как это делал Бетховен. Великое искусство Бетховена состояло в том, чтобы пробудить до некоторой степени сочувствие изображением несчастных, не уверенных во всем. Музыка Мендельсона должна была достигнуть похожего результата посредством ясности, радости, счастья. Мы уже упоминали, что он описывал обратную сторону жизни. Многие воспринимали трагическую

---

грандиозность произведений Бетховена как отталкивающую. Она оказывалась в то время едва ли не слишком эмоциональной. Некоторые выступали против того, чтобы быть возбужденными от нее неподобающим образом, они были возмущены, что должны были сопереживать бесчисленным трагедиям жизни. У таких людей успокаивающее очарование Мендельсона находило особое сочувствие, и хотя они не осознавали этого, в их сердцах было разбужено сочувствующее участие, которое побуждало их к тому, чтобы желать счастья своим ближним.

Как мы знаем, есть вид эмоционального «эпикурейства», которое побуждает некоторых людей к тому, чтобы признавать опыт только приятных чувств. «Я не хотел бы ничего слышать, что неприятно», - так говорят они, «поэтому ничего мне об этом не рассказывай». Эти люди самолюбивы, и у них отсутствует сочувствие, но есть и другие, которые хотя и опасаются вида страдания, уходят от него, чтобы уберечься, но все же содействуют его облегчению. Они хотели бы, чтобы каждый стал счастливым, потому что они знают, как желательно это состояние, а также и потому, что они сочувствующие по своей натуре. Именно ощущения счастья и радости пробуждал, усиливал и расширял Мендельсон посредством своего искусства.

Есть немало людей, которые чувствуют определенную меланхолию в части произведений Мендельсона. Если же эти люди анализируют внимательно, то обнаружат, что в его музыке речь идет не о той меланхолии поэта, который время от времени позволяет себе удовольствие чувствовать себя печальным, а о той, что вызвана художественной необходимостью контрастов. Природные свойства Мендельсона были созданы не так, как у Бетховена, который под бременем несчастий работал все более напряженно. Мендельсон под бременем печали и истинной боли терял всю свою силу, и нежный цветок его организма увядал. Требования славы, которую он, собственно, никогда не искал, соединенные с неприятностями мелочной ревности, так отразились на его здоровье, что в конце концов со смертью его сестры, к которой он был очень расположен, оно совершенно расстроилось, так что и речи не могло быть ни о каком лечении.

Он умер в 1847 году, но уже приблизительно за год до этого его силы начали убывать. Как чувствительное дитя, которое любило Светлое и Красивое, он не имел стоической невозмутимости. При всем его восхищении Гете, с которым он познакомился в юности,



---

он не был мудрецом. Ему все давалось легко, кроме моральной душевной силы. Но не испытай он сам страданий в избытке, вероятно, он был бы и менее восприимчив к страданиям других, а его музыка не была бы столь насыщена нежным очарованием, красотой и мягкостью сочувствия. Таким образом, мир не имел бы существа, которое стало композитором сочувствия, нежности и братской любви.

Чрезвычайно большая популярность, которую Мендельсон, прежде всего в Англии, приобрел еще при жизни, должна была после его смерти только возрасти. Значительно возросшее число объединений по благотворительности, которые появились почти через 20 лет после его смерти, говорит о том, что он углубил далее сочувствие возбуждающих воздействий музыки Бетховена. Только в Лондоне в промежутке между 1879 и 1904 годами появилось не менее 58 таких объединений. Сочувствующее участие к слепым, глухонемым, к опасностям и неприятностям материнства, к внебрачному ребенку и ко всем тем, кто страдал венерическими болезнями, чрезвычайно возросло. Не только забота о бедных и нуждающихся, но также принималось теперь во внимание благополучие городского жителя. Очень значим и тот факт, что в 1889 году была основана «Anti Sweating» - лига, которая выступала против эксплуатации и голодания. В удивительном количестве стали появляться общественные насаждения, библиотеки, игровые и спортивные площадки и так далее. Мендельсон посеял первые семена в сердцах людей, которые должны были расцвести высоким идеалом «благополучие для всех».

*Сноски:*

1. Цитата по В.С. Рокстро «Мендельсон».
2. Цитата по В.С. Рокстро «Мендельсон».
3. Из письма к Фердинанду Хиллеру.

## **Глава 11. Фридерик Шопен - посланец одухотворения**

Шопен родился не только в одном году, но и в одном месяце - в феврале 1809 года - с Феликсом Мендельсоном, и тот факт, что у обоих композиторов было определенное сходство характеров, хотя

---

влияние их на человечество должно было быть различным, подтверждает правдивость астрологии.

Некоторые из биографов представляли юного Шопена как «лунатическое, бледное, экзальтированное создание, без всякой выносливости и жизнерадостности; но при этом следует учесть, что биографы, как и художники-портретисты, не были склонны к точности и правдивости. Чтобы сделать эти ошибочные заключения, им было достаточно знать о том, что в детстве Шопен, слушая музыку, всякий раз разражался слезами, как достаточно было для Ломброзо объявить его душевнобольным, так как почти 38 лет спустя он выразил желание похоронить себя в вечернем платье. Но этот ученый муж ошибся в своем диагнозе, ибо Шопен никогда не имел подобного желания (1), и, кроме того, он не покидал «женщины, которую нежно любил, только из-за того, что она предложила стул другому, прежде чем подобное приглашение последовало для него». Как говорит Huneke (Хункер), здесь возводится «в степень диагностированного симптома только анекдот Жорж Санд», «Как и прочих вздор», - пренебрежительно добавляет он (2).

Мало что имеется в отношении Шопена, о чем два любых лица могли бы иметь общее мнение, установлено только, что, по меньшей мере, они могли быть едины в том, что он жил в Париже, где ложная сплетня - во всяком случае в XIX столетии - возведена была в ранг искусства, даже если оно вряд ли отличалось красотой. Все же из сорняков: псевдоромантических выдумок, что буйно произрастали вокруг его загадочной личности, мы можем заключить, что он не был ни особо крепким, но и ни слабосильным, а также, что он был интеллигентным, жизнерадостным, тонко чувствующим мальчиком, имевшим склонность к рисованию масляными красками. Как и Мендельсон, он рос в атмосфере «любви и утонченной духовности», так как родители его оба были хорошего происхождения и имели замечательное образование. Его мать - полька из обедневшей аристократической семьи - была образцовой матерью, отец - учтивый француз, с духовной склонностью к наукам. Что касается его сестер, то они были «одарены, кротки, склонны к тому, чтобы его баловать» (3). Хотя семья Шопенов никогда не была зажиточной, но жили они в хороших условиях и денежных средств было достаточно для музыкального образования Фридрика.

Предположение, что он был предопределен к бедности и раннему страданию, принадлежит к тем псевдоромантическим легендам,

---

которые лишены практического основания. Но все же были причины для предположения, что он в возрасте 17 лет впервые чрезмерно подорвал свое здоровье учебой в лицее, но это все же не имело очень серьезных последствий, так как Каразовский говорит нам, что он достиг зрелого возраста, особо не пострадав когда-либо от недугов, внушающих опасение более, чем простуда. Верно и то, что мать и сестры постоянно увещевали его «хорошенько укутываться при холодной погоде» (4), и эта поистине чрезмерная забота могла бы иметь более глубокое значение, не будь она одной из почти повсюду встречающихся на европейском континенте характерных черт матерей и сестер, даже тогда, когда предмет их чрезмерной заботы был достаточно выносливым. Другие опубликованные свидетельства, которые должны были доказать, что Шопен был очень болезненным молодым человеком, вряд ли более убедительны. Так, нам однажды было сообщено, что он «не был другом долгих прогулок и предпочитал полежать и помечтать под прекрасными деревьями» (5). В другой раз - что он «имел кое-что против курения» (5). Но ведь поэты, как правило, предавались сени прекрасных деревьев и предпочитали использовать разум вместо ног. Что касается курения, то есть много некурящих, которые радуются отличному здоровью. Собственно, суждение о Шопене, создавшееся в 1830 году любителями музыки Варшавы, когда ему исполнился 21 год, не нужно воспринимать слишком дословно: что он выглядел худым и бледным и, как многие другие гении, он и умер молодым. Очевидно, что эти романтические пессимисты находились под властью расхожего мнения, которое едва ли можно соединить с действительностью. Если иметь в виду при этом музыкальных гениев, то слова «как многие» можно ограничить Моцартом и Шубертом, а принять во внимание то, что Палестрина, оба Скарлатти, Гендель и Бах достигли преклонного возраста. Впрочем, и Шопен не был столь молодым, сделав последний вздох на сороковом году своей жизни, а в ранневикторианских понятиях это был средний возраст. Мы далеки от того, чтобы во что бы то ни стало доказать, что Шопен был олицетворенным воплощением здоровья и силы, мы только пытаемся разрушить представление, что он от колыбели до могилы был «брюзгливым, меланхоличным и недомогающим» человеком, который вопреки своим недомоганиям тем или иным способом справлялся с ними, чтобы писать свои композиции. Без сомнения, соответствует действительности, что он унаследовал от

---

своего отца предрасположение к туберкулезу, но оно не проявлялось до 29 лет, пока он не попал в сырые, способствующие проявлению болезни условия. Насколько притязания Жорж Санд, с которой он жил в это время на Майорке, усугубили ухудшение его здоровья, остается лишь предполагать. Мы знаем только, что она вопреки внешнему облику невинности, была чрезвычайно озабочена сексуально, и в этих обстоятельствах трудно себе представить, что Шопен не был втянут в это ее любимое занятие. И все же врач объяснил в 1833 году, «что его пациент не проявлял больше симптомов легочной болезни, только лишь страдал от легочного хронического ларингита. Несмотря на то, что он не верил, что его можно вылечить, но серьезного повода к беспокойству также не было» (6). Впоследствии мы очень мало слышали неблагоприятных высказываний о здоровье Шопена до 1847 года, после которого оно с определенными колебаниями мало-помалу ухудшалось до самой смерти.

Мы приложили некоторые усилия, чтобы исследовать подробнее процесс изменения физического здоровья Шопена и этим устранить некоторые недоразумения, возникшие из-за его недомогания, и чтобы отделить его работу и характер от здоровья. Например, один автор пишет:

«Из-за слабой конституции, значительно повлиявшей на его здоровье, он в 1837 году был поражен легочной болезнью и астмой, от которых уже никогда не поправился. Это не располагало его к выходу в свет, и он концентрировал свои мысли на сочинительстве, причем делал это с особым, если не сказать болезненным, выражением, которое придавало всему, что бы он ни писал, ярко выраженную индивидуальность» (7).

Автор этого монографического изложения смешивает, однако, воздействие и причину. Во-первых, болезнь никогда не может быть причиной творческой индивидуальности человека, так как средний дилетант, для того чтобы стать гением, должен был бы только заразиться возбудителями болезни; во-вторых, Шопен уже задолго до 1837 года был в высшей степени индивидуальным композитором; и в - третьих, его композиции были, как мы попытаемся показать, за совсем небольшим исключением, «не болезненными». Этот автор - только один из немногих, характеризующих их таким образом, подобный упрек мы находим даже в очень интересном и значительном исследовании Хунекера.

---

«Настроения Шопена часто болезненны, часто музыка его патологически нездорова. Бетховен также нездоров, но в его обширном и разнообразном царстве это настроение теряется, еле улавливается, в то время как в стране Шопена оно позволяет угрожающе возвышаться недоброжелательному, ядовитому дереву с цветами зла и с чувственно блестящими листьями... Шопен одним мановением руки выразил музыкальную болезнь столетия. Он главный ее выразитель». Хунекер предлагает отнести его в одну категорию с Ницше и далее пишет: «Оба неизлечимо страдают гиперчувствительностью, проклятием каждого больного гения». Когда критик говорит о том, что Шопен «одним мановением руки выразил музыкальную болезнь столетия», то мы не можем опровергнуть или согласиться с этим, поскольку не знаем, что он имеет в виду, но с упреком «болезненности» дело обстоит по-другому, и мы хотим попытаться понять, на чем он основывается.

Шопен был музыкальным поэтом изысканной утонченности и одухотворения в превосходной степени. Это была не поверхностная, но глубокая, духовная утонченность. Возможно, она чересчур сильно выражалась в его личном характере, была отличительным признаком и основным тоном его музыки, и поэтому в определенных периодах его жизни приводила к ложной болезненности. Мы говорили о поэтах звука в общем смысле. Шопен - это первый «Поэт звука», в самом настоящем непосредственном значении этого слова. По этой причине в его музыке присутствует подчас, в той или иной мере, то дыхание грусти, которое есть суть всей настоящей лирической поэзии. Когда нам станет понятным это обстоятельство, мы поймем также и лиричность Шопена и то влияние, которое он оказывал на мир. И если это утонченное выражение грусти есть выражение духовности, которое может исходить только из очень чувствительного организма, то приписывать его следует врожденной поэтической предрасположенности Шопена, а не болезни легких. Что касается его характера, то в нем переплелись французская и польская культуры с сильным уклоном к патриотизму, что неизбежно должно было выразиться в его музыке. Однако и в этом не было ничего «болезненного»: как и многие другие композиторы, Шопен инспирировался народной музыкой своей нации и претворил ее в своих произведениях, причем оказалось неизбежным передать и ту печаль, которая так часто чувствуется в польской народной песне.

Но если дело обстоит таким образом, то роль поэтической и лег-

---

кой меланхолии в головах его критиков приняла несоразмерную величину. В большинстве его тонко чувствительных композиций есть живая взволнованность, побуждающая энергия, веселость, представляющая полную противоположность печали и грусти, но на основе внутреннего духовного утончения, о котором мы говорили, ни его живость, ни его веселость не приближались к их полной силе или безудержности. Насколько оживленной, весело-окрыленной и даже страстной может быть его музыка, настолько она и является собой грациозную элегантность стиля, поэтическую сдержанность, которую не найти ни в одном произведении предыдущих композиторов, может быть, за исключением его современника Мендельсона, который в этом аспекте был к нему ближе всех.

Шопен был не только поэтом, но и музыкальным аристократом в самом утонченном смысле этого слова, и каждую из своих эмоций он выражал как аристократ, самым изысканным языком. Его музыка была не чем иным, как идеализированной копией его самого: он ненавидел все громкое и резкое, все, что имело привкус «неэстетичного». Стойкое пренебрежение ощущал он к развлечениям «среднеразумного человека». Собственно, и его нерасположение к курению появилось вследствие того, что оно нарушало его чувство изысканной утонченности; этим же чувством объясняется и его нелюбовь к публичным выступлениям и аплодисментам (9). Его музыкальные предпочтения были не менее революционны: за исключением одной или двух сонат, он все творчество Бетховена не воспринимал как конгениальное (то есть родственное по духу). Вряд ли можно было рассчитывать, что его чувствительной натуре могла добавить что-либо музыкальная личность мужчины, который в присутствии дам мог ковырять в зубах щипцами от свечей (10). Хотя он и восхищался гением Бетховена, но многие из его композиций казались ему «слишком грубыми и стремительными, слишком атлетичными, слишком бурными и слишком подавляющими в своей страсти... для его вкуса» (11). Шуберт в оценке его (Бетховена) выглядел немного лучше: «Несмотря на шарм, который он проявлял некоторыми из своих мелодий, в общем и целом он казался ему слишком неотесанным, чтобы стать приятным наслаждением, поскольку каждая «необузданная дикость», каждое неприкрытое выражение боли были ему неприятны. Если мы обратимся к склонностям и предпочтениям Шопена, то вряд ли найдется хотя бы один музыкант столь исключительно разборчивый. Для него существо-

---

вали только два музыкальных бога: один был Моцарт, другой - Бах. Первого, по словам Листа, он любил потому, что «Моцарт реже, чем какой-либо другой композитор, снисходил до того, чтобы перешагнуть порог, который разделяет утонченное одухотворение от вульгарной обыденности». Как показательны эти слова в связи с характером Шопена!

Не считая попытки устранить несколько уже упомянутых недоразумений, мы намеренно избегали говорить об этом известном польском композиторе то, что до этого еще не было известно. В отношении его музыки мы не сообщили ничего, чего не писал и не почувствовал бы каждый компетентный автор, и это также важно для оценки его влияний на мир, каким стало оно в контексте с другими композиторами, анализируемыми в этой книге. Мы не хотим, как это делал Ломброзо, изобретать факты и этим поддерживать наши утверждения. Не существует никакого документа в доказательство того, что Шопен был душевнобольным, однако каждому непредубежденному человеку, слушающему его музыку, неизбежно должно было прийти в голову, что он был «поэтом клавира», «музыкальным аристократом». Но, к сожалению, такая мысль никому не пришла в голову, потому что никто не обладал оккультным знанием, что Шопен был бессознательным проводником - не медиумом для бестелесных сущностей и не орудием для какого-либо вида человеческих эмоций и страстей, а выразителем обманутых духовных надежд и лучших желаний интеллигенции своего времени. Он отобразил эти силы и выразил их потом в музыкальной форме. Это обстоятельство частично объясняет многие противоречивые мнения о состоянии его души. Он не был ни угрюмым, ни болезненным, но он неизбежно должен был быть «человеком настроения».

*Сноски:*

1. Цитата по Фридрику Никсу «Шопен».
2. Цитата по Джеймсу Хункеру «Шопен».
3. Цитата по Хункеру.
4. Цитата по Никсу.
5. Там же.
6. Цитата по Никсу.
7. Подчеркнуто в соответствии с выделенным составителем.
8. Цитата по Хункеру.
9. Сравните: Тарновский. «Шопен, обнаруженные выдержки из его дневника».
10. Сравните: «Письма Мендельсону из Италии».
11. Цитата по Листу.

---

## Глава 12. Шопен, последователи Рафаэля и эмансипация женщины

Музыке Шопена было свойственно почти непосредственное воздействие. Но это не значит, что она сразу достигла полного своего влияния; сначала она влияла только на тонкочувствительные организмы, и это продолжалось до тех пор, пока не приобрела более широкое распространение. В области живописи она косвенно послужила инспирацией для «Братства последователей Рафаэля» и Берна Джоне; в области литературы - инспирацией для стилистической утонченности у Флобера, Россетти, Поля Верлена, Метерлинка и других.

Впервые Шопен посетил Англию в 1837 году и за период до 1843 года его произведения были уже достаточно широко известны, что побудило английского критика Девисона опубликовать на эту тему книгу. Несколькими годами позднее образовалось «Братство последователей Рафаэля».

Нам не нужно тщательно вдаваться в технические поучительные воззрения этого братства, речь идет о духе их художественного творчества, который был совокупностью культивированной утонченности, эстетизма и скрупулезных поэтических подробностей. Во многих картинах, особенно Россетти и Берна Джоне, можно заметить ту утонченную и полную страстного ожидания истому, равно как и чувствительную тонкость контуров, которые так часто встречаются в мелодиях Шопена. Прими он в свое творчество вместо польской танцевальной музыки архаичную атмосферу церковного хорального пения, то аналогия была бы полной. Так, вышеупомянутые художники полны были духом Шопена, в то время как перенимали стиль раннеитальянской школы. Для каждого, кто потратил время, чтобы прочувствовать атмосферу картин послерафаэлевского периода, должно быть очевидным, что подробное изложение на эту тему не обязательно. Нужно только пояснить, что некоторые из последователей Рафаэля и их потомков занимались культивированной утонченностью до такой степени, что она вызвала то изображение «бесстрастных, бледных молодых женщин» и бескровных рыцарей, пробудившее «литературный пыл» иудейского философа Нордо, и побудило его к утверждению, что практически все искусство и литература его времени были результатом физической и психической дегенерации.



---

Если мы обратимся к послерафаэлевской живописи и литературе, в которой особо выдающимися были Россетти, Уильям Моррис и Метерлинк, то у каждого из них, несмотря на их предпочтение к Средневековью, преобладающим был тот же дух культивированной сверхутонченности. Какая бы эмоция ни изображалась, в ней, однако, полностью отсутствовала любая грубость. Например, некоторые из средневековых баллад чрезвычайно грубы и не обработаны, но отнюдь не баллады Морриса, Россетти или романтические драмы Метерлинка, чей романс об «Aglavaine und Selysette», в котором молодая женщина предается смерти, чтобы ее обрученный мог жениться на другой женщине, в своей тонкой чуткости очень деликатен. В обработке этой темы существенно воспроизведен Шопен. Ничего нельзя обнаружить в этой трагедии от непосредственной прямолинейности Шекспира или Бетховена, подобное происходит в каждой драме, сочиненной Метерлинком, над всем простирается вуаль целомудренной простоты, скромной сдержанности - здесь аспект развития духа Шопена был исчерпан до последних возможностей.

Не следует допускать его влияние на поэзию Эрнеста Дausона и Поля Верлена. Во всех произведениях этих поэтов выступает высокая утонченность. Хотя в некоторых поэтических творениях и нет недостатка в страстности, но все же она всегда завуалирована в настроении «розы и фиалки», кротости и скрытности; «насилие и убийство» чужды Даусону, как и самому Шопену. Если мы, наконец, рассмотрим Флобера, то этот рассказчик был терзаем требованиями стилистической изысканности такого вида, что, как правило, проходили часы, пока он взвешивал пригодность какого-либо слова; у него стилистическая сверхутонченность приняла размеры болезни.

Влияние Шопена на манеры речи было столь же ощутимым и очевидным, как и воздействие на литературу и искусство. Если мы на мгновение вернемся к Генделю, то вспомним, что он дал толчок к общественной условности и приличию. Внешнее выражение его воздействий можно выразить так: «Другие люди этого не делают, мы также не должны» или еще точнее формулировка: «Это неприлично». Отсюда, как следствие воздействия Генделя: все, что идет в направлении грубости, рассматривается как фальшивое и неверное, а следствие воздействия Шопена - как «не тонкое» или некрасивое. То, что побуждало против условности и, следовательно, было предосудительным, считалось теперь неэстетичным. Однако му-

---

зыка Шопена имела не только эстетствующее воздействие, но и селективное (избирательное): «Они», другие, стали «Мы». Решающим больше не было, что делают и позволяют другие люди, что делаем в противоположность «мы», которые отличаются, как элита, от массы. Следовательно, Шопену нужно быть благодарным, по меньшей мере, за шаг в верном направлении, так как он изменил и уточнил мотивацию: намного лучше не делать чего-то, потому что оно некрасиво, чем отказаться от этого, потому что оно нарушало условность.

Однако в этом есть и менее приятная, оборотная, сторона медали: представление «Мы - элита» вызывало определенный снобизм и, следовательно, явно выраженный объем нетерпимости, в котором нашла свое выражение собственная разборчивая эксклюзивность (исключительность) Шопена. В своей самой неприятной форме она позволила возникнуть хозяйничанию клики, в своей же возвышенной форме она вдохновляюще влияла на образование обществ, которые были объединены интеллектуальными или художественными устремлениями. Так, в 1854 году был издан закон «по обеспечению возможностей для основания институтов литературы и науки через присвоение землевладения и так далее, для урегулирования их дальнейшего существования». С этого времени стало особенно впечатляющим количество обществ и объединений, которые посвящали себя искусству, музыке или художественной литературе. В одном лишь Лондоне в числе других, начиная с 1803 года, можно перечислить: Общество поддержки изящных искусств, Общество ранних английских текстов, Общество Чесера, Общество Голбеина, Новое Шекспировское общество, Музыкальная ассоциация, Общество Пюрсея, Общество Society, Общество Карлейля, Водворское общество, Общество Гете, Лондонское общество Данте, Общество Раскина, Общество Шелли, Елизаветинское общество и так далее. Характерным было для этих обществ то, что группировались они вокруг имен определенного поэта или музыканта, и все они не касались религии. До сей поры люди довольствовались чтением любимых ими поэтов дома, в свое удовольствие. После распространения влияния Шопена они стали объединяться в общества, чтобы, с одной стороны, достичь лучшего понимания своих поэтических идеалов и, с другой стороны, чтобы почувствовать удовлетворение, что они - это те, кто лучше знал и понимал поэтов, чем обыкновенный человек «из народа», «мы», которые образованнее и утонченнее.

---

Особенно в Англии и Германии Шопен оказал заметное влияние на женщин. В большинстве случаев ни немки, ни английские женщины того времени не были особо образованны в духовном отношении. Они были хорошими домохозяйками, вязали на спицах и крючком, вышивали, были сведущи во всем, что считалось «хорошим обычаем», играли на фортепиано в ограниченном кругу и пели малоинтересные салонные песенки. Все эти таланты и сноровки подпитывались задней мыслью о замужестве и не были отличительным знаком стремления к настоящему образованию души или духа, а лишь необходимой «приправой» для формирования «молодой женщины на выданье». В Викторианскую эпоху духовно утонченная женщина считалась неудобной, если не сказать не пригодной для замужества, так как супруги, прямо сказать, сами не были особо духовными величинами, и потому имели опасение оказаться в положении слабого. Преобладало мнение, что женщины должны быть красивыми и «одаренными», но только не слишком интеллигентными.

Влияние Шопена должно было изменить это таким образом, к которому ни один другой музыкант не был способен. Воздействия Генделя, существующие условности только усилили эту ситуацию, так как они внушали женщинам, что они должны проявлять еще большее внимание и почитание к своим супругам, к их желаниям и воззрениям. Как известно многим, в Викторианскую эпоху редко существовали действительно дружеские отношения между супругами. Мужчины боялись Бога, женщины - Бога и мужа. Отсюда появилась необходимость в более тонком влиянии, которое могло бы нарушить это ослабляющее подчинение и зависимость. И это произошло, как уже было упомянуто, через влияние музыки Шопена. Он касался женщин и на бессознательном уровне своим утонченным одухотворением, своей деликатностью и особым эстетическим вкусом через то, что называется «типично женским», когда отсутствуют грубая сила и неблагозвучие. Его музыка незаметно проникала в их подсознание и оставляла там свой отпечаток, свое культурное выражение, как если бы одна нежная женская душа обращалась к другой бережно и кротко, возбуждая в ней благородные наклонности. Только музыка мужчины, который «никогда не употреблял ни одного бранного слова, даже в моменты полнейшей интимности, чья веселость оставалась сдержанной, находясь постоянно внутри границ безупречно хорошего тона» (1), могла быть пригодной для того, чтобы встретить те нежные, хрупкие викторианс-

---

кие души не в оскорбительных для них местах. Бетховен прямо и беспощадно освободил посредством своих психоаналитических способностей массу страстей, вытеснил их из бессознательных слоев. Все же, за исключением сопереживания и участия, он ничего не поместил на их место. Он вызвал процесс образования пустоты, Шопену же удалось заполнить эту пустоту. Бетховен пробудил сочувствие изображением трагических и неутешительных событий жизни, Шопен же разбудил желание культурного образования изображением утонченной духовной поэзии и обаяния, которое, собственно, и было присуще этой поэзии.

Следствием отсюда было то, что женщины, которые полностью довольствовались тем, чтобы сидеть дома и готовить чехлы для кресел или домашние тапочки для будущих или уже имеющих супругов, присоединились к культурным объединениям, с целью лучшего понимания поэзии или изящных искусств. Это положило начало эмансипации женщины. Есть люди, которые склонны к тому, чтобы умалить значение Шопена, дескать, он рисовал не на большом холсте и не яркими мазками. Эти люди выражают всего лишь псевдорациональное оправдание для своей, обусловленной темпераментом, неспособности оценить и насладиться изысканным и утонченным. Шопен стал музыкальным изобретателем первого ранга, обогатившим музыкальный вокабулярный своего времени в таком значительном объеме, что только немногие из последующих композиторов упустили возможность использовать его, даже у такого, относительно современного, композитора, как Рихард Штраус, можно найти еще отзвуки художественных приемов Шопена.

С оккультной точки зрения, были даны однозначные причины, из-за которых Шопен не употреблял, да и не мог употребить ни большого холста, ни тех высот инспирации, которые удовлетворяли бы его современных критиков. Эти причины были связаны частично с его личными ограничениями и частично с коллективными ограничениями своего времени. Большинство форм инспирации возникает из соприкосновения с более высокими духовными уровнями или из контакта с Дэва (2), и процесс этот является следствием неизбежной реакции тела. Был бы Шопен подвержен длительной инспирации этого вида, его слабая физическая конституция не смогла бы выдержать такого напряжения; его смерть тогда наступила бы не только раньше, чем это было на самом деле, но и его музыка ос-

---

талась бы не понятой для даже сегодня еще неподготовленного мира.

Прежде чем мы завершим эту главу, нужно добавить еще несколько слов о других композиторах, чье влияние на культуру было весьма ощутимым, а именно: Шопен, Бизе. Если Шопен был поэтом изысканной утонченности для клавира, то Бизе стал им для оркестра. Он родился только за 11 лет до смерти польского музыканта и продолжил работу, которую тот начал, до своей смерти, 1875 года. Можно с чистой совестью утверждать, что ни один оркестровый музыкант до Бизе не проявил того последовательного чувства инструментальной эвфонии (благозвучия). Для сравнения: Берлиоз воздействовал как высокопарный «бог грома», Бетховен, со своим менее удачным применением барабанов, оставлял желать лучшего, и даже Мендельсон не мог быть достаточным для масштабного качества Бизе, который рисовал более сильными мазками. С другой стороны, наверное, нужно было родиться французом, чтобы действительно понять эвфонические звучания Бизе. Несмотря на свое предпочтение к «локальному колориту», он насквозь был французом, обладал французским шармом и блеском, был, как французская женщина, «всегда прекрасен». Одновременно он мог быть трагичным и драматичным, как свидетельствует последний предсмертный крик в конце оперы «Кармен». Несмотря на это, Бизе, со всем своим чутьем трагедийности, никогда не был мелодраматичным, неуклюжим или вульгарным. Он никогда не терял чувства красоты: страсть и сила были у него изображены не посредством неблагозвучной жесткости, а посредством проявления формы красоты.

*Сноски:*

*1. Цитата по Листу.*

*2. Для нетеософских читателей будет замечено, что у Дэва речь идет о ступенчатой иерархии бестелесных существ, от самого малого духа природы до высочайшего Архангела. Сравните с гл. 16.*

## **Глава 13. Роберт Шуман и детская природа**

Не следует выпускать из виду, что в области детского воспитания также произошли чрезвычайно большие изменения. Первые признаки этого стали заметны уже после 1836 года, когда Фрёбель открыл в Бланкенбурге свой домашний «детский сад». Частично

---

благодаря влиянию музыки Шумана, которая начала находить отклик в это время, детские сады стали повсеместно распространяться и стали излюбленной формой организации детей. На основе вдохновляющего импульса этого влияния позднее возникла, как мы знаем, система воспитания Монтессори. Все это привело, наконец, к знанию:

1. Все дети отличаются друг от друга и, следовательно, с ними нужно работать не в массе, но индивидуально.

2. В действительности дети не могут быть воспитаны какой-то другой личностью, учебный импульс должен исходить из их собственного мышления.

3. Дети по природе своей настроены так, что, имея подходящие условия, предпочитают собственное воспитание и образование любому другому занятию. В этих трех предложениях содержатся основополагающие идеи этой системы, оказывающей все большее воздействие на тех, кому по сердцу интересы детей.

Но прежде чем стало возможным ввести, а тем паче признать подобную практическую меру, естественно, стало необходимым явное изменение общего подхода в отношении к детям. В Викторианскую эпоху обращение с молодежью основывалось не только на поразительном незнании человеческой природы, но также на бросающемся в глаза, хотя и неосознанном, эгоизме. Детей должно было «видеть», но «не слышать», что означало, что они хотя и представляли собой отрадное зрелище для взрослых, все же не должны были быть им в тягость, задавать постоянно много вопросов, носиться вокруг и шуметь. Нашим викторианским предкам не приходило в голову, что по природе своей детям присущи движение и крик, чтобы могли развиваться мышцы и легкие; и столь же мало приходило на ум, что им необходимо задавать вопросы, чтобы приобретать знания. Сама мысль о том, что дети должны вести себя подобным образом, была несовместима с представлением почтительности, которой нужно было придерживаться по отношению к взрослым. Но несмотря на эти предписания, дети все равно бежали, кричали и задавали вопросы, ибо природа сильнее любых предписаний. Очень часто такое поведение являлось следствием телесного наказания, причем ссылались в оправдание на соломонову мудрость, не принимая во внимание при этом восточное предпочтение к преувеличениям. Короче говоря, с детьми обходились, как с преступниками; речь шла не об их исправлении, а об их наказании. Воздействие Роберта Шумана способствовало пробуждению

---

того глубокого и полного любви понимания ребенка, которое стало явно выраженным отличительным признаком образованного общества нынешнего времени.

С давних пор часто можно было слышать выражение «литературный художник». Так говорили о художнике, который был настолько увлечен тематическим предметом, что представлял его, собственно, как картину, это относится, если мы не ошибаемся, к Берну Джоне, Россетти, Бёклину и другим, так как они соединяли поэтическую привлекательность тематики с красотой изображения. В области искусства звука аналогичное соответствие с этим можно найти в музыканте, сочиняющем так называемую «Программную музыку» в противовес к абсолютной или чистой музыке. Один имеет намерение выразить эмоцию, определенную декорацию или идею, в то время как другой довольствуется тем, «чтобы выразить не что иное, как только саму музыку», если это вообще возможно.

Если Шуман фактически никогда не писал симфонических поэм, то его инспирация была более подвержена влиянию литературы, чем у других музыкантов, творчество которых мы исследовали до сих пор. Можно даже утверждать, что она была полностью питаема сочинениями Жана Поля. Восхищение Шумана этим автором было так велико, «что он впадал в сильный гнев, когда кто-то осмеливался критиковать или сомневаться в Учении Жана Поля как писателя, полного фантазий и богатого идеями (2).

Уважение Шумана к этому писателю было не безосновательным, так как рассказанные им повествования, облеченные в форму мечты, являются необычными и великолепными сочинениями прозы, когда-либо возникавшими. Они космичны в своем возвышенном величии, и как Карлейль, так и Шуман были сражены их очарованием. Шуман и сам был мечтателем. Он был «поэтом в процессе становления», так как ранее «его склонности к музыке и литературе находились в равновесии» (3). Это привело к тому, что обе тесно переплелись друг с другом: Шуман был не только музыкальным литератором, но он стал первым засвидетельствованным литературным композитором (4). Название музыкального произведения для него было если не существенным дополнением, то, по меньшей мере, вспомогательным средством для его понимания. Но несмотря на это, а это значительный факт, все же сначала делались наброски произведения, а затем подходящий подзаголовок. Отсю-

---

да можно сделать вывод, что свою музыкальную инспирацию он не ограничивал литературной идеей, но позволял проявиться ей полно: она говорила голосом музыки, и этот голос сообщал ему, в конце концов, ее собственное значение и осмысление.

Но это как раз то значение или, лучше сказать, множество значений, ибо у Шумана множество музыкальных произведений, из которых можно получить определенное представление о содержании его вестей. Нужно добавить, что она не так очевидна, как у Генделя, Баха или Шопена, однако, если мы подойдем к музыке Шумана с достаточной душевной твердостью, то и его весть станет заметной и узнаваемой. Во-первых, практически все его произведения, изображает ли он сцены из детства или эмоции взрослых, наполнены атмосферой простоты и невинности. Во-вторых, он выразил поразительное предпочтение к простым и непринужденным формам, как так называемая песенная форма, тема и вариация и собственно песня. Даже более сложные его произведения - квартеты и симфонии - построены преимущественно из отдельных частей песенных форм. В «Карнавале» и «Бабочках» речь идет о целом ряде наиболее мелких музыкальных произведений, объединенных одним ясным для понимания названием. Дело не обстоит так, что Шуман не стремился к архитектурно-художественным формам жанра, в которых отличились Бетховен и Мендельсон, однако, несмотря на то, что он сочинял, всегда имели место эти присущие ему простота и непринужденная скромность. Фактически со времен Доминико Скарлатти и клавесинистов (5) более ни один серьезный композитор не сочинял столь удивительно много таких маленьких произведений. Если окинуть кратким взором 34 тома произведений Шумана, то мы найдем здесь: «Бабочки» (две вещи), «Танцы давидсбюндлеров» (восемнадцать вещей), «Детские сцены» (тринадцать вещей), «Лесные сцены» (четыренадцать вещей), «Новеллеты» - восемь вещей и так далее. Если же нам попадутся увертюры, сонаты или симфонии Шумана, то в их названиях мы увидим ту же поэтическую простоту, как если бы он преднамеренно назвал свои творения таким способом, который соответствует детской душе. Например: «Детские сцены», «Разноцветные листья», «Бабочки», «Сказочные картинки», «Сказочные истории», «Детский мяч», «Альбом для юношества», «Рождественский альбом» и далее такие значащие названия для отдельных вещей, как «Почему?», «Довольно счастья», «Веселый крестьянин» и так далее. Впрочем, Шуман стремился и к тому, чтобы дать своим друзьям объясне-



---

ние к некоторым из своих названий. Он отличает, например, «Детские сцены» от «Рождественского альбома» «с объяснением, что первое - это воспоминания, сохраненные взрослым из своего детства, в то время как второе произведение состоит из чаяний и надежд молодого человека» (6).

Шумана называют «музыкальным апостолом романтики», и это верно и справедливо, правда, романтическое у него было связано не с возрастом взрослого, а с его детством. Слишком быстро выросший ребенок, мечтатель, он изображал те романтические настроения, которые существуют только в сказочном мире мечтаний детей. Кто бы мог, будучи взрослым, с таким предпочтением отнестись к удивительным затеям и проделкам детей и сочинить такое необычное произведение, как «Танцы давидсбюндлеров», находя в этом удовольствие? В этом произведении было представлено полуюмористически, полупоэтически братство, которое существовало исключительно лишь в фантазии Шумана (7). Оно было не чем иным, как художественным выражением детского восторга от представленных игр фантазии. Все это помогает нам понять, откуда происходило шумановское обожествление Жана Поля, который «был непревзойденным мастером в изображении тонких ощущений с его ошеломляющей и даже необычной игрой слов, придуманной фантазией, с его преобладанием чувства драматической выразительности, с его непрерывными переходами от смеха к слезам» (8).

Но следует отметить, что Шуману не удавалась сила выражения больших поэтических моментов Жана Поля. Когда он пытался быть сильным, то ему удавалось изобразить лишь силу маленького мальчика, который пытается быть большим и сильным. В этих попытках всегда было что-то глубоко наивное, но если ему и удавалось сочинить смелую, четко очерченную тему, то после нескольких тактов она превращалась либо в игривую, либо в убедительно просящую. Другой детский элемент у Шумана проявлялся в предпочтении рассказывать истории или, по меньшей мере, «погружать своих слушателей в такое состояние души, в котором они могли продолжать эти истории уже в своем собственном воображении» (9).

Он оказывал также большое предпочтение музыкальной шутке, играм-загадкам и другим причудливым затеям, написав, например, шесть фуг на имя Баха, целый ряд вариаций на тему, которая была образована из букв имени одной молодой женщины. Дальнейшие

---

примеры такой шутливой игривости можно найти в «Карнавале», в «Альбоме для юношества» и в других его произведениях.

Если мы наконец перейдем от причин к воздействию, то нам снова нужно будет выделить тот факт, что его музыка обращается со своей вестью прямо к сердцу. Шуман был в определенной мере посланцем от сердца ребенка к сердцу родителей, нет, даже более того: он был настоящим поэтом детской души, детской природы и детской жизни. Своей тонкостью, своими удивительными замыслами и юмором, своими вопросами и умоляющими просьбами, своим богатством фантазии и мечтательностью он внедрял в материнское сердце истинный портрет ребенка, и она понимала его. Дети становились другими, чем те, какими она воспринимала их раньше. Несмотря на то, что она вспоминала свое детство, со множеством радостей и тревог, оно все же мало чему ее научило. Ее одергивали и наказывали, и в конце концов она стала той, какой была теперь. Теперь она стала понимать: то, что было для нее достаточно хорошо в детстве, будет также достаточным и для других детей.

Тонкое воздействие музыки сообщило ей нечто другое: не все дети похожи, они отличаются друг от друга так же, как и взрослые. Между ними существует лишь одно сходство: они все дети, и только наше обращение с ними делает их похожими, ибо мы не оставляем за ними права выражения собственной личности: мы топчем их индивидуальность, мы молчим в ответ на заданные ими вопросы, мы не делаем даже попытки понять их, поощрить имеющиеся в них способности и выявить их внутренние таланты. Если они выказывали непослушание, то мы наказывали их и отправляли в постель, никогда, однако, не пытаясь найти настоящую причину их непослушания и благоразумно устранить ее, совсем наоборот: мы хваталась за вспомогательные средства, запугивая их. Но разве не было в действительности лучшего выхода?

До сих пор мы занимались только воздействием музыки Шумана на взрослых, однако, она, кроме того и более того, имеет явное воздействие и на самих детей, помогая им быстрее достигать духовной зрелости. Сегодня рождаются дети, повергающие в изумление членов своей семьи остротой ума и рассудительностью. Эту раннюю духовную зрелость в значительной мере нужно отнести к воздействию музыки Шумана, потому что благодаря улучшению условий жизни детей способности, сокрытые в детской душе, пробуждаются быстрее и легче. Его музыка воздействует на подсознание детей таким образом, каким до сих пор не удавалось никакой

---

другой. До сих пор это единственная музыка, настроенная на детскую душу, и потому она является единственно пригодной для воспитания ребенка. Музыкальная душа понимала душу ребенка и говорила с ней, преисполнившись нежности и любви, чего не удавалось никакому другому композитору.

Как и Шопен, Роберт Шуман оказал явное воздействие на изобразительное искусство и материю. Прежде всего это относится к искусству, которое в своей ранней форме проявления было известно как «молодежный стиль». Это направление искусства выявилось уже в последнем десятилетии прошлого столетия. С тех пор оно получило дальнейшее развитие у многих художников. Еще более ответствен Шуман за формирование художников-постимпрессионистов и их многочисленных последователей. Если мы перейдем к исследованию духа постимпрессионизма, то непременно увидим его отличительный признак: наивность. Инспирированные под его влиянием рисунки и картины выглядят, как будто они выполнены детьми. Деревья, дома и фигуры - все пробуждает представление о руке и душе ребенка. Это узнаваемо уже в произведениях Гогена и Ван Гога, и еще яснее у Пикассо. Эта «примитивная» первоначальность, простота в замысле и изображении распространилась далее по всем странам: мы замечаем их в картинах швейцарского художника Годлера, встречаем у немецких, французских, английских, русских и итальянских художников. Мы, не колеблясь, повторяем, что это косвенное воздействие было вызвано через Шумана, точно так же, как последователи Рафаэля косвенно были инспирированы Шопеном. Причем мы хотим добавить, что продолжалось это довольно долго: до тех пор, пока это влияние не приобрело материальную форму, но ведь и музыка Шопена никогда не исполнялась в таком изобилии, как музыка Шумана.

И в заключение можно сказать, что полезным стало именно прямое воздействие музыки великого романтика, а не косвенное. Как общепризнано, определенные детские элементы в искусстве имеют свою привлекательность и притягательность, однако излишнее их применение будет указывать уже на недостаток искусности. Многие современные художники, открыв, что в живописи могут быть успешно использованы детские наклонности, подхватили это и стали подражать детскому стилю, который хотя и может быть принят серьезно, но чаще выглядит абсурдным и напоминает неприятную разновидность карикатуры. Таким образом возникла модная манера сознательно плохой техники рисования, вместе с

---

другими признаками детской комнаты. Даже если такое искусство и может вызвать преходящую сенсацию, то ей будет предопределен краткий временной промежуток, и она будет выглядеть так, как будто речь идет об одном из симптомов, объясняющих недостаток настоящей инспирации.

*Сноски:*

1. Цитаты по Д.С. Фишеру «Руководство по Монтеessori».
2. Цитата по словарю Гроува «О музыке и музыкантах».
3. Цитата по Хэдоу «Изучение современной музыки».
4. Мы делали здесь различие между литературным композитором и оперным композитором.
5. Французские композиторы и исполнители на клавишине в XVII и XVIII столетиях.
6. По Хэдоу. Словарь «О музыке и музыкантах».
7. Сравните: словарь Гроува «Музыка и музыканты».
8. Там же.
9. Цитата по Хэдоу.

## Глава 14. Воздействие музыки Вагнера

В 1855 году у руководителей Лондонской филармонии возникли трудности в поисках нового дирижера. Таких, как Шпор, Стерндейл, Беннетт или Берлиоз в их распоряжении не имелось, а менее известных они считали не подходящими для столь почетной должности. После некоторых размышлений на это место был взят композитор-дирижер Рихард Вагнер из Цюриха, который в это время пожинал «неоспоримый триумф» как публики, удивленной в высшей степени, так и самих оркестрантов. В таком же удивлении была и пресса, но оно было другого рода. «Она с единодушием выступала против этого живого, маленького джентльмена, тонкого телосложения, что обычно она делает очень редко, и доходила почти до истерии, говоря об «уйме бессвязной ерунды, которую он имел дерзость предложить как приложение к искусству» (1). Один из авторов информировал общественность, что он был якобы «дерзким шарлатаном, обладающим в достаточной мере светской сноровкой и энергией убеждать глазающую толпу в том, что вызывающая отвращение фабрикуемая им смесь имеет внутреннюю ценность, которую им надлежит прожить и продумать, но прежде все же заметить и воспринять». Он продолжает далее, что «равно как самый средний писатель баллад затмил бы его, так и невозможно найти ни одного английского музыканта, с годичным образованием, без дос-

---

таточного музыкального слуха и понимания, который бы стал писать подобные ужасные вещи». Другой автор считал необходимым предостеречь своих читателей, чтобы они не оказались в петлях гремучей змеи, слушая безбожную теорию «лукавого искусства убеждения» этого нового дирижера-композитора, ибо его композиции - это «бесцеремонные, дикие, какофонические, демагогические неблагозвучия, символ необузданного разгула и свободомыслия» (2).

Между тем Рихард Вагнер - индивидуум, вызвавший эти нравоучительные поношения, в дальнейшем, на 42-м году жизни, стал руководителем филармонического оркестра, и, спустя немного времени, представители общественной жизни были готовы заплатить пять фунтов стерлингов за входной билет на оперу «Ело-вый дом».

Хотя и случилось так, как замечает Хэдоу, что Вагнер упустил случай обратиться к критикам, но этот «единственный в своем роде недостаток светской вежливости» со стороны Вагнера - не главный, есть глубинные причины, в результате которых музыкальные критики постоянно нападали на него. Те темные силы, чье воздействие направлено против духовной эволюции человеческой расы, использовали каждое доступное им средство, чтобы действовать против вестей Вагнера. Критики были легкой добычей для их намерений, и они использовали их для своих целей. Критика, как она используется журналистами, как правило, деструктивна, и темные силы охотно пользуются этим.

Жизнь Вагнера стала непрекращающейся борьбой. После того как из-за революционных воззрений он был выслан из Германии и отправлен в ссылку в Париж, он оказался там в ситуации, граничащей с голодной смертью. Несмотря на все это, он сочинил уже семь опер и в общих чертах набросал части восьмой и девятой, а именно: «Валькирию» и «Зигфрида». В последних и в «Золоте Рейна», которую он закончил в 1854 году, в Вагнере уже проявился явный творческий дух.

Кто читал остроумную интерпретацию «Золота Рейна» Бернарда Шоу, тот получит определенное представление касательно его действия в социальном и еще более трансцендентальном значении, хотя оба они тесно переплетаются друг с другом. Читатель, на основе довольно надежных свидетельств, узнает о том, что сам Вагнер менее ясно осознавал свое собственное значение и осмысление, чем его интерпретатор. А именно: он пишет в письме к своему

---

другу Рёкелю, что художник перед лицом своего произведения, если иметь в виду действительное искусство, чувствует, что перед ним загадка, о которой он сам может предаваться лишь иллюзиям...» И в другом письме: «Я думаю, что меня сохранил от слишком большой однозначности чистый инстинкт, мне стало ясно, что полное раскрытие замыслов мешает действительному замыслу» и, наконец, «Ты должен чувствовать, что что-то происходит, что невозможно выразить в одних лишь словах». Эти признания очень значимы с оккультной точки зрения, так как они позволяют узнать, что Вагнер, как мы еще увидим позже, был использован внешними, ему не принадлежащими, силами.

Основной тон в Вагнеровской музыкальной драме - это единство во многообразии и разнообразии. В опере старого стиля каждый номер был закрытым, существующим отдельно сам по себе. Несмотря на то, что у Вагнера внушительное количество тем, мелодий и лейтмотивов, они, в отличие от этого, переплетаются друг с другом таким образом, что представляют собой взаимосвязанное целое. Итак, следует признать, что в основе общего композиторского построения Вагнера лежал глубокий духовный принцип: единство во многообразии. Так же, как волны океана, имея различные формы, все же едины и неразделимы с ним, так и каждая мелодия, несмотря на то, что выражена индивидуально, едина со всем художественным произведением, частью которого она является. В социальном аспекте музыка Вагнера была прототипом для основного принципа кооперации и совместной работы в противоположность конкуренции и соперничеству. В духовном аспекте она стала, образно говоря, той мистической истиной, что каждая индивидуальная душа объединена со Всеобщей Душой, со всепроникающим Сознанием.

Такова композиционная схема построения Вагнеровских произведений, но для того, чтобы выполнить этот грандиозный проект, он должен был разрушить многие традиции, ранее существовавшие в музыке. Тщетно искали мастера школ так почитаемые ими правила гармонии и изящно выведенные и пожинающие аплодисменты арии. Также напрасно искали они предписанные модуляции, разрешение диссонансов другого технического арсенала XIX века. Вместо всего этого они находили неразрешенные диссонансы, фальшивые соотношения и переходы в тональности, не обнаруживающие ясной связи с основной тональностью. Все это кажущееся беззаконие, преднамеренное нарушение правил и предыдущих примеров -

---

скандальная свобода! Чего же достиг Вагнер этим кажущимся беззаконием? Он достиг единства, разрушил ограничения этого единства и тем самым освободил музыку.

Несмотря на то, что он ввел в оперную форму такие выдающиеся структурные новшества, мы должны в аспекте широко идущих воздействий, которые они должны были вызвать, принять во внимание не только их. Бетховен представил человеческую любовь, Бах и Гендель представили религиозную самоотверженность или любовь к Богу. Вагнер же придал выражение той любви, которая есть Бог - Божественная Любовь, названная в определенных тайных научных школах Буддхи. Есть три оперы, в которых инспирация Вагнера достигла и пребывала на особой высоте: «Хвалебная песня» в «Мейстерзингерах», «Смерть от любви» из «Тристана и Изольды» и «Волшебство Страстной пятницы» в «Парсифале». Первая, спетая Вальтером в «Мейстерзингерах», была разрешена через его любовь к Еве. Две последующие были инспирированы собственной любовью Вагнера к Матильде Везендонк, причем музыка «Волшебства Страстной пятницы» была написана в период Везендонк, а позднее была использована в «Парсифале». Несмотря на то, что сцены эти были инспирированы любовью личного характера, результатом стало преобразование ее в Божественно-возвышенное, то есть сублимация Любви. Эти редкие взлеты Вагнера к буддхическому уровню не останутся без роковых последствий для людей, наиболее восприимчивых для таких возвышенных вибраций; они также будут проходить на тот высокий уровень и возвышаться до состояния единства самоотверженной и безусловной любви. Следствием этого в сердце зарождается идеал Братства, а затем и желание выразить его.

Мы выделили три фрагмента из опер Вагнера, как наиболее развитые, однако только посвященный в состоянии постичь духовную ценность и высоту определенного музыкального произведения и знать об этом. Непосвященный может принимать это только эмоционально и судить о воздействии только лишь по самому себе. Далее мы хотели бы пояснить, что тот, кто может воспринимать яснослышанием музыку высших сфер, слышит не только одну мелодию, но бесчисленное множество мелодий одновременно, которые все соединяются в одной subtilной и совершенной гармонии. Музыка Земли, приближающаяся к музыке высших уровней, обладает величайшей духовной ценностью. Если композитор обладает таким искусством, что может многие прекрасные мелодии объе-

---

динить в единое целое и они будут сыграны одновременно, то духовность его музыки обеспечена. Есть и другой способ, при котором мелодия заключается в аккорды, вместо того, чтобы состоять из отдельных нот или октав, как у Чайковского, они заключены в аккорды, но если ноты сыграть одну за другой, то получается отдельная мелодия. Последний метод Вагнер использовал в «Смерти от любви», а первый - в «Сумерках богов». Что касается «Чуда Страстной пятницы» и «Хвалебной песни», то содержащиеся в них мелодии уже сами по себе есть отражение того божественного мира, неземных сфер; они есть именно отражение музыки тех уровней, точнее, отзвук, чем выражение этих, наполненных любовью и блаженством, миров. Некоторые из воздействий этих спиритуалистических частей в музыке Вагнера заметно снизились, однако все те движения, идеалом которых было единство и братство, явились следствием его воздействия. Распространение теософии, выдвигающей к своим приверженцам требования принять высокий идеал Братства, но допускающий свободу в любом другом аспекте, можно упомянуть в качестве примера этих воздействий. Во времена, предшествующие появлению Вагнера, религия основывалась на принципе терпимости, и ее приверженцы «верили всему, во что хотелось верить», теперь же она рассматривалась, как бессмысленная и непрактичная.

Наконец, нам следует заняться и менее приятными воздействиями музыки Вагнера. Давайте понимать их лучше. Ни в коем случае нельзя забывать, что Вагнер в первую очередь был художником и драматургом, который осознавал, и это совершенно верно, что ни одно музыкальное, ни одно драматическое произведение невозможно без соответствующей доли контрастов и противоречий. Отсюда постановке не миновать было как в тексте, так и в музыке неприятных и отталкивающих моментов. Но будь Вагнер менее энергичной натурой, можно было бы не обращать далее внимания на возникающие отсюда воздействия. Но так, как складывались обстоятельства, эти воздействия способствовали усилению соответствующих эмоций у многих его соотечественников, особенно той любви к силе, стремлению к власти, которые сыграли важную роль в «Кольце нибелунга». Все-таки воздействия эти проявились бы менее четко, если бы музыка Вагнера как целое не обнаружила так сильно выраженный германский элемент.

Этот фактор, соединенный с таким же сильным романтическим и героическим элементами, в самих немцах пробудил то самое чув-



---

ство подчеркнутого национализма, вследствие чего они и стали слишком известны. Их отношение к Отчизне всегда определялось сентиментальностью, теперь же они увидели ее и самих себя через вуаль прославленного преобразования. К этому возвышенному видению нам нужно только добавить еще стремление к власти, следствием чего и станет апофеоз Германии: «Германия превыше всего...»

Разрушительный итог этого не требует дальнейших комментариев. Будь музыка Вагнера менее «немецко-националистической», в ней преобладал бы буддхический элемент и значительная часть немецкого народа получила бы достаточное развитие для принятия более высоких вибраций. Тогда немцы заклеили бы войну как нецивилизованное и ничтожное занятие, каковым она и является в действительности. Что касается Второй мировой войны, то можно считать, что некритический героический культ Гитлера стал решающим фактором для ее развязывания. Ко всеобщему несчастью, в расстановке событий Вагнеровских опер существовали также определенные элементы, способствующие тому сумасбродному почитанию личности, которое мы называем как «героический культ», весьма далекий от настоящих героев и героизма. И сам Гитлер должен был стать большим другом Вагнера по причине, что он реализовался как Зигфрид. Обладая он более благородным характером и не будь столь безумен, как было на самом деле, он обратился бы к более высоким аспектам в Вагнеровской опере, вместо того чтобы привести к гибели своих угодников, так как он был захвачен своей собственной значимостью, национализмом Германии и иллюзией «героического народа».

Битвы, принявшие форму двух великих мировых войн, в конце эпохи Рыб были неизбежны. Не создай человечество себе такой плохой кармы, тогда эти битвы могли бы быть остановлены на ментальном уровне, и в этом случае возможно было избежать этой кровавой бойни и всеобщего разрушения.

Совершенно очевидно, что приключенческая и многообразная жизнь Рихарда Вагнера не может быть сжата в несколько небольших строчек, как и все сложности его характера. Но здесь следует упомянуть еще один фактор, имеющий заметное воздействие на его музыку. Доказано, что побуждающим желанием Вагнера было создание большого братства людей искусства, и доказано также, что правда потрясла его до глубины души, потому что план этот не мог быть реализован из-за глумления прессы и других сопротивлений.

---

Вся жизнь его была фактически посвящена обновлению человеческой расы» (3), и в искусстве он видел средство для этого обновления. Впрочем, он любил, как это было близко к его устремлению, не только человеческую расу, но также и мир животных, предвидя то, что «одно из его самых сильных сочинений будет направлено против вивисекции» (4).

По той причине, что Вагнер имел потребность помочь человечеству, к нему пришла потребность, пусть только и временно, быть использованным Мастерами, которые видели, что это лучший из музыкантов, приблизительно на 50 последующих лет, кто может быть в их распоряжении. Однако нет свидетельств в доказательство того, что он осознавал это, будучи под лучом подобным образом. Также и нет уверенности в том, что он много был использован Дэва (5), что само по себе уже является достаточным объяснением для основных черт его характера, подвергшихся столь сильной критике некоторых из его более поздних биографов. Но следует также учесть, что люди, инспирированные Дэва, настолько теряют собственное чувство правильного отношения и восприятия, что кажутся переполненными эгоизмом и подчеркнутым себялюбием. Это объясняется тем, что сами Дэва направлены чрезвычайно односторонне, а также имеют ограниченное представление о привычках, ограничениях и этических принципах нашего человеческого существования. Такая черта, как скромность, им не известна, так же как и ее противоположность: тщеславие и переоценивание себя. Обе черты ни в коей мере не значимы в их собственных эфирных организмах. Им нужно только лишь «принести весть», и они для этой цели не позволят своим инструментам отсрочку. Вместе с тем характер, явленный Вагнером миру, был не только его собственным, но и частично определялся более низкими национальными Дэва, которые им овладели, а отсюда искажение: получеловеческое, полудэва.

Таким образом, наконец, мы находим в оккультизме решение психологической загадки, часто дававший повод для вопроса, почему же гении - не всегда люди с высокими моральными качествами.

*Сноски:*

1. Цитата по Хэдоу «Изучение современной музыки».
2. Там же.
3. Цитата по Ц. А. Лидгей «Вагнер».
4. Там же.
5. Сравните главу 16.

---

## Глава 15. Рихард Штраус и индивидуализм

Несмотря на свой индивидуальный характер и техническое богатство замыслов, музыка Рихарда Штрауса, без сомнения, очень близка музыке Вагнера. В действительности она представляет расширение и усиление определенных аспектов гениального творения Вагнера, в большей мере с технической точки зрения и в меньшей - с этической и духовной. Он увеличил гармонический вокабуляр Вагнера, который был и без того невероятно большим и до сих пор в этом направлении непревзойденным, усилив его. Все же он никогда не мог достичь того духовного благородства, которого достиг его знаменитый предшественник. Намеревался ли Штраус, к примеру, придать, в прямом смысле, духовный характер своей музыке для описания Иоанна Крестителя, трудно сказать.

Возможно, что он был под влиянием не слишком тонкой иронии к этому особому времени. В любом случае, музыка, характеризующая Иоанна, более имеет оттенок тевтонской религиозной сентиментальности, чем духовности. Кое в чем упомянутое касается и соответствующего пассажа, слабо напоминающего Мендельсона. Кроме того, есть и другие пассажи, где возникает чувство, что Штраус старался быть духовным, но получалось лишь быть слащавым. Эта слащавость также выражена специфически по-немецки, так как Штраус был даже более национально привержен, чем Вагнер. После периода дерзкого вымысла, дикого изобилия и резкого диссонанса он соскальзывает в самые кричащие примеры патристически окрашенных созвучий.

Как следствие этого, то немецкое расовое мышление получило дальнейшую акцентировку, к подчеркиванию которого уже много поспособствовало в музыке Вагнера. Штраус повлиял не только на то, что немцы лелеяли теперь еще большее сентиментальное чувство к своей стране, чем это удалось его предшественнику, но через музыку симфонической поэмы «Жизнь героя» грандиозно описав битву и прославив войну и борьбу, создал мыслеформу, которая была использована темными силами как вспомогательное средство вызвать саму войну. Тогда «безудержность» его музыки была весьма действенной: Первая мировая война нашла свой бесславный конец; без сомнения, она внесла свой вклад и в революционное движение, которое сдвинулось с места поражением немцев. С того времени как распространилась музыка Штрауса, увеличились ре-

---

волюции и социальные перевороты. Нашли свое дальнейшее пространство различные «измы», стремящиеся к большей свободе и к более сильному самовыражению. Посредством связи его дерзких и направленных против условностей гармоний с мелодической наполненностью и экзальтацией человечество было нагружено эмоционально так, что появилось стремление разрушить оковы и стать свободным. Эмоциональное воздействие, несомненно, было усилено и характером некоторых его мелодий. Одни только его диссонансы разбивали закованное в условности мышление. Его доступные мелодии воспламеняли эмоции, которые в конце концов побуждали к действию.

Как и следовало ожидать, эти действия принимали различные формы: поэт писал стихотворения с революционным и индивидуалистически выраженным содержанием, оратор был побуждаем к использованию своего риторического дара для дела свободы; писатель обращал внимание на то же самое; художник оставлял без внимания традиции всех своих предшественников, и даже скульптор не хотел более покоряться требованиям природы. В какую бы область деятельности мы ни направили свое внимание - это желание свободы будет ярко выражено. Что вызвало в дальнейшем возмущение против законов супружества и привело в конце концов к требованию беспроblemных разводов. На основе подобных устремлений женщина требовала права наравне с мужчиной, и ее требование было обоснованно.

Упоминание Штрауса и Вагнера в связи с ослаблением законов о разводе как будто подтверждает мысль многих людей о том, что очень эмоциональная музыка этих композиторов способна вызывать сильные эротические страсти. Тогда то, что мы называем свободой, правильнее было бы обозначить как право свободного передвижения и повсеместного проживания или распущенность. Хотя мы и отклоняем это последнее обвинение, но мы и допускаем, что есть такие люди, которые сексуально стимулируются, когда слушают музыку Вагнера, и еще в большей степени - музыку Р. Штрауса. Но за это ответственна скорее предрасположенность упомянутых людей, чем сама музыка. Естественно, что музыка такого рода касается своей силой всего существа, как в его низких, так и в высших элементах. Люди с ограниченной сдержанностью или вообще без эмоциональной сдержанности чувствуют в музыке Штрауса, в отличие от музыки Вагнера, только эмоциональный уровень, а не духовной уровень любви и ввергаются в хаоти-

---

ческое возбуждение. Люди же со сдержанным душевным складом и более высокими склонностями подобных воздействий не испытывают. Духовная любовь подобна высокой октаве в сравнении с эмоционально-опосредованными чувствами любви. В человеческих натурах, которые способны к такой любви, звучание низкой ноты вызывает непосредственный отклик более высокой ноты. Ко всему следует добавить, что вышеупомянутые страстные воздействия преходящи.

Первый фестиваль Штрауса состоялся в Англии в 1903 году и с тех пор его произведения, за исключением Первой мировой войны, играют все чаще. С того времени стали выходить на передний план те движения, которые стремятся к свободе, включая женщин-борцов за свое право голоса. Но все же, хотя и не так явно, наблюдаются признаки охлаждения к его музыке, она как бы «устаревает» и не возбуждает, как это было раньше, таких сильных эмоций у своих слушателей. И в самой деятельности Штрауса произошли изменения: со времени «Электры» он уменьшил стремительную настойчивость своей музыки и обратился к более мелодичному благозвучию. В опере «Кавалер роз», которая последовала за «Электрой», чувствуется сильное влияние музыки Моцарта. Он обратился к прошлому, и с этого времени наступает перемена в его музыке. В своих поздних произведениях он в любом случае уже больше не «Апостол свободы», так как в некоторых аспектах своего творчества он вернулся к более традиционным формам.

Что касается воздействия, которое его музыка будет оказывать на будущее поколение, то это будет зависеть от того, будут ли его произведения принадлежать к раннему или более позднему периоду творчества. Следует также учесть, что определенная часть немцев проявила явное желание возвратиться к старым формам правления. Хотя теоретически республиканское правление может показаться целесообразнее, они потихоньку склоняются к монархии, так как она романтичнее и более напоминает господство «сильной руки». Те элементы свободы в музыке Штрауса, которые однажды привели к тому, чтобы восстать против автократичной системы правления, утратили после Штрауса значение; немецкая музыка проявила тенденцию к ультрадиссонантам, потому не будет неожиданностью, если немцы станут раздражаемы противоречивыми политическими эмоциями.

Рихард Штраус - последний великий немецкий музыкант, творчество которого мы разбирали более подробно. Мы упустили твор-

---

чество таких музыкантов, как Вебер, Шуберт, Брамс и Рeger, хотя оно тоже весьма характерно, и причины для этого таковы:

1. Вебер проявил большее влияние на саму музыку и на других композиторов, преимущественно на Шопена и Вагнера, чем на формирование характера и этических принципов.

2. Воздействие музыки Шуберта, даже если они и ответственны за то, что внесли в жизнь любезность, кротость и мягкость, были выражены недостаточно, чтобы оправдать более длительный обзор.

3. Музыка Брамса, главным образом, вариант музыки Бетховена и Мендельсона, что означает, что она выражала более высокие человеческие выражения души и действовала инспирирующе на сознание.

4. Макс Рeger оказал такое же воздействие, как Бах, со следующим различием: посредством своих нетрадиционных гармоний он пробуждал соответственно нетрадиционную форму мышления.

В нашем исследовании представится удобный случай поговорить и о представителях Дэва-эволюции, таких, как Шёнберг, но этой теме будет посвящена третья часть книги.

Некоторые читатели ранних изданий книги спрашивали меня, почему такие выдающиеся композиторы, как, например, Берлиоз, не были упомянуты. Основание для этого видится в том, что некоторые очень именитые композиторы имели большее воздействие на саму музыку, а не на этические основы и духовные принципы. Немного людей оспорят гениальность Моцарта, хотя он если не писал религиозных произведений, то выражал и сублимировал все тривиальности повседневной жизни, потому фактическое воздействие его музыки было невелико. Подобное соответствует действительности и у Гайдна, хотя оба этих музыканта могли бы иметь определенное воздействие на музыку. Меня также спрашивали о таких композиторах, как Элгар и Холст. В основе этой книги лежит другое: чтобы она не стала слишком длинной, брались композиторы с сильнейшим воздействием по особым направлениям.

---

## **Часть III**

# **ЭЗОТЕРИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ - МУЗЫКА ЭВОЛЮЦИИ ДЭВА, ИЛИ ДУХА ПРИРОДЫ**

## **Глава 16. Музыканты и Высшие Силы**

Как мы уже дали понять, все высокие Посвященные обладают возможностью посредством передачи мысли внушать более восприимчивым людям благие идеи, созвучные духу этих людей. Слово «внушение» мы употребляем лишь как мысленное побуждение и ни в каком другом суггестивном смысле, особенно это не следует понимать как навязывание идей поэту, музыканту, художнику, писателю или философу. На деле получатель не знает, откуда идет его вдохновение и не осознает, что он проводник для переноса созвучных с его духом мыслей, или же он «озарен» невидимым присутствием. И лишь тогда, когда художник является признанным учеником какого-либо Посвященного и состоит в тесной связи с ним, как в случае с Нельзой Чаплин, он может быть ознакомлен с обстоятельствами дела.

В недалеком прошлом некоторые Мастера, имея особые знания о воздействии искусства, направляли его посредством сочинения вдохновенных произведений к цели, способствующей развитию духовного начала. Через музыку человек должен был достигнуть, наконец, восприятия другого мира с его миллионами бестелесных обитателей, которые существуют одновременно с физически-материальным бытием. Мы здесь соотносимся, конечно, с Дэва-эволюцией, бестелесными духовными существами, которые имеют бытие в многообразии от малейшего духа природы до высочайших космических Иерархов. Так как большая часть человечества недостаточно развита для восприятия этих Дэва, то для содействия

---

привлекается сильное влияние музыки. Так же, как прекрасное высказывание поэта часто убеждает скептика в истине быстрее, чем сухое приведение доказательств, так и мелодические звуки, только в гораздо большей степени, помогают пониманию истины. Композиторы получают вдохновение на то, чтобы живое бытие Дэва, их движение, излученную ими атмосферу и собственно их музыку опосредованно передать в форме земного звука. Таким образом, Мастера дают возможность людям хотя бы слышать то, что они до этого и не видели, и не слышали. Когда человек узнает о существовании Дэва, тогда происходит сближение между ним и теми, кто представляет такой важный эволюционный отрезок пути в будущее.

*Сноска:*

*1. Сравните с этим Г.К. Чаллонера. «Регенты семи сфер». Издательство Hirthammer Verlag.*

## **Глава 17. Оккультная конституция человека**

Для лучшего понимания многих из наших тем в этом разделе необходимо ознакомиться с тонкими телами человека, которые будут обозначаться как «покров души». Этому во многом способствовал психоанализ, объясняя особые отклонения человеческой природы, еще больший вклад внесла в понимание сущности человеческой природы теософия. Несмотря на то, что спиритуалисты, к удовлетворению постоянно растущего числа людей, указывают на то, что человеческое существо состоит не только из физического тела, но также обладает бессмертной душой, теософы, в большей степени руководители общества, идут дальше: они, вследствие неустанного духовного или внутреннего исследования, уже в состоянии ознакомить людей со специфическими знаниями о фактических свойствах этой души, о ее связи с физическим телом и отношении к высшим уровням сознания.

Тонкие тела человека образуют так называемую ауру, или яйцо ауры человека и могут быть замечены опытным ясновидящим любой группы или школы. Эти тонкие тела окружают физическое тело, пронизывая друг друга, в том числе и физическое тело. В теософской литературе они называются:

1. Эфирное тело.



---

2. Астральное тело.

3. Ментальное тело.

Для целевой установки их реализаций лучше всего представить эти тела в следующем обозрении:

1. Физическое тело, или организм, образованный из грубой материи.

2. Тело восприятия, или организм ощущений, образованный из тонкой материи.

3. Эмоциональное тело, или организм чувств, образованный из еще более тонкой материи.

4. Ментальное тело, или духовный организм, образованный из особо тонкой материи.

Отметим, что физическое тело и тело ощущений мы заключили в одну рубрику по причине их тесной связи друг с другом, эти тела отделяются друг от друга только во время наркоза; напротив, эмоциональное и ментальное тела покидают физическое тело постоянно во время сна. Если опытный ясновидящий присутствует при операции, то он может заметить, как различные тела, включая тело ощущений, от воздействия химикалий покидают физическое тело. В случае местного наркоза будет выделена только маленькая часть тела ощущений, в то время как другие тела остаются на физическом плане. Похожее происходит, когда рука «немее», тогда также часть тела ощущений вытесняется из-за давления. В этих обстоятельствах ясновидящий может заметить, как выделяется тонкоматериальная копия руки от плеча, когда же рука физического тела «отходит» (освобождается от давления), рука тела ощущений снова ресорбируется (втягивается), при этом как следствие появляется «муравьиный зуд» (покалывание), что нам всем знакомо.

Для понимания, почему мы употребляем выражение «тело ощущений», следует знать, что восприятие и понимание смысла возможны лишь тогда, когда это тело связано с физическим, другими словами, восприятие смысла возникает при связи этих двух тел, причем чувство одного не может быть не зависимым от другого. Следует обратить внимание на то, что тело ощущений, в разрезе предлагаемого исследования, имеет важное значение, так как именно на него падают сначала вибрации музыки, прежде чем они будут воздействовать на эмоциональное и ментальное тела. Следовательно, оно является мостом между физическим телом и высшими телами, так как невозможно воздействие сравнительно грубых виб-

---

раций на в высшей степени утонченную материю без (определенного) опосредованного промежуточного звена.

Что касается второй и третьей перечисленных нами форм (эмоциональному и ментальному телам), можно сказать: для опытного ясновидящего аура малоразвитого человека обнаруживает совершенно неразвитое тело эмоций, ужасной окраски, маленькое по величине, которому недостает красоты формы. Аура среднеразвитого человека имеет большее эмоциональное тело, с более чистой окраской и более красивой формы. Далее, в ауре неразвитого человека, вообще незаметно ментальное тело, в то время как у среднего человека оно различается по величине, по глубине понимания и высоте полета его мыслей. Отсюда следует, что эти тела развиваются в соответствии с нашей эмоциональной и ментально-духовной жизнью, по этой же причине человеческая аура есть указание на явление характера для тех, кто обладает способностью видеть ее и понимать значение ее многочисленных цветовых тонов.

Эти тела не исчезают при прекращении деятельности физическоего организма. Каждое тонкое тело многократно настроено на соответствующий план сознания и самостоятельно функционирует на этом уровне далее, когда оно освобождено от телесного покрова, так же, как ребенок существует самостоятельно на физическом плане, когда он покидает материнское тело. Мы даже можем продолжить это сравнение: если зародыш будет плохо питаем, ребенок будет слабым, если родительская часть грубая или приходит из наследственно отягощенной семьи, тогда ребенок с большей вероятностью будет грубым и наследственно отягощенным.

Принято, что эти тонкие уровни (будь они обозначены как небо, преисподняя, чистилище, камалока, девалока или Елисейские поля) представляют мир умерших, тогда при взгляде на наш физический мир они имеют гораздо более глубокое значение, чем представляет это себе несведущий дух. Особенно это относится к эмоциональному плану. Так же, как эмоции человека оказывают влияние на эмоциональный план, так и эмоциональный план воздействует на чувства и мысли человека. Таким образом, существует постоянное переменное воздействие между обоими мирами. Если спросят, почему в определенных странах преобладают определенные эмоции, то можно ответить, что так называемая атмосфера, или аура страны, ее эмоциональный план напитан этими эмоциями. Полезно сохранить этот беглый взгляд на тонкоматериальные тела человека и им соответствующие планы существования, потому что музы-

---

ка играла и продолжает играть весьма важную роль в их развитии. Мы обнаружили, что каждый вид музыки имеет воздействие на одно или другое тело и соответственно этому - на три сферы: ментальную, эмоциональную и материальную, или физическую. Так, мы можем видеть, что интервал в четверть тона индийской музыки (сравнить с частью 4) особенно воздействует на ментальное тело и отсюда - на область духа, философии и метафизики. Треть тона древнеегипетской музыки имела особое влияние на эмоциональное тело и этим - на сферу чувств: ритуал, музыка и оккультное знание. Наконец, интервал в полтона европейской музыки оказывает особое воздействие на физическое тело ощущений, отсюда сфера материи: конструкция машин, контроль над людьми, выгодный процесс мышления. Основу этого не следует искать далеко: четверть тона - тончайшее подразделение ноты, отсюда влияние на тончайшие высшие тела. Звук в треть тона соответствует менее тонкому подразделению, соответственно, влияние его сказывается на менее тонком эмоциональном теле, наконец, полутон - самая грубая единица из всех, следовательно, и влияние на более грубый, физический уровень. Несмотря на то, что мы уже установили, на что воздействует музыка, мы не установили, как это происходит, то есть как это воздействие нужно рассматривать в эзотерическом аспекте; экзотерическим способом воздействия мы уже занимались.

В герметической философии есть основное положение: «Как вверх, так и вниз». В общем, музыка воздействует созвучно этому закону. Фактически слышится из музыки только физически-материальная форма проявления, которая формируется из ее вибраций, это соответствует «внизу». Другими словами, мы ощущаем воздействия музыкальных вибраций только на физическом уровне, но не более обширные воздействия, которые вызываются этой музыкой на высших планах; как раз это и есть то, что называется «вверх», и что влияет на наши тонкие тела (и этим на наш характер), поскольку они, кроме восприятия, сами воздействуют на эти уровни существования. Эти воздействия могут быть замечены опытным ясновидящим, как формы так и цвета, которые соответствуют художественной ценности эмоций, выраженных в музыке. Например, преобладающий цвет от музыки, выражающий преданность, - синий, цвет кротости и благоговейной преданности в высших планах существования и, следовательно, эмоциональном теле. Когда ясновидящий наблюдает ауру смиренного человека, он обнаруживает этот цвет, и так как подобное притягивается подобным, осо-

---

бенно на духовных планах, то сотворенная синева благоговейной музыки будет способствовать тому, что синева в ауре затрагиваемого человека с качеством преданности и смирения усилится. Подобное происходит со всеми остальными эмоциями и им соответствующими цветами. Но на следующий момент нужно обратить внимание: когда у человека полностью отсутствует определенное качество и в соответствии с этим определенный цвет, тогда тонкое проявление музыки в этом аспекте не может оказать на него воздействия. Если бы дело обстояло не так, тогда неразвитые души могли бы развиваться с удивительной скоростью, и в больших городах, где есть концертные залы и оперные театры, не было бы больше грязи и запущенности. Но мы знаем, что это не так. Однако, несмотря на это, даже особо неуправляемые характеры для подобного воздействия все же, хотя и ограниченно, но испытывают его на себе, воспринимая лишь такую музыку, которую способны слышать, и поэтому даже шарманка в трущобах служит нужным целям.

Еще один важный момент, который мы должны развить, а именно, тонкое воздействие сыгранной музыки, вызвавшее на эмоциональном плане цвета и формы, продолжается еще определенный отрезок времени, когда слышимые звуки уже отзвучали. Другими словами, несмотря на то, что музыка больше не слышится, ее наполненное чувствами содержание воздействует еще какое-то время в определенном кругу того места, где она была сыграна. Можно привести еще один наглядный пример: если мы бросим в пруд камень, даже маленький, то круги на поверхности, причиной которых он стал, большие. Если на значительном расстоянии от места, где утонул камень, плывет стебелек соломы, то он от одного из водных кругов придет в движение и после значительного отрезка времени. Подобный закон, но в значительно большем объеме, проявляется также в связи с тонкими воздействиями музыки. Несмотря на то, что «Альберт Холл» (известный концертный зал в Лондоне), - представьте, что мы присутствуем на постановке определенного произведения, занимает относительно маленькое пространство, цвета и формы, вызванные этим произведением, распространяются на некоторое удаление по кругу. Поэтому, если кто-то находится на расстоянии слышимости, то к нему тоже в определенной степени придут ее благотворные воздействия. Мы не должны также забывать о продолжительности таких воздействий. Представим, что кто-то проживает вне города, в предместье, но ежедневно приезжает в Лондон по профессиональным делам, несмотря на то, что

---

он живет и спит вне тонких воздействий музыки, он подпадает каждый день во время работы под ее влияние.

В качестве обобщения можно сказать, что из всех предыдущих положений следует заключить: искусство музыки действительно двояко - грубоматериально и тонкоматериально. На физическом плане слышимые мелодии обладают властью по причине их волшебной привлекательности, но «неслышимые мелодии» могут «приручить и хищника», располагая скрытыми силами «телепатического» свойства, которые влияют прямо или через эмоциональную сферу на наши тонкие тела и таким образом воспитывают душу.

Если представить, что в определенном месте состоится концерт и что на сотню метров дальше, в кино, звучит совершенно другой вид музыки, то может возникнуть вопрос: «Не вызовет ли это на невидимом плане явление диссонансного хаоса?» Ответим на это, что не вызовет, потому что внутри невидимых планов существования есть разные измерения пространства, что следует принять во внимание, фактически один вид вибрации с другим видом вибраций так же мало сталкивается, как причиняют друг другу ущерб вибрации солнечных лучей и невидимые лучи быстроволнового телеграфа. Два концерта, состоявшиеся на расстоянии слышимости, вызовут действительный диссонанс только на физическом плане, в невидимых планах они будут сотворены по-другому и никак иначе.

Еще нужно принять во внимание воздействие на наши тонкие тела двух или более музыкальных выступлений, когда они не находятся на расстоянии слышимости. В этом случае, согласно нашим прежним высказываниям, каждый будет подвержен тому качеству воздействия, к которому он особенно восприимчив. Например, представим, что кто-то живет на полпути между двумя концертными залами и что в одном из них выступают с фугой Баха (или выступали), в то время как в другом играют (или играли) вторую часть концерта для виолончели Мендельсона. Когда затрагиваемый имеет в своей ауре много желтого (желтизна - это цвет интеллекта), тогда он будет усилен только желтым цветом, который творит музыка Баха, так как мы сказали, что подобное притягивается подобным. Далее давайте себе представим человека ненормального, без малейшего сочувствия в своей ауре, характере и, следовательно, без следа светло-зеленого цвета в своей ауре, обозначающего это сочувствие, тогда для него будет недоступна музыка Мендельсона. Если он обладает теми и другими качествами в определенной мере, тогда он возьмет полезное из обоих концертов, причем

---

одно будет воздействовать на эмоциональное тело, а другое - на его ментальное тело. Этот принцип допускает, безусловно, бесконечное количество вариаций, так как человеческая аура состоит из многих цветов, которые соответствуют многочисленным качествам человека. В связи с этим в эмоциональном теле в одно и то же время могут проявляться многочисленные воздействия.

**Сноски:**

1. Английский врач Вальтер И. Кильнер (J.Kilner) изобрел экран, с помощью которого аура может быть видима и теми людьми, которые не обладают ясновидением.
2. Например, во время Первой мировой войны немецкоязычная часть Швейцарии относилась доброжелательно к немцам, в то время как французскоязычная часть Швейцарии испытывала противоположные настроения. Мне стало известно удивительное обстоятельство, что один житель немецкой Швейцарии после переезда во французскую Швейцарию, в удивительно короткий срок изменил свое отношение к союзникам: стал дружелюбно настроен к ним, точно так же, как был поначалу к немцам. Это произошло потому, что он стал находиться в «Ауре, пропитанной симпатией к союзникам», то есть в той особой части эмоционального плана, который был локализован во французской Швейцарии.
3. Это, конечно, говорит о том, что воздействие является исключительно психически-материальным.
4. Сравните: «Четвертое Измерение».

## **Глава 18. Сезар Франк - соединительное звено между Человеком и Дэва**

Сезар Франк родился на 20 лет позже, чем Берлиоз, но несмотря на это, он стал отцом той французской школы композиторов, которые должны были привнести новый элемент в музыкальное содержание и форму. Ведь Берлиоза, при всем его сочинительском даре, следует рассматривать как экспериментатора. Он не был в состоянии открыть вход в свою музыку такому тонкому фактору, который влияет на образование характера и создает моральные основы. Он осуществлял сам воздействие на музыку и подготовил тем самым путь для гения Вагнера и, в определенной мере, для Франка. Употребляя одно из типичных выражений того времени, Франк «увидел свет мира» в 1822 году в Льеже. Казалось бы немаловажным, что первый представитель Дэва должен был быть самой захватывающей личностью в анналах музыкальной истории. Его портрет известен всем любителям музыки, и все же только тот, кто прочитал о нем тщательное исследование Винсента д'Инди, сможет за-

---

глянуть в душу этого удивительного человека. Даже те, кто встречали его в жизни, что называется, непредвиденно или случайно, никогда не предположили бы гения, который был запрятан в сердце этой своеобразной маленькой фигуры с «постоянно отсутствующим взглядом, более бегущим, чем идущим» и «одетого в брюки на размер короче и накидку на размер больше». Несмотря на это, маленькая фигура, чье лицо было удивительно ухоженным (у него были густые бакенбарды, но около губ и подбородка гладко выбриты), как и все остальное в нем, излучала такую сердечную и жертвенную любовь, «что его ученики были очень преданы ему не только как отцу, но из-за него и с помощью его были преданы и друг другу». Несмотря на все заслуги, его внешняя жизнь была беспрестанным мучением. Не считая занятий со своим внутренним кругом учеников, он был обязан с утра до вечера обучать не совсем интеллигентных дилетантов, хуже того, постоянно бороться против безрассудной, недаленовидной и недоброжелательной академической профессуры консерватории. И при всем при этом, для его благородной натуры было характерным не питать неприязнь к судьбе и к человеку: казалось, он вообще не замечал их дурных намерений. При всех его литературных увлечениях и интеллектуальных исследованиях в его сердце было что-то настолько глубочайше наивное, доверчивое и детское, что он не мог даже перед лицом обратных доказательств сомневаться в честности и добре человечества.

Итак, неудивительно, что Сезар Франк оказался пригодным для работы с Высшими Силами и Мастером, которые формировали его возможности так, что он был способен принимать послания более высоких Дэва через Мастера или, при определенных условиях, прямо от самих Дэва.

Те, кто, находясь в теле, воспринимают Дэва ясновидением или могут вспомнить о них после транса, знают, что одним из существенных признаков Дэва является Любовь. Естественно, что качество ее зависит от духовной высоты Дэва; в маленьком духе природы она соответственно имеется в ограниченной степени. Естественно и очень значимо, что композитор, состоявший в тесной связи с более высокими типами Дэва, сам должен был выражать такую же Любовь. Ведь не имея раньше, в определенной мере, этой особенности, он не смог бы получить вдохновение через Посвященного или Дэва. Кроме любящей натуры, есть и другие указания к тому, что Франк был в тесном соприкосновении с дэва-эволюцией. Он был мастером таких форм импровизаций, которые узнаются По-

---

священными, как характерные для Дэва-типа. Его достижения в этом направлении, возможно, даже больше инспирированы, чем записанные произведения, что придает нашим утверждениям большую достоверность. «Именно во время игры импровизации Сезар Франк часто был гениален». В полумраке «органного хора» в церкви Святой Клотильды, где он занимал должность органиста, он заботился о том, чтобы в каждое воскресенье или в праздник позволить своей душе излиться «в изумительных фантазиях, которые были во много раз возвышеннее, чем многие художественно-разработанные композиции» (2). Именно спонтанность есть способ выражения и доказательство для озаренных или Дэва-инспирированных людей. Франк был глубоко верующим человеком, и мы знаем, что он каждое воскресенье во время мессы «покидал органый хор, опускался на колени в углу галереи и распластывался на алтаре в пламенном почитании перед всемогущим присутствием». Этот простой акт веры с его стороны очень значителен для тех, кто имеет дар видения и может воспринимать лучисто-цветные Дэва, когда они наполняют церковь, после того как были вызваны посредством такого старого приема церемониальной магии. Ясно, что когда это происходило, Сезар Франк вступал в еще более тесный контакт с теми излучающими существами, чей язык он так часто пытался передать в земной музыке, и несомненно, что он предвидел и набрасывал в своем воображении облагораживающие мелодии, которые использовались им позже как основа для его композиций (3).

Сезар Франк прожил 68 лет. В жизни он отличался замечательной энергией и свободой от болезней, это был первый композитор, задачей которого было победить болезнь в жизни другого. Он умер 8 ноября 1890 года, и его последний путь был так же свободен от внешнего блеска и роскоши, каким был и его жизненный путь. Ни один представитель консерватории, в которой он так долго преподавал, ни один посланец духовенства или министерства художественных искусств не появились к его погребению. Ни одна личность светского уровня, получившая приглашение, не извинилась, точно 8 ноября того года свирепствовала особая эпидемия короткого, но ослабляющего недомогания, которая охватила всех парижских профессоров музыки. У могилы появились только многочисленные ученики Мастера, его друзья и музыканты, которых он приобрел своим неустанным дружелюбием. Тем более, это был поэтический конец для жизни, пройденной в поэтической тишине, и, как



---

последний поэтический вздох этой поэзии, прозвучала прощальная речь М. Шабриера, которая заслуживает того, чтобы быть отмеченной во многих книгах. Он закончил ее такими словами: «Прощайте, Мастер, и примите нашу благодарность, ведь Вы достигли Большого. В вас мы приветствуем одного из самых значительных художников столетия, а также несравненного Учителя, чье изумительное творение дало целое поколение выразительных музыкантов, верующих и мыслителей, вооруженных в каждом аспекте к трудной борьбе и появляющимся конфликтам. Мы приветствуем также прямого и справедливого человека столь гуманного и столь изысканного благородства, чьи советы были так же надежны, как дружелюбны слова. Прощай...»

Исследования музыки Сезара Франка позволяют выделить два совершенно разных элемента: человеческое и неземное. Вторая часть сонаты для виолончели являет собой пример для выражения первого, в то время как известная кантилена в квинтете для фортепиано есть форма выражения последнего. На основе взаимосвязи между этими двумя аспектами мы обозначили Франка как соединительное звено между человеческой эволюцией и эволюцией Дэва; он выражает эмоции обеих областей и позволяет таким образом взаимодействовать смертному и небесному. Густаве Девепае пишет по этому поводу: «Музыка Сезара Франка не делает нас ни bestиями, ни ангелами. Она поддерживает гармоничное равновесие, которое отделено как от материальной грубости, так и от бредовых представлений сомнительного мистицизма, она выражает человеческое существование со всеми его радостями, заботами и в то же время возвышает его тем, что открывает чувство божественного, совершенно не смущаясь при этом, а давая состояние душевного мира и внутренней ясности. Таким образом, он ведет скорее к созерцанию, чем к экстазу. Слушатель, который согласно подчиняется ее благотворному воздействию, отдохнет в центре своей души от поверхностного возбуждения и вернется оттуда со всеми своими лучшими внутренними замыслами, чувствуя в высшей степени притяжение желанной и самой понятной для его сознания духовной ценности. Не переставая быть человеком, он оказывается в большей близости к Богу. Музыка действительно сестра молитвы, она так же как и поэзия не ослабляет и не утомляет наши нервы, но она много больше устанавливает связь с душой, связь, которая приводит нас к истокам, к свету и благотворным внутренним порывам; она ведет нас к Небу, к Граду Покоя. Винсент

---

д'Инди добавляет к этому: «Одним словом, она ведет нас от эгоцентризма к Любви.., от внешнего мира, от души - к Богу».

Последнее высказывание имеет очень глубокую значимость. Эгоцентризм есть причина большинства трудностей, которые терзают человеческий дух. Значительное число физических болезней как вызываются, так и ухудшаются эгоизмом; действительность подтверждает правильность тех лечебных направлений, которые нацелены на то, чтобы «вытащить человека из самого себя». Фактически Мастер сделал инспирацию (вдохновение) особой формой метафизики, из которой вышли такие движения, как «Высшая мысль» и «Наука Христианства». То, что удалось Сезару Франку посредством музыки, эти движения пытались достичь метафизическим доказательством. Франк же выводил человека из своего маленького личного «я» музыкой и давал ему возможность заглянуть в высшее «Я», которое не знает болезней, он «открыл человеку чувство божественного и указал путь возвращения на небо». В его музыке действительно присутствует лечебный бальзам той ангелоподобной любви, которая приводит в гармонию все тонкоматериальные тела и объединяет их в одном направлении. Равно как темнота и солнечный свет не могут существовать на одном и том же месте, так же не может быть суеты и болезней, где открывается Любовь к небесным силам, дарящая радость и здоровье.

Подробное исследование музыки Франка, как бы оно ни было интересным для музыкантов, в аспекте этой книги было бы все же нецелесообразно. Остается лишь сказать, что ему удалось неземную духовность Дэва-музыки передать на пользу человечеству через «достоинство и выразительность своего музыкального стиля и оригинальность гармонических соединений» (4). Следствием же этого было распространение практической мистики по всей Европе, которое началось в конце XIX столетия. В общем, человечество не расположено воспринимать что-либо новое, сопротивление оказывает не только объективный ум, но, в большей степени, подсознание. Сезар Франк добился того, что эти сопротивления в глубинах сознания были побеждены, его музыка способствовала тому, что новые идеи позднее были приняты многими людьми. Со времени его появления значительно усилилась наука лечения с помощью «тонких сил природы». Фактически так и было, как сказал М. Шабриер в своей прощальной речи, он действительно достиг Великого, так как дать импульсы тем практическим мерам, которые могут снять гнет забот и болезней с душ и тел страдающего чело-

---

вечества, означает выполнить великую задачу, заслуживающую нашей беспрестанной благодарности.

И все же М. Шабриер, хваля Франка таким образом, не знал всей правды. Франк был посвященным, но без ясновидческих способностей. Особые Дэва под ведением Адепта Кут Хуми, который был его Мастером, позволяли их инспирации стекать через его тонкоматериальные тела и творили таким образом прекрасные гармонии на высших планах бытия, причем они соединяли их индивидуальные звуки со звучаниями Адепта и неосведомленного ученика на земле.

Когда он вернется к человечеству, он будет обладать теми способностями, которые характерны для продвинутого посвященного: способностями видеть, слышать и лечить способами, пока еще не доступными большинству людей на земле и поэтому называемыми сверхъестественными.

*Сноски:*

1. Сравните: Винсент д'Инди «Сезар Франк».
2. Цитата по Винсенту д'Инди «Сезар Франк».
3. Цитата по Винсенту д'Инди «Сезар Франк».
4. По словам Винсента д'Инди.

## Глава 19. Григ, Чайковский, Делиус

Так же как и Франк был посредником между более высокими Дэва и человечеством, так и Эдвард Григ был посредником между царством маленьких духов природы и человечеством. И хотя его композиции по-своему привлекательны и индивидуальны, он никогда не достигал той высоты, которой достиг бельгийский композитор. Собственно, этого не могло случиться, если принять во внимание то, о чем мы уже говорили: положение этих удивительных маленьких существ, относящихся к более низким дэва, можно сравнить как отношение наших домашних животных к нам. А это значит, что потребовать от их музыкального интерпретатора вдобавок еще и первого: высоких мотивов и глубокомысленности, значит, ожидать невозможного.

Само по себе уже значительно, что Григ родился в Скандинавии, ибо там, как и в Ирландии, Шотландии и Уэльсе, духи природы ближе к человеку, чем в странах, где в городах физическая атмосфера загрязнена дымом фабричных и заводских труб, а духовная атмос-

---

фера насыщена материализмом и стремлением к наживе. Живя в Норвегии, Григ был в тесной связи с незапятнанной душой природы. Заметное влияние оказала на творчество Грига и народная музыка, которая тоже носила в себе элемент природы. В музыкальном лексиконе можно найти указание по этому поводу: «Музыка Грига приносит в концертный зал благоухание его родных хвойных лесов», а также, как в последней части сюиты оперы «Пер Гюнт», он суггестивно создает впечатление о танцующих гномах.

Мы не имеем намерения заниматься подробно творчеством норвежского композитора, так как его влияние на человечество не проявилось столь явно, хотя в некотором отношении в то время он был необходим: он сделал первый шаг к тому, что должно было открыться, и человечество приобрело дальнейшую перспективу в царство природы. Он проложил путь для Фредерика Делиуса, Клода Дебюсси, Стравинского и других, наконец, также для Скрябина, величайшего представителя Дэва, которых до сих пор в области искусства еще не появлялось.

Несмотря на это, Григ не был совершенно одинок в своем бессознательном стремлении перекинуть мост через пропасть между обоими мирами. За три года до него, в 1840 году, в русском Каменск-Водкинске родился другой композитор, который приобрел удивительную популярность, хотя большая часть его творчества, что совершенно очевидно, была лишь человечно-земной, несомненно, он должен был стать и посредником духа природы, так как он писал музыку природы. Но в его музыке не было той характерной subtilности и настоящие и четко выраженные представители духа природы рассматривали его как «Музыкального плебея». Такая позиция ничего не меняет в фактах, более того, их точка зрения хорошо понятна, так как одним из главных признаков музыки природы является subtilность (утонченность), и у таких композиторов, как Равель, Дебюсси, это качество явно выражено. Отсюда ясно, что музыка Чайковского не нашла бы сочувствия у Равеля, который называл его «Самый не русский из всех русских»; они переросли его незрелые старания, которые, без сомнения, выглядели для них детскими забавами. Если мы все же, вопреки их критике, возьмемся исследовать часть музыки Чайковского, то обнаружим определенный вид удивительной примитивности, так же как и у Грига. Но следует учесть, что мы имеем в виду дух творчества обоих композиторов, а не форму. На первый взгляд, это странное утверждение о творчестве двух композиторов расценено яснослышанием лишь

---

как напоминание музыки природы, а не ее фактическое звучание. Григ и Чайковский скорее выполняли задание направить внимание людей на существование музыки духа природы через свое собственное представление, а не фактически передать ее. Для этого еще не пришло время, ибо знание о Дэва-эволюции было определено для человечества только после того как нашло свое распространение, до определенной степени, влияние Вагнера. Кроме того, невозможно, чтобы сама музыка получила бы внезапную трансформацию со стороны ее представителей. Это противоречило бы закономерностям, по которым проходит принятие инспирации, если бы Григ или Чайковский стали бы сочинять совершенно новую музыку. Какое бы желание ни имели Высокие Посвященные или Дэва запечатлеть одному из своих проводников совершенно нового вида композицию идей, последний был бы не в состоянии принять ее, так как одному это бы противоречило всем его предыдущим музыкальным представлениям, а у другого не нашлось бы в его распоряжении необходимых технических средств для их передачи. Отсюда следует, что музыкальная эволюция должна, так же как и любой другой процесс развития, проходить постепенно и ступенями, как в отношении ее композиторов, так и слушателей. До сих пор только самым продвинутым Дэва-эспонентам (представителям) удавалось перенести лишь малую часть этой музыки, и поэтому так диссонансно звучат для нашего слуха «Гипер-Модерны», ибо композиторы приняли лишь некоторые из диссонансов, но не узнали, как нужно их разрешить. Кроме того, они должны принять и мелодическую сторону Дэва-музыки, а поскольку они еще до сих пор ее не почувствовали, то многие из них изгоняют из своих композиций мелодический элемент вообще в стремлении избежать слишком общеизвестного.

Отсюда, если мы окинем взглядом общие направления искусства и примем во внимание все предыдущие положения, мы поймем медлительность шагов, и первые из них, которые принадлежат Григу и Чайковскому.

Следующий шаг в направлении к музыке Дэва сделал Фрэдерикус Делиус, который, без сомнения, установил контакт со многими духами природы из атмосферной эволюции. Если мы сравним его искусство с искусством его предшественников, то обнаружим значительную зрелость, мягкость, тонкость. Эта утонченность проявляется и в технической рафинированности. Как и все одиночки, Де-

---

лиус развил свой стиль через процесс селекции, приняв и используя определенные аспекты в творчестве Грига, Дебюсси, Вагнера. Он - поэт атмосферного настроения духов леса, излучающего мир, свободы «холма, задевающего за облака», туманного и погруженного в солнце ландшафта. Так же как и у Грига, народная песня внесла свой вклад в развитие его композиций, так как в ней он нашел тесную связь с природой, которая способствовала его креативности.

Креативность - развитие сознания в направлении признания Божественности творения.

## Глава 20. Дебюсси и Равель

Когда Бетховен писал «Пастораль», он хотел выразить лишь человеческие чувства по отношению к природе, но ни в коем разе не стремился подражать самой музыке природы, так как, в конце концов, громкий клич кукушки еще не делает сельской поэзии, так же как и дробь литавр мало изображает грозу. Введение этих слишком явных опознавательных признаков природы в действительности пробуждает никакое другое чувство, кроме наивности; это лишь позволяет возникнуть образу ребенка с карандашом, который хотел бы нарисовать мужчину, но для этого в его голове есть лишь одна мысль, что тот должен иметь бороду. Как мы уже говорили, подходящее время для музыки природы еще не пришло, и даже Бетховен тогда не смог бы ее написать, потому что у него отсутствовала необходимая для этого утонченность.

Кто прислушивался к щебету птиц, шелесту ветра в листьях, к смеху усеянной галькой реки и пытался уловить их непостижимые гармонии, тот должен знать, что основной тон музыки природы состоит в ее исключительной утонченности. Все в этой очаровательной монотонности неопределенно, чарующим образом, между нот, многообразно. Пение птиц очень скоро наскучило бы нам, если бы они действительно пели мелодии, сведя этим на нет всю поэзию. Мелодии скоро становятся избитыми, но вот пение дрозда - никогда, мы любим его песню, потому что она постоянно ускользает от нас.

Эту монотонную утонченность можно заметить, слушая пьесу Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна»: все нежно, приглуше-

---

но, расплывчато, неопределенно. Дебюсси был первым композитором, который должен был совершенно отказаться от музыки, ориентированной на человека, и писать просто музыку природы. Его задачей было положить первую ступень, начало лестницы к Дэва-эволюции и подражать музыке гномов, эльфов, духов воды и облаков. Следовательно, был побуждаем писать сочинения с такими названиями, как: «Облака», «Море», «Сады под дождем», «Отражения на воде». Известен же он стал именно после написания оперы «Пеллеас и Мелизанда (по Метерлинку), но притянула его к написанию этого произведения не столько человеческая действительность, сколько, наоборот, удаленность от нее. Отсюда и результатом была нерифмованность: музыка духа природы не уместна для драмы человеческой ревности, и поэтому его опера вообще неудовлетворительна, она - слишком поверхностна и прозрачна, поэтому при прослушивании ее обязательно наступает момент, когда возникает чувство, что она слишком длинна. Наконец, музыка духа природы для оперы вообще непригодна, для нее более бы подходила тема сказки или мифологии, так как духи природы не знают ни страстей, ни забот, у них нет ничего из того, что мы называем чувством морали. Основной признак их существования - это радость жизни. Они поют, они танцуют, они купаются в солнечных и лунных лучах, они любят формировать облака в бесчисленные образы, они склонны к шалости и охотно превращаются в различные образы, так же, как дети, охотно «переодеваются». Они в действительности очень похожи на детей и имеют к ним особое предпочтение, часто играют с теми из них, кто восприимчив к трансцендентальным воздействиям. Когда же дети сообщают родителям о своих играх с эльфами, то «знатоки»-родители считают все это выдумкой, хотя все это верно, ибо многие молодые люди наделены утонченностью восприятия, которую с возрастом теряют, потому что им твердят, что все это чепуха, так естественные способности угнетаются и погибают.

Мы не будем детально разбирать творчество Дебюсси. Сказано достаточно, чтобы показать схожесть его музыки с утонченностью музыки природы, но все же только тот, кто обладает способностью яснослышания, способен услышать, как велика эта схожесть, так как то, что может быть воспринято физическим слухом как шелест ветра или смеющееся бульканье ручья, это только внешняя манифестация пения природы, есть внутренняя песня, которая возникает с каждым движением листьев, крыльев бабочек, даже

---

распусканием лепестков, когда они раскрываются при соприкосновении с солнцем. Дебюсси передал это настолько, насколько было возможно нашими современными инструментами.

Не слишком подробно, но следует упомянуть об удивительном даре фантазии в его созвучиях. Он открыл для нас почти новый, полностью новый вид гармонии. Несмотря на всю его своеобразность, это был все же не очень диссонансный мир, за исключением «Затонувшего собора». Дебюсси писал по-новому и необычно, но все же благозвучно; его диссонансы были скорее художественными, чем разрушающими слух. Для слуха 1902 года, когда впервые была поставлена опера «Пеллеас и Мелизанда», возможно, его диссонансы и звучали особенно, но все же благозвучно, они несравнимы с действительной жесткостью Шёнберга или Бартока. Причина видится в том, что Дебюсси, с одной стороны, представляет музыку природного духа земного плана, которая близка нам, а, следовательно, более доверительна, чем музыка более удаленных уровней: естественно, удаленных только в определенном смысле, так как все уровни пронизывают физическую оболочку. С другой стороны, в совокупности, он намного более передал от этой музыки, чем это было у более поздних композиторов с их музыкой эмоционального плана. Одним словом, его музыка более совершенна, чем музыка его последователей. Несмотря на это, она тоже имеет свои ограничения, что и признавал сам Дебюсси: «Мой латинский иссякает», - сказал он однажды составителю этой книги. «Моя весть может расширяться не до бесконечности. Мне кажется, что я исчерпал ее возможности и не могу более растягивать никакие другие направления». Возможно, он интуитивно чувствовал, что его жизнь приближается к концу. И это действительно было так, потому что он сказал это как раз перед тем, как начала проявляться его болезнь, которая привела его к смерти.

С музыкальной точки зрения, он не остался без наследника, который продолжил начатое им дело дальше и углубил его влияние. Но это не следует понимать так, что у Мориса Равеля идет речь лишь о «копии» Дебюсси, намного более он есть вариант к этому. Равель фактически представляет связующее звено между духами природы и более низкими дэва, которые поселились на эмоциональном плане, так как он, до некоторой степени, колебался между невидимыми обитателями физической сферы и существами, находящимися на более высоком плане бытия. Собственно, это ступень, необходимая для вести Скрябина. У Равеля диссонансный элемент



---

выражен четче, чем у его предшественника, одновременно его форма разработана более художественно, что доказывает «Трио для клавира, скрипки и виолончели». Хотя и на бессознательном уровне, но, без сомнения, он чувствовал себя призванным к высокой задаче: показать красивое в некрасивом, а именно - не в отношении человеческой области, как у Мусоргского (1), а в отношении мира природы. То есть мы должны признать, что имеется изобилие красоты в «уродливой» стороне природы, если мы рассмотрим ее во всей полноте. *Le gibel* - одно из самых характерных музыкальных произведений на этом опытном поле, но если мы хотим принять его весть, то мы должны слушать это музыкальное произведение, так сказать, нашими чувствами, а не нашим рассудком.

Как и Дебюсси, Равель пустился в оперу с чрезвычайно человеческой темой, и так как музыка, несмотря на это, нечеловеческая, то опера Равеля представляет собой еще большую аномалию, чем опера Дебюсси. Если же действие и обнаруживает какую-либо схожесть с миром элементарных духов, так это только в полном отсутствии традиционного чувства морали, которое явно выставляется напоказ; ни в каких других отношениях схожести этой нет ни в малейшей степени. Высшие Силы не предписывают своим ученикам-проводникам выбор либретто; они ограничиваются тем, что делают инспирацию в музыке. Конечно, если бы Равель был осознанным оккультистом или имел целью, как Вагнер или Скрябин, определенную философскую весть, было бы и то и другое соединено. Но дела обстояли так, что интуиция оставила его на произвол судьбы в данный момент, хотя в большинстве случаев она вела его к тому, чтобы верно выбирать подзаголовки для своих произведений. Только поэт звуков духов природы мог выдумать такое название, как «Ундина», и только друг природы мог бы иметь фантастический замысел озвучить естествознание.

С того времени как распространилось влияние Дебюсси и Равеля, наступило заметное изменение точки зрения относительно «невидимого». Популярные журналы начали печатать статьи, в которых звучала тема эльфов как возможных объективных данностей, а не только как продукт силы воображения; сильно увеличился интерес к фольклору, ученые публиковали книги о народных преданиях различных стран. Растет число людей с трансцендентальной восприимчивостью, и, вместо того, чтобы высмеивать их как фантастов, их утверждения принимаются уже с долей серьезности,

---

которой раньше не позволялось. Одним словом, пропасть между видимым и невидимым все более сужалась.

*Сноска:*

*1. Сравните главу 23: «Мусоргский и сублимация безобразного».*

## Глава 21. Скрябин - представитель Дэва

Совсем не удивительно, что ранние композиции Скрябина по своему характеру сильно напоминали Шопена, ведь утонченность и деликатность тесно связаны между собой. Его предпочтение к персональному стилю Шопена основывалось скорее на психологических, чем на музыкальных причинах. От чрезмерной утонченности и отсюда сублимации человеческого элемента Скрябин перешел к нечеловеческой области, став, таким образом, значительным из тех, кто до сих пор рождался, - представителем музыки Дэва. Он стал первым русским композитором, который связал теоретические знания об оккультизме с искусством музыки. Скрябин знал, что ему нужно передать миру духовную весть и что она должна быть передана посредством музыки. Его музыка могла стать просто «искусством для искусства», но такое представление противоречило его духовной натуре. Он хотел быть полезен человечеству, об этом стремлении свидетельствует его признание о том, что день, в который могло быть поставлено его главное произведение, был бы самым счастливым в его жизни.

Это главное произведение должно было носить название Мистерии, и к завершению его Скрябин стремился в течение последних 15 лет своего слишком короткого существования на этой земле. Оно должно было выразить не только спиритуалистические идеи композитора, но и осуществить одухотворяющее воздействие на слушателя. Кроме того, «это должно было проходить в форме церемонии, при которой все ощущения должны были быть затронуты одновременно всеми видами искусств, действующими совместно». Фактически это был проект, великолепно задуманный, если бы он был осуществлен, но, к сожалению, перед завершением его композитор был постигнут смертью. Либо силы зла испытывали «боязнь перед этим смертным и опасались его влияния», как писал М. Мантагу-Натан, или же не пришло еще время для подобного великого раскрытия. Конечно, кажется странным, что все старания врачей

---

воспрепятствовать тому, чтобы фурункул стал бы причиной смерти, были напрасны. Все же оккультные сообщения разгадали для нас эту трагическую загадку. Скрябин, в отличие от Франка, не был обученным посвященным, работающим под наблюдением Мастера; а отсюда он подверг свое хрупкое Физическое тело работой в контакте с Дэва более высоких уровней бытия такой сильной нагрузке, что получилось, что он сам себя подставил, то есть сделал уязвимым для нападения темных сил. А так как он не обладал необходимым знанием и не был склонен к ясновидению, то не мог от них защититься. Кроме того, силы тех Дэва, которые его одухотворяли, были ограничены своими планами бытия, поэтому они были не в состоянии его защитить. Так, он умер в 43 года, и его самое важное произведение осталось незаконченным.

В 1910 году «Прометей», или «Поэма Огня» был закончен. Несомненно, это самое зрелое произведение композитора. К этому времени Скрябин открыл уже ту систему гармонии, которая по своему строению была в большей мере создание Дэва, и использовал ее в этом произведении самым плодотворным образом.

Слухом это воспринимается как почти фальшивое соотношение тона, которое называется «появление хроматического перемещения в различных партиях, которые играют одновременно». Но все же лишь этот прием, которым ужаснулись в справедливом возмущении педагоги ранней эпохи, возможно, сохранил то чувство «между нот», которое существовало для представления музыки Дэва. Правда, эту музыку пытался воспроизвести в своем «Реквиеме Мира» Фолдз (Foulds), используя четверть тона, но эта попытка не была удачной, а производимый эффект скорее позволял думать, что оркестр играет нечисто.

В конце концов, посвященными, которые могут заглянуть в будущее, было указано, что для достижения эффектов в четверть тона необходимы особые инструменты, и время их изобретения еще не пришло. В настоящее время далеко еще не исчерпаны возможности диссонансного соотношения тонов, что доказывает свободное применение их каждым достойным упоминания композитором сегодняшнего времени.

Опирающееся на Дэва качество музыки Скрябина доказывает не только его системой гармонии, но также эстетическим изобилием, воздействию которого была подвергнута почти вся музыка «Прометея». В отличие от Вагнера в этом произведении выделяется полностью другого вида эстетический элемент: каждое чув-

---

ство неоднозначно, не присуще диатонике, и в то же время каждое чувство свойственно человеку. Музыка исторгает интенсивное очарование, которое не является земным. В своей высшей точке (апогее) она проявляет невыразимую словами возвышенность, которую нельзя сравнить ни с чем из того, что мы когда-либо видели или переживали на земле. Это роскошное великолепие мощных существ, которые вспыхивают невообразимыми цветами и наполняют своим пением бесконечные пространства космоса. Скрябин был настолько одухотворен для выражения эволюции Дэва, что ощутил необходимость вместе с оркестром использовать «орган света», по этой же причине проявилось и его ярко выраженное предпочтение к трелям. Те люди, что наделены достаточно высокой формой ясновидческих способностей, чтобы воспринять Дэва на утонченных планах бытия, сообщают нам, что они переливаются великолепными цветами. Цвета земли, за исключением тех, которые получаются от огня и солнечного заката, мертвы по сравнению с ними, ибо на Высших планах бытия они все пульсируют в полную силу жизни (живости). Кроме того, цвет, музыка, аромат сливаются вместе, и их восприятие не разделено на различные органы чувств, как в грубоматериальном мире. В связи с этим Скрябин и стремился к синтезу всех искусств, предприняв попытку представить каждый закон соответствий «как вверху, так и внизу» наглядно.

Вспоминая, что Скрябин состоял в связи с более высокой ступенью Дэва-эволюции, чем Дебюсси, нужно сказать, что как бы ни были изысканны композиции последнего, все же они не приближаются ни к экстазу, ни к величественному благородству, которое находит свое выражение в творениях Скрябина. Его общий спектр был продолжен далее, но он все же никогда не предпринимал попытку слить Дэва-элемент с человеческими чертами, его музыка редко задевает сердце. При всем ее экстазе она имеет что-то неличное. Но она все же не оставляет нас совсем равнодушными, а наоборот: она обращается к нам в полную силу, она пробуждает восприятие чувств, которые выражаются в словах намного меньше, чем у предыдущих композиторов. По-другому и не могло быть, когда подумаешь о том, что до сих пор множество из нас еще не в силах обладать ускользающим пониманием тех неслыханных планов эволюции. Так о чем же она (музыка) сообщает?

*Сноска:*

*1. Цитата по М. Монмазу Хаман «Contemporary Russian Composers» (Современники русских композиторов - глава № 3).*

---

## Глава 22. Ультрадиссонансы и их воздействие

Установленный факт, что сильные, непрерывные и страстные движения чувств, особенно массовая истерия, создают множество мыслеформ в более низких из невидимых планов бытия и что эти мыслеформы сохраняются на протяжении многих лет, прежде чем будут разрушены каким-либо воздействием. Если их рассматривать ясновидением, то «они появляются часто, как уплотненный ядовитый пар с руками-захватами, которые растягиваются во всех направлениях и в каждое мгновение находятся в готовности прыжка на безрассудных».

В Средневековье эти мыслеформы были частично ответственны за многочисленные и разнообразные манифестации жестокости, которые упоминаются в хрониках того времени. У нас есть основание предположить, что, например, некоторые из инквизиторов были захвачены ими. После Реформации эти мыслеформы внесли свою лепту в подстрекания друг против друга различных сект, преследования и принятия насильственных мер для подавления так называемой ереси. В одну из более поздних эпох они воздействовали как жестокости и кровопролития, которые совпали с французской революцией. Если мы будем исследовать мировую историю, то в действительности установим, что в каждую эпоху где-то начинались акты насилия и жестокости, потому что эти мыслеформы перемещаются только в свою область воздействия: от одного народа - к другому, от одной страны - к другой. Причем эпицентром для их нападения является всегда какое-либо эмоциональное смятение.

Следует учесть, что эти мыслеформы не обладают большой силой возбуждения, но они притягивают силы зла, которые используют их как орудие для их собственных целей.

Отсюда вывод: человечество посредством неверного способа мышления само кует оружие, которое определенные силы могут использовать во вред человечеству.

Нужно учитывать, что каждая музыка, которую мы исследовали до этого, была воспитывающей, но не разрушающей. Особое направление музыки, которая существенно причастна к разрушению этих нежелательных, забирающих в свое владение мыслеформ,

---

возникло только в 1906 году. Речь идет об ультрадиссонансной музыке.

Для музыки существует оккультный факт, что диссонанс или дисгармония (неблагозвучие), употребленное в моральном смысле, может быть разрушено только через диссонанс, так как вибрации прекрасной музыки слишком утонченны, чтобы достигнуть относительно грубых вибраций, принадлежащих к более низкому плану существования. Такие разрушительные мыслеформы могут быть подвержены воздействию мелодий исключительно гармоничной музыки не более чем скопление тины в стоячем пруду может быть приведено в движение голубоватой дымкой солнечного утра.

Конечно, здесь может быть поставлен вопрос, почему же Высшие Силы уже столетия не делали инспирации для этого нужного вида музыки. Конечно, если бы для этого нужно было использовать лишь диссонанс, тогда он мог бы быть «принесен» уже гладиаторами непосредственно после гладиаторских игр (1). Ответ на этот вопрос должен звучать так, что голая дисгармония не может дать желаемого результата; здесь нужно говорить об особом роде диссонанса, который может быть вызван только через музыкальный материал, появившийся в наше распоряжение только в XX столетии.

Диссонансы, произведенные «парой жалких флейт», были бы совершенно бессильны разрушить полные силы мыслеформы. Можно было бы так же безуспешно пытаться прогнать испарения навозной ямы, разжигая над ней курительную трубку.

Поэтому задача разрушения их была в определенной мере предназначена Стравинскому, но еще более Шёнбергу и одному или двум его последователям, которые были названы некоторыми острьяками «мучителями» или «парнями кислых звуков». Все же как ни сильно произведения этих ультрадиссонансных композиторов могут действовать на нервы любителей музыки, которые предпочитают более приятные примеры искусства звука, с эзотерической точки зрения они нужны, и не только для упомянутой цели, но также для того, чтобы пробить то удержание принесенных традиций, в чем состояло одно из побочных воздействий музыки Генделя. Только диссонансы обладают силой изменить жесткие контуры ментальных тел самоуверенных или закованных в условности людей и сделать их, таким образом, податливее и восприимчивее к новым идеям.

Есть еще и другая сторона медали: ультрадиссонансы, хотя неко-

---

торые утверждают с пристрастием, что не существует вообще такого понятия, как дисгармония, или неблагозвучие, также оказали нежелательное воздействие и на саму музыку. Несмотря на то, что этого рода музыка уже не сочиняется, появились люди, которые стали сочинять подобным образом даже ту, другую, современную музыку, которая не является ультрадиссонансной. Ее снабдили этикеткой «романтическая» - меткое слово, которое нашло свое злоупотребленное применение. Допустим, что определенная, относительная доля диссонансов необходима для каждого взыскательного искусства, но лишь инспирированный композитор имеет ощущение, как их нужно разрешать правильным образом. На деле какофоническое направление есть вид извращенности музыки Дэва, она была бы действительно музыкой Дэва, если бы ее поборники обладали способностью развязывать эти диссонансы по образу действия Дэва. Что касается музыкальных направлений, то они приходят и уходят; и только произведения действительно творческих композиторов, которые сопротивлялись воздействию моды, остались надолго, что подтверждают, например, произведения Брамса.

Имей он в свои более поздние годы жизни желание вознести себя самого «на высоту времени», он, вероятно, перенял бы некоторые из методов Вагнера. Но он предпочел остаться верным самому себе, что привело к тому, что музыкальная публика осталась верна ему. Тот поток композиторов, которые писали в стиле Вагнера, но без его гения, все канули в забвение, за исключением Брукнера, которого вряд ли можно рассматривать как большого мастера.

Духовная иерархия дала понять, что ультрадиссонансная фаза музыки не будет длиться слишком долго и что это также никогда не было преднамеренным.

*Сноска:*

*1. Сравните главу 30: «Римляне и их музыка».*

## **Глава 23. Мусоргский и сублимация безобразного**

Модест Петрович Мусоргский (1839 - 1881) был человек с четко выраженными взглядами, который считал: «Музыканты должны основывать свое искусство не на закономерностях прошлого, а

---

на потребностях будущего» (1). Несмотря на то, что эти закономерности были ему хорошо известны, он сочинял по своему чутью «без оглядки на установившиеся традиции, которые, как правило, становятся второй натурой ученого музыканта» (1). Его образ жизни также не был отягощен традиционными формами поведения, он был таким необузданным, что умер от последствий явного разгула, отдалившись из-за этого от всех своих друзей. Его характер и его образ действий были, как мы увидим, теснейшим образом связаны с его миссией. Он был представителем музыки, предназначенной для изображения в поэтической форме некрасивого, слабого одновременно, через описание низших аспектов жизни, также *der Zola* музыки.

Те читатели, которые терпеливо проследили наше исследование до сих пор, не нуждаются в более точном анализе искусства Мусоргского, чтобы принять правильность только что установленных положений, стоит только послушать некоторые из его необычных песен и частей «Бориса Годунова».

Но, возможно, даже тогда они не смогут оценить полного значения (с точки зрения духовной эволюции) изображения низкого и грязного. Но если мы представим на мгновение сознание совершенного человека, то мы должны представить и один из факторов этого сознания, который состоит в способности узнавать красоту во всем. Тот, кто может любить только своих родственников и друзей, еще не достиг настоящего безусловного сознания любви своего ближнего, которое выражается в положении «люби своего ближнего, как самого себя». Так же и тот, кто может узнавать красоту в очевидно красивом, еще не достиг действительного восприятия красоты. Душа, которая хотела бы развиваться во всех направлениях для достижения высшего, должна, выражаясь крылатыми словами, «пройти через ад, чтобы найти небо». В духовном направлении этот воспитательный аспект творчества Мусоргского вдохновлял художников того направления, задачей которых была сублимация некрасивого. С тех пор как Гойя и Ван Гог (называем только два имени) проявились в этой области, мрачная окраска, написание портретов некрасивых женщин, изображение так называемой грубой, прокопченной, обнищавшей стороны жизни стали предметом живописи.

Музыка Мусоргского вызывает и другие воздействия: объясняя народу бедность и нищету своего существования, она одновремен-



---

но разрушает своими диссонансами традиционно удерживающееся мышление, пробуждая в нем ненависть к рабству, которая привела впоследствии к революции. Итак, более развитой душе, а также художнику или писателю Мусоргский показывал красоту в грязи и бедности; более низкому сознанию демонстрировал наглядно ненависть ко всему этому и вселял страстное стремление к свободе.

Мы отдаем себе отчет в том, что во всем этом есть явный парадокс, и, чтобы понять его, следует обратиться к Библии, потому что всякое духовное учение полно видимых противоречий, например: «Кто хочет приобрести жизнь, должен ее потерять», и это не может быть по-другому, пока люди находятся на различных ступенях эволюции. Одинаково воздействующая сила одному дает жизнь, а другому - смерть. Одному солнце дает жизнь для цветения, а для вредных зародышей болезни - смерть. И в этом проявляется закон соответствия, как в музыке, так и в жизни.

Причины, которые привели к революции, следует искать не только у Мусоргского, были и другие именитые русские композиторы, сделавшие в это свой вклад. Исследуя характерные признаки всякой русской музыки, мы заметим в ней четко проступающую настоячивость именно этого ритма.

Итак, сильно проступающий ритм, на основании своей силы, пробуждая и придавая энергию, передает человечеству восхищение, огненный подъем, отвагу и мужество. Изображение только убожества жизни, которое выставил на обозрение Мусоргский, никогда бы не привело к революции. Мы хотели бы обратить внимание человека на нищету в его окружении, но если мы не можем зажечь тем или иным способом воодушевление или отвагу, то практически цели не будут достигнуты.

Музыка народного танца много способствовала тому, чтобы наполнить русских смелостью, отвагой и патриотизмом, но все же именно балет, со всеми его ритмами, окраской звуков пробуждал воодушевление и разжиг, наконец, уже давно тлеющий костер и, по меньшей мере, снабдил руководителей революции существенными признаками качества, чтобы привести ее в движение.

*Сноски:*

1. Цитата по М. Монтагу Натан «Введение в русскую музыку».
2. *Ebenda* (там же).

---

## Глава 24. Развлекательная музыка и ее последствия

### *Английские «баллады»*

Музыкальные сочинения из этой серии не нужно путать с такими классическими примерами, как «Адам Белл» или «Чеве Чейс», точнее говоря, речь пойдет не о балладах, а просто о песнях самого банального и сентиментального вида. Они получили это определение с викторианских времен, где, играя важную роль своей чувственной восприимчивостью, противостояли жестокости и чопорности викторианцев и, как примечательно это звучит, викторианской мебели.

В эпоху, когда все состояло на службе долгу, когда священный страх и почитание нации перешли в кровавую бойню, они (баллады) будили особого вида сочувствие. Этим был допущен, как большая уступка, незначительный оттенок легкомысленности в чрезвычайно строгом и ограниченном окружении, который позволил даже воскресную игру для детей, предполагая, что она каким-либо образом обязательно будет связана с религией. Эта незначительная уступка, перенесенная в область обстановки квартир, принесла с собой японские предметы, искусственные цветы и другие безделушки.

Позднее, по запросам публики, эти баллады были вытеснены качественно другими, значительно выше стоящими сочинениями, например, сочинениями Рождера Квильтера, который обладал гениальным талантом написания воздействующих песен, и сочинениями других композиторов. Следует уточнить, что все песни, настоящие песни, а не вид речитатива, который прикрыт сопроводительной музыкой, приводят к сочувствию и способствуют установлению внутреннего покоя и уравновешенности, а также выявляют доброжелательную сторону жизни. Произведения Роджера Квильтера легким соприкосновением с Дэва-элементом пробуждают любовь и сочувствие к красоте природы.

### *Джаз*

После того как джаз, который однозначно был отмечен темными силами, получил дальнейшее распространение, стало возможно установить явный спад сексуальной морали. Если раньше женщины довольствовались традиционным флиртом, теперь же значи-

---

тельная их часть находится в постоянном поиске эротических приключений, обратив сексуальное сострадание в разновидность «хобби». Именно за чрезмерное подчеркивание сексуальных потребностей, за это неверное противопоставление стала ответственной джазовая музыка. Вакхический (безудержный) элемент в его синкопическом ритме, который был полностью отделен от какого-либо возвышенного музыкального содержания, производил чрезмерное возбуждение нервов и расшатывал силу самообладания. Отсюда возникали неестественная веселость, мнимая стойкость и ненасытность, которые приводили к моральному и телесному урону. Если мелодическая музыка старой закалки вызвала приятные ощущения, то джаз, с применением сильных и оглушающих уши ударных инструментов, имел грубое, насильственное влияние, пьянящее и провоцирующее человеческую натуру к инстинктам детских ступеней расы. Ведь в своем апогее джазовая музыка проявляет сходство с музыкой примитивных дикарей. Волнующие впечатления этой музыки впоследствии были приняты большим количеством людей. Тогда сам джаз, из-за его сенсационности и погони за эффектом, сделали значительным, превратив «нервный зуд» в «мошеннические» штучки, связав его напряженное нервное звучание с преступлением, таинственностью и грубостью. Подобное происходит с литературной прозой, ищущей сенсации. Ведь продуктивность и уровень распродажи литературы этого направления невероятно высоки. Следующий симптом сенсационных настроений, все более распространяющийся и увеличивающийся - интерес к платным соревнованиям по боксу.

И последние, кумулятивно возрастающие влияния джаза - это рок-н-ролл и те истерические демонстрации независимого «героического культа» со стороны слабых подростков, вызванные хорошим внешним видом и достигнутыми возможностями какой-нибудь шлягерной звезды мужского пола. В дальнейшем сексуальность распространилась так, что невозможно было открыть ни один журнал, чтобы не столкнуться с фотографиями обнаженных женщин. Кроме того, отдельные элементы в джазе, в соединении с негативными воздействиями, получили соответственно вульгаризирующие воздействия того же рода. В результате чего мы имеем теперь несчастие жить в грубое и грохочущее время.

Из вышеприведенных высказываний не нужно делать вывод, что Мастера рассматривали сексуальность с позиции зла. Дурное - это

---

сексуальные эксцессы и сексуальный эгоизм, а джаз имеет тенденцию вызывать их.

Я сказал именно тенденцию, так как он, к счастью, не у каждого может вызвать это.

В связи с этим, чтобы не вызвать недоразумений, следует упомянуть, что Мастеру, как мегафону духовной Иерархии, указывают на то, что позиция, направленная против сексуальности во времена христианства, неверна, за что можно считать ответственным святого Павла. Когда Христос основывал христианскую религию, он никогда не имел в виду такого рода губительные действия, направленные против естественных человеческих функций, губительные по той причине, что они стали виновными в тысяче разбитых семей, разводах, самоубийствах, смертях, дуэлях и ужасных страданиях. Что же оказалось в итоге? Вместо того, чтобы восстать против самого этого безрассудного действия, большая часть молодежи стала бунтовать против представления любой формы сексуального ограничения. Далее нужно указать на роль, которую сыграл современный вид примитивной музыки в этой смуте.

Здесь может возникнуть вопрос, почему же Высшие Силы допустили появление и распространения джаза? Несмотря на попытку дать взвешенный ответ, это означало бы пуститься в многословную дискуссию, так же, как при таком же трудном вопросе: «Почему Бог допускает зло?» Здесь можно привести лишь некоторые небольшие пояснения.

Если бы мы могли воспринимать отдельные части большого духовного плана, то эти части, возможно, могли бы проявляться как злое, но в связи с целым они в действительности полезны. Для духовного развития человеческой расы необходимо, чтобы как мужчина, так и женщина могли достигнуть самообладания в разумных пределах ради них самих. В Викторианскую эпоху женщины были заключены, как говорится, в клетку обычаев и не могли свободно решать, хотели бы они тренироваться в самообладании или нет. Они были вынуждены или заглушить свои страдания или вызвать последствия, которых не могли оценить. В нынешнем столетии условия так изменились, что молодые люди, если у них есть желание, могут найти возможность сексуального удовлетворения при небольшой угрозе быть раскрытыми. Они имеют возможность выбора: либо они хотят изучать науку самообладания, либо нет. Это приводит к ответу на вопрос: «Почему же Высшие Силы допустили распространение джаза?».

---

Это произошло по той причине, что джазовая музыка способствует тому, чтобы науку обладания сексуальными энергиями сделать необходимой для духовной эволюции, так как необходимость преодоления трудностей возникает тогда, когда эти трудности появляются.

## **Глава 25. Музыканты и их тонкоматериальные тела**

Большинство людей необоснованно считают, что психологический организм художника, является ли он автором или интерпретатором, отличается от организма среднего человека. Мы намерены исследовать это различие с помощью оккультизма. Во-первых, художники живут не в спинно-мозговой, а в симпатической нервной системе, то есть скорее в эмоциях, чем в рассудочном размышлении. Уже это само по себе составляет одну из их главных трудностей. Музыканты, творческие ли они или интерпретирующие, в особенности часто оказываются сами непосредственно подвластны тем эмоциям, которыми они пытаются воздействовать на других. Являясь, так сказать, «признанными представителями эмоций», встречаясь с другими людьми, они рассматривают их в этом аспекте, вследствие чего постоянно подвергаются эмоциональным вихрям чувств, которые понимают только очень не многие из них и, понимая, овладевают ими. Происходит же это потому, что у них отсутствует сила противостояния бурным мыслеформам, направленным на них. Подобного рода сила сопротивления может быть фактически достигнута тогда, когда будет достигнута определенная мера овладения собственными нижними телами. Это само по себе не такое уж простое дело, ведь музыкант-исполнитель, даже со средним успехом, в противовес негативному астральному телу среднего человека, снабжен позитивным астральным телом. Отсюда объясняются те помехи, которые так часто захватывают его страстную натуру.

Так как точная наука о звуке до сих пор в Западной Европе (Вечерняя страна) еще не известна, не всегда композиторы, равно как и исполнители, могут различать среди бесчисленного количества воздействий те, которые доступны их тонким телам. Особенно тогда оказывается композитор в безбрежном океане, когда он

---

ожидает свои инспирации, то, что он принимает и передает, он может духовно возвысить и вдохновлять, но может случиться и противоположное. Он несет за это большую ответственность, но в большинстве случаев он все же не осознает этот факт. Белым Братством постоянно дается определенный поток инспирации, но преуспеет ли какой-либо музыкант в установлении связи с ним, зависит от его собственного внутреннего развития.

Далее трудности музыкантов усиливаются еще и воздействием Дэва, которые «играли сквозь них», как это ясно показано в случае Вагнера и Скрябина.

Чтобы сгладить возникающий неизбежный разлад при озарении людей существами, которые, как уже было упомянуто, большей частью не знакомы с ограничениями и требованиями земной жизни, Мастера разработали определенные направления для более согласованной работы человека и Дэва. Теперь остается ждать, как художник будущего будет реагировать на те большие возможности, предоставленные ему этим.

До сих пор контакты были односторонние, а отсюда большей частью неудовлетворительные: или Дэва не удавалось повлиять на художника достаточно ритмичным способом, или художник был не в состоянии поддерживать требуемые для полного успеха высокие вибрации.

Тогда определенные Мастера, сконцентрированные на этой задаче, предлагали более высоким типам Дэва, какие направления лучше представлять и пренебречь теми, которые не были успешными и даже роковыми. Пока же художник сам не научился различать в своих более высоких телах разницу между возвышенным типом Дэва и не возлагающим на себя ответственность элементом, который характерен для менее развитых духов природы, было бы разумнее для него отодвинуть все осознанные попытки кооперации с этими существами на будущую инкарнацию. Поясняем подробнее, что подобное совместное воздействие сделает необходимым интенсивное оживление каузального тела, которое мало-помалу будет все заметнее для физического сознания мозга.

Исключительно только таким образом будет осуществляться связь с более высокими Дэва, которые сообщаются с Мастерами, и только так могут быть исключены все нежелательные воздействия. Это единственно признанное направление будет иметь содействующую Братству поддержку. Установление, что ранний метод, состоявший в том, чтобы сначала пробудить физические центры к осознанию духов природы, показал себя как исключитель-

---

но опасный, когда он использовался безответственными или бессовестными людьми.

Все те, как инкарнированные, так и бестелесные существа, которые могут безопасно осуществлять связь с Дэва, известны Братству особым тоном, который звучит на их внутренних уровнях. Они проверяются, их учат, как работать с Дэва в то время, когда они находятся вне их физического тела, задолго до того, как они узнают, какая попытка должна быть осуществлена на этом плане бытия. Только когда Мастер считает их пригодными для этого, они несут знание о соприкосновении с Дэва по эту сторону бодрствующего сознания исключительно только для помощи их ближним. Без таких предосторожностей и в случае, если бы это знание стало всеобщим достоянием, может случиться так, что те, кто желал бы присвоить власть лично себе, могли бы подчинить их своей воле и этим повторить ужасные ошибки Атлантиды. Так устанавливаются новые отношения между Дэва и художниками. Музыка ближайшего будущего будет гармоничней, чем в прошлые годы (1), и инспирированной мыслью помочь человеку достичь большую уравновешенность и овладеть своими более низкими телами. Только тогда, когда будут достигнуты равновесие и обладание в довольно значительном объеме, великие Мастера будут считать безопасным и возможным передать в мир совершенно неземную красоту Буддхической Музыки. Будь она «передана преждевременно, появился бы серьезный риск нежелательных реакций для натур неуравновешенных.

До определенной степени ментальная музыка, о которой мы только что говорили, будет обнаруживать сходство с индийской Мантрой с тем различием, что древний музыкант-священник стремился поднять свое сознание на ментальный план и этим избежать угрозы своей эмоциональной природы, в то время как будущий представитель искусства звука будет иметь сильный дух и вызывать обитателей высших планов бытия, чтобы они спустились к нему и инспирировали его. Все, что может быть сделано в поддержку этого направления, будет получать благословение и поддержку Братства, потому что процесс, когда более высокое спускается в низшее, есть ключ для будущей эволюции человеческой расы в грядущие столетия.

**Сноски:**

1. Сравните: глава 36. «Музыка будущего».

2. Эта тема будет подробнее рассмотрена в главе 27. «Воздействие музыки на индийский народ».

---

## Часть IV

# ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

### Глава 26. Начала музыки и религии

*«В то время как мелодия есть призыв человека  
к Богу, гармония есть ответ Бога человеку»*

Требуется немного фантазии, чтобы понять, что древний человек должен был иметь желания и стремления, которые он не мог понять, а еще меньше выразить словами, как бы ему этого ни хотелось. Один только язык был абсолютно недостаточным средством для этого выражения. Он нуждался в чем-то сильном, но менее однозначном. Ему нужен был клапан для тех необычных, смиренных движений чувств, и он, наконец, нашел это в рудиментарной форме песни. Он открыл, что его молитвы, когда они пропевались, каким-то необъяснимым образом были услышаны, и это утешало его страстные желания. Он ощущал эмоциональное облегчение точно так же, как взволнованная женщина, обращаясь с молитвой к Богу своей религии, испытывает утешение. Может показаться преувеличением, если мы скажем, что музыкой было пробуждено первое представление о Боге в человеческом духе. И все же, исполняя молитву, ранний человек совершенно естественным образом приходил к представлению более высокого существа, чем он сам, существа, которое с родительской заботой хранит его. До сих пор его представления о Боге были абсолютно фаллической природы; он рассматривал «врата, через которые ребенок входит в мир, как фактического «жизнедателя». Открыв песню, он создал и представление о Великой Матери - самом первом божестве, к которому он обращался за утешением и защитой от бед (1).

Следующая ступень развития религии общеизвестна: после того, как однажды было сформулировано представление о Великой Ма-



---

тери, человек стал создавать ее образ в дереве или камне, высекал ее изображения в пещерах, потому что испытывал потребность в конкретном объекте, к которому он мог бы обратиться со своими поклонениями. Когда он создал свои образы богов, кто-то выступил, наконец, и за то, чтобы заботиться об их мнимых потребностях и охране. Таким образом, возникло место священника. Среди них появлялись и такие, которые заботились об улучшении первоначальной формы песни, постепенно обращая ее в декламированные заклинания. Эти формулы отпечатывались в памяти и передавались дальше от поколения к поколению. Много позднее они были записаны. Одним из воздействий для религиозного восхищения было приведение в движение своего тела. Хлопая в ладоши и раскачивая тела, люди приблизились к танцам. Со временем для подчеркивания ритма была изобретена простейшая форма барабана. Это привело к возникновению других инструментов, а наряду с этим - к фактическому возникновению музыки как искусства.

Итак, мы видим, что музыка с ее самых первых начал была связана с религией и что священники играли важную роль в ее систематизации и развитии. Согласно хронике Акаши, первый священник, который был достаточно бескорыстен в служении человечеству, действительно услышал музыку высших сфер, и ему было дано познание, что «в то время как мелодия есть призыв человека к Богу, гармония есть ответ Бога человеку». Хотя он, и это не нужно подчеркивать специально, был не в состоянии переложить то, что он услышал на земные звуки, ибо у него не было вспомогательных средств, но ему была дана мысль ввести большее разнообразие в уже имеющиеся музыкальные формы выражения, так, чтобы музыка постепенно становилась разнообразнее.

После того как священники открыли действенность вышеупомянутых мантр и заклинаний и то, что продолжительным повторением определенных звуков могут быть достигнуты определенные воздействия и приведены в движение определенные силы, они стали применять эту форму магии. Речь идет о магии во времена ранних эпох истории Атлантиды - для благородных и конструктивных целей. Под влиянием Посвященных звук применялся для того, чтобы создать великолепные формы, которые пробуждали даже камень; в более поздние периоды этой мощной культуры все же случилось так, что звук был использован только как сила разрушения. Дисгармоничные звуки умышленно применялись для того, чтобы

---

раздроблять и разделять вещи на составные части. Как известно каждому оккультисту, использование магии в разрушительных целях было ответственным за крушение континента и разрушило этим не только ту темную стадию развития музыки, но и научное знание о применении и действенности звука, чем и было, собственно, вызвано такое опустошение. Там, где было злоупотребление или фальсификация какой-то особой силы, Высшими Силами допускалось, чтобы на отведенное время все это кануло в забвение, и зоны лет спустя снова всплыло само по себе, возможно, как очищенный обертон.

Среди первых композиторов, сотрудничавших в том, чтобы ввести этот обертон старой атлантической музыки, был Дебюсси. Если мы выразим это в оккультном смысле, то он использовался Высшими Силами, не осознавая этого, для того, чтобы далее развить вибрации звука от четвертой к пятой коренной расе. С этой целью он занимался с характерными особенностями яванской музыки и применял ее в своем творчестве. Яванская музыка - это остаток, хотя более мягкий и умеренный, атлантической музыки, и я, возможно, должен добавить, что она через астральное тело оказывает мощное влияние на физическое тело, особенно на солнечное сплетение. Общеизвестным примером для этой связи четвертой и пятой коренных рас мы можем выявить в его Fetis (Остров радости), где самым деликатным образом перемешаны старые песни, фактически пробуждающие ассоциации о святилищах прошлого, с полнотой современным и свободным элементом.

За Дебюсси последовали композиторы, которые неосознанно выражали более сильные и разрушительные элементы атлантической музыки, но на более высокой ступени спирали, так как эта деструктивная сила, как мы уже подробнее рассматривали в главе 22, используется для того, чтобы развязать пагубные мыслеформы различного вида.

Далее мы обратимся к рассмотрению музыки в другом и более раннем периоде ее развития.

*Сноска:*

*1. Сравните: Б. И. Перри. «Происхождение магии и религии».*

---

## Глава 27. Воздействие музыки на индийский народ

*«Мудрость - это сублимированное  
и одухотворенное знание»*

Если мы обратим внимание индийца на то, что его музыка не разнообразна, он нас не поймет, разве нет у него веселой, праздничной, печальной музыки, что же еще надо? Кроме того, он сошлется на то, что у него есть четыре подразделения тона (звука), в то время как мы знаем только два из них. В качестве возражения мы противопоставим ему наши мощные оркестры, наши клавишные инструменты, органы и огромные хоры, разве могут сравниться его малые, мягко звучащие инструменты с таким вызовом?

Принимая во внимание то, что индийская музыка имеет дело с шагами в четверть тона, для нее характерна не звучность, но subtilность (утонченность), и как для ее преимуществ, так и для ее ограничений есть основательные причины.

Когда Ману (в ведийской и индуисткой мифологии - древний мудрец, родоначальник человеческого рода) основал в Индии шестую коренную расу, он, чтобы противостоять черной магии, которая была распространена среди атлантов четвертой расы, из которых он должен был выбрать себе ядро пятой расы, запретил игру существующей музыки, воздействия которой оказались так губительны; ввел новую гамму и науку Мантр, чтобы новая раса стала более восприимчивой и достигла более высоких вибраций ментального плана.

Эти мантры передавались индийскими священниками в течение следующих столетий и были полностью связаны с религиозными традициями. Исполнялись они только в установленное время дня. Одни мантры пелись ранним утром, другие - после полудня и третьи - с закатом солнца. Каждая из них была настроена на то, чтобы оказать особое воздействие как на певца, так и на слушателя. Влияние этой религиозной традиции все еще настолько мощно, что никому не приходит в голову даже мысль исполнить пение раннего утра после обеда или, еще маловероятнее, при закате солнца.

Следовательно, старые индийские священники не пытались развивать музыку как художественную форму, а стремились только усилить ее мантрическое значение. По природе своей они были пред-

---

расположены к созерцанию. После того как они узнали, что определенные звуковые секвенции вызывают глубокую медитацию, они экспериментировали с ними и утончали их до тех пор, пока не достигли желаемого результата:

Самадхи - в переводе с санскрита означает «высшая степень медитации». И хотя они в этом состоянии сознания слышали «музыку созерцания», если можно так выразиться, они не принимали никаких попыток выразить это в земном звуке. Они довольствовались тем, что она своей силой поддерживала их медитацию, оставаясь вспомогательным средством для достижения объединения с божественным. Если человек достиг блаженства, что остается ему еще достичь или желать!

Как псалмист, так и старый индийский священник придерживались взгляда, что «боязнь» перед Господом означает начало мудрости и познания священного. Следствием этого было развитие тех великих религиозных и философских систем, которые навсегда останутся памятниками величия и богатства индийской мысли.

Субтильность четверти тона способствовала погружению сознания в созерцательное состояние и оказывала утончающее воздействие на дух, результатом чего было не только освоение знания, но и достижение мудрости, так как мудрость есть не что иное, как сублимированное одухотворенное знание.

Несмотря на это, было бы неверным утверждать, что индийская музыка оставалась исключительно мантрической и вызывающей транс. Существование желаний, различные склонности в самих людях, чисто человеческие страсти, порождающие страдание у людей нефилософского характера, побуждали излить душу в песне. Но в этом случае имеющиеся в распоряжении музыкальные средства, включая инструменты, были столь ограничены, что не способствовали выражению всего накала энергии или мощной силы. Следовательно, индийская музыка оставалась в дальнейшем гомофонной.

Но узко ограниченное искусство, в которое нет входа новым идеям, не имеет развития и блекнет. Если бы западно-европейская музыка оставалась стоять на месте, то ее ожидала бы такая же участь.

Мы попытались показать, что индийская музыка оказывала воздействие главным образом на дух, поскольку в ней вообще отсутствовали сильные энергетические элементы нашей разнообразной западно-европейской музыки. Далее мы установим, что такие же

---

черты характера отсутствовали и у индийского народа. Естественно, что в определенной степени за это могут быть ответственны климатические условия, но все же более живая музыкальная форма могла бы в дальнейшем ослабить ее.

Поскольку в индийской музыке отсутствовали разнообразие, энергия и эмоциональная выразительность, постольку индийцы, как раса, остались односторонне развиты, склад характера их созерцательный, но не активный. Не многих из них можно причислить к людям дела (исключая касту воинов). Большинство же индийцев мечтательны, медитативно-задумчивы и чрезмерно преданы духовно-спиритуальным вещам.

Однако будет правомочно задать вопрос, можно ли приписывать черты характера целой нации влиянию музыки и не слишком ли далеко заходят эти предположения? Он будет правомерным, если мы не примем во внимание ее прямое и косвенное влияние.

Разве, идя домой с концерта, в котором последнее по программе произведение было великолепно и возвышенно, мы не чувствуем себя наполненными желанием творить великие, героические дела? А если это не совпадает с нашим темпераментом, то мы ощущаем, по меньшей мере, дополнительную силу и жизненность. Разве мы не сделаны таким образом, что никакое другое средство выражения не может задеть нас так, как музыка? Правда, верно и то, что воздействие это теряется через какое-то время, но опыт повторяется в следующий раз, когда мы слушаем подобную музыку. Если же мы представим себе, что постоянно слушаю музыку день за днем, неделя за неделей, год за годом, разве не влияют эти постоянно накладывающиеся эмоции на нашу эмоциональную природу? Следует обратить внимание и на наследственность: любовь к музыке тоже передается от родителей к ребенку или внуку. И разве не станет вероятным, что воздействие этой музыки на характер будет передано дальше? И если эта музыка, как в Индии, передавалась через столетия, разве не усилила она своим воздействием определенные черты характера индийского народа? Когда мы допустим эту возможность, то поймем и характерную историю индийского народа, который очень много страдал из-за отсутствия определенных качеств, но мы также воздадим должное тому, что только созерцательный образ существования их предков мог оставить после себя миру такие, единственные в своем роде, философские системы.

---

## Глава 28. Музыка и характер древних египтян

Каждое верование имеет соответствующую музыку, и различия между познаниями верований можно было бы почти уже выразить в музыкальном нотном письме.

Фразер. «Золотая ветвь». «Религия есть культовое формирование определенных эмоций».

Фильдинг Холл. «Сердце людей».

Итак, мы займемся воздействием музыки на египтян и ролью, которую она сыграла в их мощной культуре. Мы проанализировали индийскую музыку первой не потому, что она была самой старшей, но потому, что она стала самой утонченной формой, ибо мы имеем намерение продвигаться от тонкоматериального к грубоматериальному, от четверти тона - к полутону.

Египетская музыка характеризовалась третью тона, и поэтому она была на интервал менее утонченной, чем индийская музыка, что привело ее воздействие не на дух, а на эмоции, так как тело чувств менее тонкоматериально, чем ментальное тело (или менее тонкоматериальный уровень, чем ментальный). Например, вибрации ультрафиолетовых лучей слишком тонкоматериальны для оказания воздействия на органы зрения, так и вибрации, получаемые от музыки в четверть тона, слишком тонкоматериальны, чтобы, по меньшей мере, прямо повлиять на эмоциональное состояние человека.

Как мы уже упоминали, сублимированный дух становится инструментом мудрости. Но это все же не тот случай, если он функционирует своим обычным способом, ибо орудием знания он становится лишь тогда, когда ему не препятствуют грубые эмоции. С одной стороны, они сказываются враждебно на знании и распознавании, если находятся в возбужденном состоянии, так как они, можно сказать, делают слепым рефлектирующее зеркало духа. С другой стороны, если они спокойны и управляемы, способности разума полностью сохраняются, являя здравый ум и ясность мысли.

Именно этого состояния и достигали египтяне своей третьей тона: она способствовала успокоению эмоционального тела и очищению его от грубоматериальных вибраций, и, что еще важнее,

---

приводила при определенных обстоятельствах к тому, чтобы вызвать эмоциональный вид состояния транса.

Исследования старой религии раскрывают факт, что в каждой культуре, которая заслуживает этого имени, существовали школы для изучения эзотерики (и еще существуют), в которых ученика наставляли на то, чтобы не только верить в тонкоматериальные элементы произведения, но и практически их распознавать. В Египте эти школы назывались «мистериями». В одной из их важнейших церемоний кандидат погружался с помощью музыки и других ритуалов в состояние транса, из которого возвращался со знанием состояния бытия после смерти, так как треть тона приводила к отделению астрального тела от физического, что вызывало «астральный транс». В этом состоянии, через действительное переживание, он узнавал о своем бессмертии, посещал не только более высокие планы бытия, но и самые ужасные, как описывает это христианское вероучение. Он спускался в ад и поднимался до неба - это было не что иное, как преображение египетского наставления Литургии. Но не надо путать состояние транса египтянина с погружением индийского мудреца: последний был мистиком, и здесь речь шла об опыте духовного блаженства, в то время как у первого речь шла о приобретении оккультных научных знаний, более того, не только приобрести знания, но и найти вспомогательные средства для применения их, одним словом, он был Маг. Так же, как ученый ставит эксперименты, чтобы этим создать правильные условия для какого-либо научного открытия, так же действует и маг; единственное различие состоит в том, что ученый работает с более грубоматериальными формами, а маг - с более тонкоматериальными формами природы.

Мы, в Западной Европе, фактически обязаны египетской культуре всем, что касается церемониальной магии. Христианская месса также возникла в Египте, она вошла в христианскую церковь в память о последнем причастии.

Прежде чем мы оставим тему эзотерики и магии, следует упомянуть два значительных факта: во-первых, египтяне верили, что музыка - божественного происхождения, во-вторых, что гармония, так же, как различные инструменты, была принесена и изобретена богами.

Гермес открыл принцип гармонии и изобрел лиру и самую раннюю форму гитары, в то время как Озирису приписывается введе-

---

ние флейты. Эти предположения не противоречат эзотерической стороне египетской религии, так как однажды так называемые боги были людьми; известные Адепты, великие Посвященные, которые жили на земле и правили людьми, настолько выделились, что были возвышены до богов. Так и основатель христианства был возвышен до бога, а его ученики причислены к лику святых. Точно так, как сегодня широкой массой может быть сказано, что они не знают правды относительно своего Учителя, так и большинство египетского народа находилось в неведении относительно своих богов. «Даже не все священники удостаивались чести быть допущенными к посвящению. Египтяне не доверяли знанию о «Мистериях» каждому, чтобы не унижить тайны божественного, раскрыв ее профану, они открывали ее престолонаследнику и священникам, которые отличались доброжелательностью и мудростью» (1).

Отсюда можно сделать вывод, что представление богов в Египте было результатом не только глубокого невежественного суеверия, но и логическое следствие знания, приобретенного Посвящением. Но верно и то, что знание это с течением времени было искажено и вылилось в суеверие, но все же происхождение его нужно искать не в этом. Египетская религия в своей чистой и первоначальной форме была высокой, духовной и философской, как религия Вед, и ее основополагающий тезис был: Единство с Богом, человек произошел от Бога и, наконец, вернется к нему.

Египтяне верили в бессмертие души и, следовательно, в то, что те великие существа, которых они и их предки любили и почитали, продолжают жить, войдя в более высокие сферы. Для них не противоречило здравому смыслу поклоняться им, так же как и католику обратиться к своим святым заступникам. Египтянин так же, как современный спирит, верил в то, что духи умерших при определенных условиях могли бы оказывать руководство ему и утешение, однако это никоим образом не препятствовало признанию единого бога, подобно тому, как факт большого количества индивидуальных подробностей не исключает ведическое представление Единого Сознания, собственно Единого. Это не удерживало египтянина и подразделять бога на отдельные атрибуты, обозначая их, как творца: Божественной Благодати, Мудрости, Силы и так далее. Чтобы создать впечатление от этих абстрактных идей, считалось необходимым различать их через какое-либо установленное изображение, и, следовательно, число богов и богинь множилось до необыкновенных размеров. Но египтяне никогда не рассматривали



---

эти фигуры как реальные личности: они существовали только как символические образы.

Не будем более останавливаться на религии египтян, но попытаемся показать, что она была результатом логического философского исследования и образа мышления, проявившимся из проникновения в более тонкоматериальные силы творения природы или, как говорят оккультисты, в его более высоких сферах. К несчастью, со временем возникли определенные суеверные представления, которые запятнали чистоту этих знаний. Эгоизм и корысть проникли в оккультизм, и только лишь относительно оккультные истины были заменены на абсолютные.

Например, было известно, что физическое тело оказывает сильное притяжение на ушедшую с физического плана душу, и что связь между обеими не прерывается, если первое сохраняется невредимым. Индийцы, узнав об этом, стали сжигать мертвые тела, чтобы дух мог освободиться сразу. Эгоизм же египтян заставил их поступать противоположно: они стремились сохранить тело, так сказать, «законсервировать», чтобы дух мог оставаться в соприкосновении с землею и, следовательно, с ними.

Мы не хотим дискутировать о том, кому впервые пришла идея мумифицирования, шла ли речь о том, что следует сохранить то, что высокопочитаемо, или это происходило по другим причинам, но так как она практиковалась, то речь идет о злоупотреблении оккультными знаниями в личных целях. Если чистое знание будет отделено от мудрости и чувства единства, то это в действительности всегда приведет к эгоизму. Собственно, это и привело египетскую культуру к упадку.

Нам же следует еще объяснить, почему это было так и каким образом музыка была связана с этим упадком.

Музыка в нашей европейской жизни играет большую роль, для египтян она имела еще большее значение, в Древнем Египте, казалось, не было никакого действия в течение дня, с которым не была бы связана музыка. Они пели постоянно: и когда сеяли, и когда собирали урожай, женщины пели, когда ткали, и толпы мужчин пели, когда отгружали огромные блоки из больших каменоломен. Их пение принадлежало не к спорадически (единично) встречающемуся типу пения, который характерен для европейского рабочего, их пение получало устойчивую форму для каждого типа деятельности, которой они занимались. Даже назначались люди для того, чтобы ритмично хлопать в ладоши, так как египтяне знали, что общее

---

пение и ритм облегчает трудную работу, так же как военная музыка ободряет солдата, идущего в бой. Нам не следует останавливаться на том, что музыка играла важную роль при всех ритуалах, погребениях, религиозных празднествах, официальных приемах, банкетах и праздниках, но надо обратить внимание на то, что музыка египтян имела намного более разнообразный характер, чем индийская, о котором мы уже говорили. У них было много инструментов: лиры, гитары, арфы, различной величины флейты, свистки (трубки) и двойные свистки, цимбалы, благодаря которым они могли выразить силу и разнообразие звука. У них была музыка разного характера, и та, которая успокаивала эмоции, и та, которая разжигала их. Следовательно, склад характера египтян был другой в сравнении с индусами. Благодаря умиротворяющему воздействию трети тона на природу чувств, египтянин не находился постоянно во внутреннем волнении, но и не был в состоянии летаргии. Он избрал золотую середину и постоянно придерживался ее, точно так же и египетская музыка придерживалась этого пути. До определенной степени их музыка поднималась и до божественных гармоний, ибо у египтян была лира, инструмент, более пригодный для религиозных церемоний, так как он обладал возможностями производить аккорды.

Возникает вопрос, почему, несмотря на все сказанное, произошло так, что эгоизм и суеверие привели к гибели египетскую культуру, ведь она оказывала столь благотворное и значительное воздействие на формирование характера? Несла ли музыка прямо или косвенно ответственность за это? Ответ на это примечателен: падение Египта последовало не на основании факторов, которыми обладала египетская музыка, но на основании того, что в ней отсутствовало. Так же, как культура Индии пошла, в конце концов, к закату, хотя она и обладала духовной мудростью, но не обладала жизненно-практическим знанием. Так и Египет, который располагал знанием практики жизни, но не обладал духовной мудростью. Знание дает силу, а сила слишком часто порождает склонность или любовь к силе, а это - последний шаг к желанию обладать персональной силой, что неизбежно приводит к эгоизму, корыстолюбию и разъединению. По-другому и не могло быть, когда каждая отдельность пытается приобрести преимущества над ближними, вместо того, чтобы работать с ними вместе. Ничего не существует внутри вселенной, что бы длительное время оставалось целым, если силы какого-либо рода тянут в разные стороны. Короче говоря, так

---

как в египетской музыке полностью отсутствовал аспект, пробуждающий мудрость, а ее гармонический или божественный аспект был слишком ограничен, чтобы быть постояннодействующим, египтяне были так же, как затем Греция и Рим, достигнуты своей судьбой. Так же, как в 1914 - 1939 годах европейские нации из-за нехватки мудрости злоупотребили своими научными знаниями, используя их для разрушающих целей, так и египтяне злоупотребили своими оккультными знаниями. Одновременно с их нравственно-моральным упадком пришла в упадок и музыка, постепенно потеряв свою маленькую долю божественной гармонии. Она не развивалась дальше, а все больше и больше увядала. Музыкальный вкус опускался все ниже, и хотя треть тона и сохранилась, но использована она была для тривиальных целей, точно так же и наш собственный полутон может быть использован и используется таким же образом. Следовательно, то, что имело возможность развиваться до самой утонченной музыки, ослабело, уменьшалось до чрезвычайной незначительности.

Этим мы установили главную причину, а теперь попробуем исследовать второстепенные причины.

Истоки зла берут свое начало с духовенства. Как уже было упомянуто ранее, многие священники были посвященными в мистерии. С течением же времени число удостаивающихся такой чести становилось все меньше и меньше, из-за отсутствия у них необходимых качеств для этого. Вместо того чтобы проявлять бескорыстие в воздействии на человечество, они все больше проявляли свой эгоизм и удовольствие во власти. Когда эти тенденции увеличились и, наконец, тяга к власти стала единственным стремлением, то любовь к красоте, правде и другим высоким качествам естественно уменьшилась, эти тенденции отразились и на музыке, как проводнике, через которые более высокие эмоции не находили уже свое выражение. Они стали равнодушными и нерадивыми по отношению к тому, как исполнялась священная музыка, и, наконец, перестали обращать внимание на качественный уровень музыки. Когда возвышающее влияние священной музыки пошло на убыль, постепенно стал вырождаться не только характер образа мышления священников, но и простых людей.

Многое из истинного знания кануло в забвение, а ограниченное знание, которое просачивалось из более низких мистерий, уже не имело того существенного значения и воздействия, ибо его первоначальная сила была поражена. Влияние же священников на образ

---

мышления населения способствовало тому, что египтяне стали предаваться самым кричащим суеверным представлениям, которые, в конце концов, вызвали всеобщую насмешку и пренебрежение (2). И еще: то, что историк обозначает как «суеверие», было в действительности намного более пагубным, это было подчинение оккультных сил в личных, пагубных для общего блага, целях. Если нация находит в этом свое убеждение, то ее гибель неизбежна.

*Сноски:*

*1. Цитата по Wilkinson (Уилкинсону) The Ancient Egyptians (Древние египтяне). - Так же действовал и Иисус, когда вверял своим ученикам Учение, не предавая его всеобщей гласности.*

*2. Цитата по Wilkinson (Уилкинсону) The Ancient Egyptians (Древние египтяне).*

## Глава 29. Греки и их музыка

С Грецией мы переходим к полутону и европейской музыке. Точно так же, как в Индии четверть тона особенно воздействовала на ментальную, а в Египте треть тона - на эмоциональную сферу, так и в Греции полутон проявил себя в воздействии на материальное или физически-тонкое. Мы переходили от более тонкоматериального к менее тонкоматериальному и, наконец, к грубоматериальному; ниже этого музыка не может быть обозначена как музыка, но только лишь как голый звук или шум.

Не нужно думать, что до Греции в Европе музыка не существовала никоим образом. В определенной степени она существовала и в других странах, где возникала из молитвы к божеству и вводилась духовенством. Но Греция была первой европейской страной, приведшей ее в состояние относительного совершенства: она стала искусством, а в определенном смысле даже наукой. Цицерон писал, что греки «рассматривали искусство пения и игру музыкальных инструментов как существенную часть учебы и образования»... «Отсюда Греция стала известной своими сведушими музыкантами, и так как все люди там изучали музыку, то те, кто не был в этом сведущ, считались необразованными и несовершенными». Эта точка зрения не удивительна, потому что музыка превозносилась в Греции как великими философами, так и поэтами, считалось, что она имеет божественное происхождение и что сам Аполлон, вечно молодой и красивый бог, возглавляет ее.

---

Несмотря на то, что в Греции нашли свое продолжение многие аспекты египетской музыки, нельзя утверждать, что греческая музыка вышла из Египта. Правильнее было бы сказать, что с течением времени греки переняли большое количество египетских инструментов и усовершенствовали их либо ассимилировали к потребностям собственной тональности. Флейта, например, изначально произошла из Египта, имела она только четыре отверстия, но позднее «Деодор из Фив в Беотии добавил следующие, так же как и боковое отверстие для губ. Сначала флейта была из тростника, позднее - из кости или слоновой кости». В последующих духовых инструментах, как и в Египте, были распространены простые и двойные дудки, равно как и сиринкс (вид свирели). Что касалось струнных инструментов, то в Греции имелось множество лир, арф и китар (вид гитары). Также имелся и значительный выбор ударных инструментов. Именно Греции мы обязаны за тамбурины с колокольчиками, хотя более простая форма его пришла из Египта. При таком инструментарии не нужно особо подчеркивать, что гармония, пусть даже и ограниченная, была составной частью греческой музыки, и к этому следует еще добавить связанную с воздействием полутона всю смесь из религии и суеверия, которая является характерной особенностью греческого народа.

После того как мы описали инструментарий греческой музыки, вероятно, нужно добавить несколько слов о греческих ладах. Изначально древние греки имели три основных лада: дорийский, фригийский и лидийский, но позже число их было увеличено до семи. В пояснение к этим ладам: если бы наша до-мажорная гамма игралась исключительно на белых клавишах от ми до ми, то это было бы соответственно расположению тонов и полутонов дорийского лада, а если бы - от ре до ре, то это был бы фригийский лад и так далее (1). Немаловажным является также то, что греческие философы строившимся на этих различных ладах мелодиям приписывали различные эмоциональные и этические воздействия. Например, считалось, что дорийский лад внушал смелость, уважение, почтение перед самим собой и перед законом; лидийский лад должен был вызывать чувственные ощущения, а фригийский внушал достоинство, самообладание и покой. Но, к сожалению, эти мыслители, к коим принадлежали Платон и Аристотель, не были одного мнения о воздействии этих тонов, что привело к тому, что они упустили некоторые важные факторы: такие, как используемые инструменты, временные обозначения и так далее. Если мы, на-

---

пример, возьмем полный перечень оркестровых инструментов и разделим их на четыре категории, то тогда можно будет сказать следующее:

барабаны и духовые инструменты оказывают физическое, трубки или щипковые инструменты - эмоциональное, струнные инструменты - ментально-эмоциональное, арфы и органы - духовно-эмоциональное воздействие.

Если, например, определенная музыкальная тема будет сыграна на духовом инструменте и, естественно, будет исполнена определенным образом и в связи с другими инструментами займет подчиненную роль, то воздействие ее вопреки сказанному будет совершенно другим, чем физическое. Подобным же образом это происходит и с дудочками, со струнными инструментами. Кто не ощутил чисто эмоционального воздействия приглушенных барабанов или цимбалы, звук которой извлекается барабанной палочкой на пианиссимо, тогда как каждый из этих инструментов, если он введен более сильно, будет оказывать только физическое воздействие?

Когда великие мужи античной Греции приписывали различным тонам различное воздействие, то предположения эти не были безусловно ложными, даже если и казались таковыми на первый взгляд. В действительности и мы, исходя из многих наших собственных утверждений о полутоне и его физическом воздействии, как и те духовные философы, можем создать впечатление, противоречащее нам самим. Следовательно, должно быть ясное понимание, что утверждая то, что полутон оказывает физическое воздействие, мы ни на мгновение не хотим дать понять, что он не имеет также НЕПРЯМЫХ эмоциональных или духовных воздействий. Разумеется, что абсурдным было бы считать, что какой-либо пассаж из «Парсифаля», например, воздействует исключительно на физическое тело. Основная истина, которую следует уяснить читателю, состоит в том, что полутон имеет общую тенденцию воздействия на физическом уровне, или, может быть, лучше сказать, на действия людей на физическом уровне. Точно так же, как покорение духа было самой выдающейся чертой в великие времена древнеиндийской культуры, так и преодоление материи стало самым ярко выраженным признаком европейской культуры. Это позволяет, как мы утверждаем, вернуться к общим и возрастающим воздействиям полутона. И теперь, когда множество других факторов постепенно стало связано с этим нашим западноевропейским подразделением

---

тона, то и человек также достиг того, чтобы вновь заняться проблемами духа, но исходя из другой точки зрения и с другой мотивацией, чем его арийские предки. Однако прежде чем мы будем говорить о музыкальных воздействиях, связанных с решительным натиском «возврата к Богу», как называли это мистики, нам предварительно нужно заняться воздействием полутона в его начале.

Достаточно рассмотреть лишь греческую пластику, чтобы увидеть, какую решающую роль сыграло физическое в греческой культуре. Художник или скульптор имели единственную и совершенно очевидную цель: изобразить телесное совершенство. Очевидным было и то, что все греческие искусства не были подвержены влиянию искусства; полностью «выдуманные», они были продуктом лишь трезвого и бесстрастного рассудка. Если мы, например, сравним египетскую и греческую живопись, то установим, что так же, как это имеет место в современных картинах, в ней нет похожести, она изображает природу так, как она воспринимается эмоциями. О греческой живописи и скульптуре можно утверждать как раз обратное: они были не только похожи, но если возможен такой парадокс, даже реалистичнее, чем сама природа. Поэтому Аристотель был вынужден сделать замечание: «Даже если невозможно, чтобы люди были такими, какими рисовал их Zeuxis, то все же лучше, что он изображал их в этом мире как пример, ибо пример должен превосходить образец». Это высказывание является ключевым для общей теории греческого искусства, а именно: соединение красивого и хорошего, эстетического и этического.

Следует принять во внимание, что эта высокозначимая воспитывающая концепция искусства включает и греческую музыку, о которой мы говорили. Этика имеет дело с упорядочением поведения, а поведение связано с действием, с областью физического. Если духу не препятствуют нежелательные эмоции, человек действует правильно, ведь вряд ли надо объяснять, что правильное мышление ведет к правильному действию. Этическое учение, как оно понималось в Греции, не было ни результатом духовно-сублимированного, ни эмоционально-религиозного образа мышления, но лишь результатом чистой силы рассудка в соединении с областью действия, то есть физическим уровнем. Кроме того, если мы исследуем греческий образ жизни, то установим, что почти каждый из ее аспектов либо брал начало в физическом, либо был с ним связан.

Далее мы намерены перейти от искусства к эзотерической стороне религии, тесно с ним связанной; но не той религии, какой пони-

---

малась она такими Посвященными, как Платон и Пифагор, а обычными людьми. Эта религия была, выражаясь кратко и в точной форме, редуцированием (превращением) сил природы в конкретные существования или даже редуцированием человеческих страстей в конкретные существования. Для объяснения естественных форм проявления грек Античности допускал существование духовных сущностей, которые были с ним схожи, но гораздо мощнее его. Подобным образом он мыслил и при объяснении эмоциональных Феноменов. Когда он видел, как надвигался шторм на потемневшее море, он своим духовным зрением видел сущностей, которые вызывали гнев ветра и волн. Когда он ощущал шторм в себе самом и чувствовал, как в его сердце бьют яростные волны страстей, то причину он искал вне себя: он позволил злым духам овладеть им. Таким образом возникло представление о множестве богов и богинь, домовых и нимф, nereид и дриад. Следует принять к сведению, что сущности эти всегда имели эфирный образ, сходный с человеческим, и в доказательство этого мы имеем наследие греческой культуры. Статуи богов были просто изображениями высшего телесного совершенства, а не символичны, как произведения Индии. Где в Греции можно найти какое-либо воплощенное представление Шивы Разрушителя? Хотя в моральном смысле греческие боги ни в коей мере не были совершенством, но ни одному скульптору не пришло в голову изобразить их иначе как красивыми. Индийский Шива рассматривался как кощунство.

Что может быть сказано об отношении человека к богам? В книге Льва Дикенсона «Греческий образ жизни» определен не как мистический, не как духовный, но чисто механический, ибо он касался физического плана бытия и показывал приметы договорного соглашения или действия. Слова «совесть», как понимает ее Христос, для греков Античности не существовало. Если они рассердили богов, они ощущали только страх, так как верили в то, что они их накажут за эту провинность. Наказание же это, в любом случае, должно было быть связано с их телесно-физической жизнью и принять форму болезни, несчастного случая и так далее. Было немыслимо, чтобы боги прощали человека лишь на основании молитв. Он должен был приносить им дары жертвы, предложить дары, всячески угождать, и другого пути не было: ведь, в конце концов, разве боги не были существами со страстями и тщеславием, как он сам?

Однако, несмотря на такое материалистическое представление, греки верили в будущую жизнь, но вспоминали об этом еще меньше,



---

чем средний христианин. Они были слишком счастливы радостями земной жизни, чтобы желать их в гиперфизических областях. В действительности многие из великих поэтов и драматургов рисовали общее состояние после смерти в чрезвычайно пессимистических красках. Вместо того, чтобы сказать смерти: «Добро пожаловать», они рассматривали ее, а также и старость, как предвестника ее, в сумрачном состоянии духа, с отвращением. Стать старым и не быть более физически красивым обозначало для них самую прискорбную перспективу. Как сильно отличается это от позиции индуса, настолько глубоко погруженного в мысли о «небе» и почти полностью забывшего о вещах земных и пренебрегающего ими.

Так же, как индус был полностью настроен на мечтательную созерцательность, так же и у грека прежде всего были активная деятельность, атлетическое возбуждение, спортивные игры, соревнования и героические дела - короче говоря, прославление тела. Это простиралось даже до привязанности между представителями одного и того же пола, и совсем не потому, что греки были чрезвычайно низкими и распушенными людьми, совсем напротив, это было неизбежным следствием их восприятия жизни. В физическом теле они видели самое великолепное творение богов и почитали его соответственно. Закон при этом был на их стороне; страстная дружба между мужчинами не запрещалась, но фактически была твердой установкой. У греков страсть была делом сексуальности как любви, и речь шла, следовательно, о более чистой форме страсти, чем у других народов, даже если поверхностно это могло производить меньшее впечатление. Следовательно, и законодатели не рассматривали гомосексуальность враждебной праву и порядку, но поддерживали ее. Она не была для них чем-то нечистым, а даже имела свои преимущества для существования государства, так как страстные отношения дружбы, как правило, возникали между старым и более молодым мужчиной, то первый оказывал более благотворное влияние на последнего, воспитывая его и способствуя его развитию (2). В наше время очень трудно принять эту точку зрения греков, хотя бы потому, что пуританство наложило на наши представления свои мрачные тона, однако греческому образу существования оно было чуждо, так же, как ханжество и другие, тесно с ним связанные качества духа. Греки имели так мало представления о них, что Демосфен мог открыто сказать перед судом, что каждому женатому человеку «по меньшей мере необходимо по две метрессы (то есть любовницы, содержанки)» (3). Такие любовные отно-

---

нения воспринимались не только как привычные, но были в согласии и с религией - разве не было храма в честь Афродиты Пандеюс, богини незаконной любви?

Отсюда становится очевидным, что физический элемент играл исключительно важную роль в каждом аспекте греческой жизни. Мы только вкратце обратили ваше внимание, во-первых, на эзотерическую сторону богатства идей и, во-вторых, на различные философские школы, которые получили свой расцвет в V и IV столетиях до Рождества Христова.

Как известно каждому студенту, Мистерии существовали как в Греции, так и в Египте, откуда они и пришли. Существовали также такие странные культовые формы, как, например, культ Диониса, бога инспирации и вина. Хотя Мистерии приобрели историческую известность, они не стали составной частью всеобщего распространенного религиозного мышления. Но не следует думать, что идеи, ставшие известными благодаря некоторым знаменитым греческим авторам, посвященным в Мистерии, были представлениями обычного народа. Великие мыслители, реформаторы, поэты или философы не являются продуктом национального мышления, но, наоборот, национальное мышление есть порождение великих мыслителей или, по крайней мере, может им стать. Они устанавливали идеал, и с течением времени люди жили в зависимости от обстоятельств, соответственно или несоответственно этому идеалу.

Рассматривая воздействие греческой музыки на мышление, характер и образ жизни греков, следует учесть, что Платон, Пифагор и некоторые другие значимые авторы в это рассмотрение включаться не будут. Хорошо известно, что Платон был далек от того, чтобы примкнуть к политическим идеям греков, по сути, он был монотеистом, что же касается известных драматургов, то некоторые из них позволяли себе довольно много сарказма в отношении имеющих представлений веры. Следовательно, мистицизм, который можно обнаружить в произведениях греческих философов, не характеризовал греческий образ мышления. Мистицизм, который, например, может констатировать в связи с культом Дионисия, был лишь еще одним примером для физического элемента как основополагающего, хотя цель его обрядов и состояла в том, чтобы вызвать мистическое сознание, но средства, используемые для этого, были природы физической. В удивительный противовес индийскому йогу, использующему исключительно дух и сидящим без движения в трущобе (здесь каждое средство используется для того, чтобы

---

стимулировать органы чувств), музыка, в которой ударные инструменты преобладали и воздействовали прямо на нервы; танцы, при которых сильно дергалась каждая часть тела, а глаза и мозг цепенели; хмельные напитки - все это являлось составной частью тех пиршеств, которые описываются Еврипидом в «Вакханках». В действительности они были не чем иным, как только формой «танца дервиша» или «Встречи Армии Спасения», в которых определенный эмоциональный эффект достигается посредством перевозбуждения физической нервной системы.

Итак, мы переходим к упоминанию философских школ, благодаря которым Греция стала так известна. Школы Платона и Пифагора образовались благодаря Посвящениям, и так как музыка, используемая в Мистериях, была особого вида, не известного народу, то нельзя сказать, что общераспространенная музыка оказала влияние на эти эзотерические школы. Что же касается других направлений, то они были, как и греческие искусства, продуктом рассудительного и бесстрастного мышления и возникали просто из того, что «было придумано». Современные критики установили, что боги и их поведение не выдерживают теста строгой проверки и что именно отсюда развилось направление, которое в середине последнего столетия было обозначено как агностицизм. Хотя в Греции всегда имелись материалистически настроенные философы, отрицавшие существование богов, другими словами, определенный конфликт между религией и наукой не внезапен. Однако впервые он проявился в таких больших размерах только в V веке до Рождества Христова и проявился настолько, что стало ясно - всеобщая вера в богов была серьезно подорвана. И это еще не все: появились философы, подрывающие основы политики и этики - одним словом, свирепствовал скептицизм; и не появившись Платон, и не восстановив он равновесие снятием покровов с тщательно взвешенной части эзотерического учения, материализм распространился бы повсеместно.

Конечно, будет странно читать наши утверждения о том, что одна и та же воздействующая сила позволила возникнуть религии и ее противоположности - атеизму. Однако в силу особого своеобразия греческой религии это действительно было так. Как мы уже установили, а также до нас и другие, религия Греции, со всеми ее сверхъестественными элементами, была не чем иным, как прославленным материалистическим представлением веры. Обобщая кратко: боги были только грандиозно превознесенные человечес-

---

кие существа, со всеми их страстями, и отношения между этими богами и человеком были едва ли лучше, чем отношения между человеком и человеком. Этим объясняется, почему музыка, способствующая возникновению греческой религии, вела также и к возникновению скептического и материалистического воззрения. В связи с музыкой и этой книгой должно быть особенно принято во внимание то, что одна и та же причина оказывает различные воздействия. Если бы это было не так, то тогда достаточно было бы играть лишь церковные песни, чтобы сделать человека верующим! В действительности же в основе этих воздействий лежит лишь схожесть, короче говоря, они не совсем одинаковы, а только родственны друг другу. Ведь между верующим и скептиком нет основополагающего различия: первый не верит в одну определенную последовательность теории и фактов, последний не верит в другую, и так - все. Верующий не верит в то, что вся вселенная построена случайно, а скептик не верит, что она построена Богом или богами. Верующему действия скептика кажутся безрассудными и бессмысленными, а для скептика действия верующего выглядят такими же безрассудными и абсурдными. Греческий атеист в споре со своими противниками мог бы аргументировать свои воззрения следующим образом: «Я верю во вседостаточность самой материи и настаиваю, что невозможно установить богов, как невидимых, так и материальных»... И когда все было бы сказано, общий спор продолжал бы вращаться вокруг материи, а каждая сторона была бы настроена материалистически, но на свой собственный лад.

Мы установили, почему пришла в упадок столь мощная культура Египта, теперь нам осталось только указать причину, лежащую в основе того, почему Греция роковым образом последовала по ее стопам.

Падение египтян произошло из-за их любви к власти, а греков - из-за того, что «пышным цветом расцвела их любовь к физической красоте». Со временем они становились все рассудочнее и полностью были захвачены радостью ощущений, захвачены так, что тянули энергию их духа и его деятельности назад; и как следствие, они теряли свою способность к восприятию, а также и умственные способности. Как и в случае с египтянами, сколь же поучительны эти примеры! - упадок их произошел на основе искажения основного принципа их бытия. Треть тона египетской музыки стала основным фактором порождения оккультной науки, и через искажение этой науки культура их пришла в упадок, подобным же образом по-

---

лутона греческой музыки стал решающим фактором порождения культа физической красоты и привел к схожему результату. Схожесть на этом еще не заканчивается: как в египетской, так и в греческой музыке отсутствовала не только четверть тона, но и гармонический аспект, то есть аспект религиозной преданности был развит недостаточно для того, чтобы установить равновесие. Если бы все это было выражено более четко, то многое бы из греческой любви к телесной красоте было направлено в более высокий канал любви духовной красоты. Но первый для этого был слишком скуден и груб: даже то малое, что имелось ранее, обратилось вспять, а с этим исчезла и гармония из греческой, как ранее и из египетской музыки.

Следует учесть и другие изменения: более чувственные виолы заняли место мелодий для более звучных инструментов, и музыкальный вкус стал слабым и изнеженным - не более чем средством пощекотать ощущения. На место настоящих художников пришло все возрастающее число чистых виртуозов, что всегда следует рассматривать как первый шаг к деградации в развитии музыки. В 456 году до Рождества Христова, например, большое восхищение вызывал своим мастерством исполнения пассажей и гамм Фриникс - исполнитель игры на китаре. Подобное стремление к погоне за эффектом наблюдалось среди исполнителей на флейте, лире и даже среди певцов. Без всякой меры песни были настолько перегружены украшениями, что Аристофан однажды вынужден был напомнить, как во времена его предков к основным правилам музыки принадлежали равномерный ритм и простая мелодия. И хотя многие из современных авторов выражали подобное мнение о музыке их предшественников, другие источники свидетельствуют, что «коса» была признаком греческой музыки, причем это понятие будет использовано для обозначения дегенерировавшей фазы развития искусства, где голые украшения преобладали над действительной субстанцией в музыке. «Так искусность выступает вместо искусства, и воздействие нацелено на ощущение вместо глубокого восприятия эмоций» (5).

С такими ниспровергающими изменениями в музыке стало проявляться ослабление в характере греков. Их мораль и дух борьбы ослабли, их военные действия не были более успешными. Они допустили, чтобы другие нации вмешивались в их дела. Наконец, они потеряли свой патриотизм и свою любовь к независимости, а с этим утрачены были их подъем и благополучие.

---

Очень поучительно то, что музыка стала сдавать свои высокие позиции, в то время как другие греческие искусства достигали своего расцвета, а именно - в эпоху Перикла (ок. 490 - 429 до н.э.). Если бы было обратное, то появилось бы некоторое обоснование для разговоров, что особое музыкальное направление есть результат развития моральных представлений и так далее, а не наоборот, или что музыка переживает вместе с другими искусствами время расцвета. Но греческие авторы знали все же, что дело обстоит по-другому; ведь даже однажды исключив то эзотерическое знание, которым, например, без сомнения, обладал Платон, история начинает нам внушать мысль, что подъем и упадок искусства музыки самым тесным образом связаны с подъемом и упадком самой культуры.

*Сноски:*

1. *Другие лады: гипоподийский - от Фа до ФА, гипофригийский - от Соль до Соль, гиподорийский - от Ля до ЛЯ и миксоподийский - от В до В (си бемоль).*
2. *Сравните: Лев Дикенсон. «Греческий образ жизни».*
3. *Цитата из Л. Дикенсона «Греческий образ жизни».*
4. *Цитата из Л. Дикенсона «Греческий образ жизни».*
5. *Цитата из Наумена «Иллюстрированная история музыки».*

## Глава 30. Римляне и их музыка

*«В то время как Греция пала через извращенную любовь к красоте,  
Рим пал через извращенную любовь к мужественности»*

Правоммерно было сказано, что римляне стали в истории самым практично настроенным народом: народом жажды деятельности, но не богатства идей и силы воображения. Как прозаический и простодушный тип англичан, они восхищались мужественностью, самоограничением, серьезным поведением, прилежанием, и естественным следствием этих черт стали право и порядок. Понятие утонченности им было не свойственно; их искусство было реалистичным, архитектура - монументальной, их позиция в отношении религии - не духовно-материальной. Это был народ с высокими военными способностями, который с присущим ему «прямотой, простотой и трезвым рассудком» захватил мир, создав огромную империю, и господствовал в ней так, что сегодня мы говорим об этом времени, как о важнейшей эпохе в мировой истории.

Но должно было пройти время до того, как Рим стал знаменит

---

своей беспримерной испорченностью. И мы попытаемся определить: играла ли музыка какую-либо роль в его расцвете и закате, и если да, то в каком окружении? «Если мы, - пишет Джон Хакинс в «Иллюстрированной истории музыки Наумана», - проследим место музыки у римлян, то установим, что она как наука получила очень низкую оценку, которая указывает и на низкое положение римской музыки, если лучшие инструменты, которые могли быть использованы для праздничных восхвалений богов, порой заменяли жалкие флейты, едва ли лучше тех, что мы предлагаем детям в качестве игрушки». Отсюда становится ясно, что в Риме было мало музыки. Но существовало все-таки музыкальное направление, которое использовалось римлянами из одних только побуждений необходимости. Это была военная музыка; способствовала она тому, чтобы поставлять хороших солдат. Эта музыка не ограничивалась только «парой жалких флейт...» Есть свидетельства того, что римляне имели необычайно большое количество инструментов военной музыки, в особенности духовых (2), из которых самыми важными были труба и букцина. Первая была чем-то вроде трубы, хотя много больше и длиннее, чем современная оркестровая труба; вторую можно сравнить с рогом, хотя опять-таки она - намного более, чем наш современный рожок.

Если прибегнуть к детальному описанию воздействий этой военной музыки, то можно сказать, что она наполняла тело энергией и способствовала мужской силе. Это - составные части того, что римляне называли «Virtus» (виртуозность), которая, наконец, приобретала значение мужественности и доблести. В действительности, речь шла об ограниченном направлении музыки с соответственно ограниченными воздействиями. Такого рода музыка влияла на физическое тело, и отсутствие в ней более мягких аспектов не позволило возникнуть любви к телесной красоте, как понимали ее греки, эта музыка не вызывала тех эмоций, которые будят силу воображения. В то время как греки, глядя на красивое тело, восхищались сильным и красивым телом, римляне восхищались лишь потому, что считали его полезным. Одна точка зрения - эстетическая, другая - практическая, основой же обоих положений было физическое, но углы зрения, под которыми это рассматривалось, были очень разные.

С течением времени военная музыка, если ей не будут противопоставлены никакие утончающие влияния, будет оказывать вредное воздействие на характер: мужественность может вырождаться

---

в стремление к власти, мужество - в жестокость, а сексуальная мужская сила - в чувственность, это как раз и произошло у римлян. Революция 133 года до Рождества Христова - первый результат воздействия упомянутых плохих качеств. Она была следствием «антагонизма между немногими, владеющими властью, и многими, считающими, что они имеют тоже на это право. Что касается второго из перечисленных зол, то оно вылилось в вызывающую ужас форму гладиаторских игр. Эти бои в более поздние времена стали неотъемлемой частью римского общества, и оправдывались они тем, «что поднимают военный дух зрелищем отважной смерти». Невзирая на то, поддерживали ли они на некоторое время дух или нет, история показала, что они были ответственны за упадок Рима. Эти игры усиливали бесчеловечность, грубость, а притягательная сила их была так велика, что все профессиональные обязанности, в том числе и служебные, которые поддерживали существование государства, были заброшены, ибо они требовали безделья. Но если жестокость способствовала разрушению нации, то чувственность - третий порок из упомянутых нами, оказался также разрушительным. Сладострастие и сопровождающее его распутство часто вызывали трусость, так как имели ослабляющее воздействие на тело и нервы. Если в существующем государстве распространяется страх, оно отдает себя в руки врагов. Равнодушие встает на место любви к Отчизне, и народ уже больше не интересуется, будет ли она захвачена своими собственными соотечественниками или же чужаками.

Названные предыдущие феномены были следствием воздействия военной музыки, что совершенно противоположно тому, что было нужно. Все бы складывалось по-другому, если бы к лечебному лекарственному напитку был добавлен другой ингредиент: лучшие черты греческой музыки, прежде чем она опустилась до простой виртуозности. Как известно, после завоевания Греции римлянами произошло значительное проникновение в страну греческой литературы, чего не скажешь о музыке. Конечно, определенная часть музыки была принята римлянами, но римская музыка была создана так, что греческая музыка чуть более высокого вида никогда не находила поддержки в римском обществе. В действительности предпочтение к виртуозности в Риме было еще более выражено, чем в Греции. «Кроме того, возникает вопрос», - пишет Науман, - «основывалось ли восхищение римскими виртуозами больше на чарующей прелести собственной лъстивости или же на их



---

искусном исполнении, только если Греция имела прославленную виртуозную флейтистку, то Рим заимел их множество. История дегенерировавших и опустившихся игроков на китаре и флейте - темная глава в музыкальной истории Рима. Упадок искусства звука был так обширен, что исполнение его попало в руки ищущих приключений чужаков и манивших своей прелестью женщин. Государство же распорядилось вычеркнуть из учебного плана римской воспитательной системы музыку. Обоснованием послужило то, что искусство, исполнявшееся рабами, презренными классами общества, было неподобающим для образования юных патрициев. Исполнились пророческие слова Аристотеля о том, что искусство, которое имеет своей целью только выставление напоказ искусности пальцев и чувственное возбуждение, было бы несовместимо с достоинством человека и предназначалось только для рабов».

Вышестоящие выводы не нуждаются в комментариях, так как совершенно очевидно, что музыка, у которой отсутствуют основные ее качества, была не только беспомощной против разлагающих воздействий перевеса военной музыки, но в свете того, что изложено в последней главе, стала причиной дальнейшей дегенерации характера национального образования.

*Сноски:*

1. Р.Ф. Хартон. *«История римлян».*

2. Цитата из *«Иллюстрированной истории музыки» Наумана.*

## **Глава 31. Воздействие дисканта и народная песня**

Все образованные люди сходятся в том, что та, воспетая древними, наука музыки полностью утеряна, а то, что мы имеем сегодня, состоит из определенных нот, пришедших одному брату монастыря при чтении утренней молитвы в его фантазии или наблюдательности. Эти удивительные слова написаны Alypius, жившим где-то в 115 году от Р. Х. С упадком Греции и Рима в Европе музыка практически вымерла. В любом случае, она была так ограничена, что мы не находим ни одного достойного упоминания о ней до дней святого Амбросия (374 г. от Р.Х.), когда западноевропейские церкви приняли в свои богослужения практику пения. Введение этой определенной формы пения в раннюю церковную музыку не осталось без

---

воздействия. Постоянное повторение отдельных тонов со случайными отклонениями к более высоким или низким нотам привело к возникновению мантрического, декларационного пения, которое оказывало прямое воздействие на мозг. Это побуждало людей к тому, чтобы мыслить четко упорядоченным образом, так как большинство инкарнированных в то время душ были юными и малоразвитыми, а следовательно, не имели духовной подготовки, для них это было в высшей степени необходимо. Мы уже указали на факт, что ментальное тело принимает и сохраняет форму только через развитие ума, так как неупорядоченное мышление вызывает силой привычки неуравновешенный дух, и тогда на помощь может «прийти» внешний посредник, каковым и стало Амбросианское хвалебное пение. Имея определенную энергию, оно вынуждало религиозную общину к тому, чтобы быть внимательней, и требовало духовной концентрации, и, кроме того, оно производило более тонкое воздействие и частично способствовало введению в церковь церемониальной системы, чего до этого не было.

Хотя со времени святого Амбросия церковь была немного нацелена на то, чтобы развить мыслительные способности христиан, однако с ней не было связано ни одного достойного упоминания новшества до тех пор, пока святой Григор Великий (приблизительно на две сотни лет позже) не стал папой. Амбросианское хвалебное пение было ограничено четырьмя тональностями, Григор Великий увеличил их число до восьми, и это привело к появлению одноголосного церковного пения: Григорианского хора. Григорианский хорал служил в качестве вспомогательного средства для Преданности Высшему, кротости и выравнивания мышления церковной общины в одном направлении. Он способствовал также успокоению эмоций, давая этим средство для овладения эмоциональным телом. Рассматривая его с музыкальной точки зрения, можно сказать, что он был очень строгим и простым, чтобы вызывать приятные чувства, которые пробуждаются действительно мелодичным благодушием, с другой стороны, дух, захваченный бурными эмоциями, обычно на мгновение успокаивается. Мы благоразумно говорим «на мгновение», так как минует еще значительный период, прежде чем человечество в целом найдет средство овладения эмоциями. Если мы точно изучим жизнь в Средневековье с его похотливой чувствительностью и грубым фанатизмом, то установим отсутствие владения эмоциями, лучше сказать, страстями, как корень всех его зол. И хотя Григорианский хорал все еще поется в

---

некоторых церквях, область его воздействия сегодня очень ограничена, и только один, совершенно определенный, тип малодифференцированного вида духа восприимчив для него. Отзвук, который он может находить у других, скорее можно отнести к почитанию традиций, чем внутренней музыкальной потребности. Прежде чем Гвидо д'Ареццо, который родился в 990 году, ввел свои новшества, вся европейская музыка на деле была еще так ограничена и скудна, что этим и защитила «свое средневековое чутье» от забвения. Гвидо был первым европейским композитором, употребившим гармоничное звучание аккордов.

Воздействие его музыки было значительным, так как оно способствовало проявлению гармоничных отношений в домашней и социальной жизни. Как оно осуществлялось, можно объяснить законом соответствия: как в музыке, так и в жизни. Во всех композициях с аккордами, или более чем одним певческим или инструментальным голосом, должна обязательно существовать внутренняя связь, которая совершенно естественно заключает в себе закономерность и порядок, одним словом - координацию. Музыка, строящаяся па аккордах, на деле есть музыкальный прототип гармонических отношений между различными единствами, и ее воздействие состоит в том, чтобы вызвать чувство дружеского расположения. Если, кроме того, будет еще связь с религией, то результатом будет, естественно, дружелюбное направление ума плюс религиозная самоотверженность и набожность. Инстинктивное познание этой истины имело следствием ввод в богослужения церковных песен или гимнов. Эти воздействия, строящиеся на аккордах музыки, особенно Гвидо д'Ареццо, не ограничивались лишь социальными отношениями, до определенной степени они устанавливали созвучие между ментальным и эмоциональным телами и вызывали большее согласие между обоими. С этого времени человек уже не был абсолютным рабом своих эмоций, он уже начал узнавать преобладание мыслей. Эти оба организма (тела) должны были, в определенной степени, быть настроены друг на друга и действовать более вместе, чем друг против друга.

Гармонизация между духом и эмоциями дала в дальнейшем еще один результат: она оказалась полезной при формировании искусства. Только тогда, когда эмоции и разумное мышление связаны друг с другом, может быть создана какая-либо форма искусства, имеющая право на это название, так как вдохновляющий импульс выражается обычно эмоциями, но ментал (дух) ответствен за тех-

---

нику выражения. Следовательно, музыка Гвидо д'Ареццо проложила путь для весьма значительного направления в искусстве, которое берет свое начало в 1280 году, с появлением Cimabue.

С X по XIII столетия, когда феодализм достиг своего пика и полностью вступил в силу воздействия музыки Гвидо, мы обнаруживаем множество благородных эмоциональных ощущений, которые в дальнейшем поддержали то направление народной песни, которое стало известно через трубадуров и миннезингеров. В те времена они способствовали своими прелестными мелодиями и странными лирическими замыслами, с одной стороны, героизму, с другой стороны, - «более чувственной стороне жизни», известной как рыцарство. Фактически связь между песней трубадура и ее вариантами с церковной музыкой, пробуждающей религиозность и набожность, была ответственна за появление странствующего рыцаря и крестоносца, причем в последнем религия была связана с жадой приключений. Крестовые походы, принимая во внимание то, что было сказано ранее, имели особую важность, так как они были первой внешней попыткой, в которой приняла участие вся Европа, к координации и взаимодействиям.

## Глава 32. Воздействие полифонии

Далее мы должны учесть важное нововведение в области музыкальных художественных средств, появившееся уже в XIII столетии. Специальный термин для него - КАНОН. Слово это греческое и означает - норма, правило. Это музыкальная форма, в которой все голоса исполняют одну и ту же мелодию, но начинают ее одновременно (по принципу имитации). Каждый последующий голос (один, два и более) вступает раньше, чем окончится мелодия у предыдущего голоса. «Часто канон может быть в квартете между двумя голосами, в то время как два других самостоятельны, или три голоса могут быть написаны в форме канона, а четвертый остается сам по себе» (Словарь музыкальных терминов Гроува).

Через воздействие канона, с его имитационным подражанием, влияние музыки, построенной на аккордах, о которой мы упоминали в последней главе, значительно усиливается. Согласно закону соответствий, оно способствует более легкому обмену в человеческих отношениях. Основная идея, заложенная в каноне, - это

---

«дать и взять», то есть взаимный обмен: мелодия проходит сначала в одном голосе, потом - во втором, а в случае квартета оставшиеся голоса вносят гармонию. Канон, как и все другие формы полифонической музыки, на основе своих математических свойств способствует развитию интеллекта; отсюда мы утверждаем, что с развитием многоголосной музыки становятся более ощутимы признаки, которые привели к возникновению, как это обозначил Драйер, «эпохи разума», или просвещения.

Из канона вышла хорошо известная и художественно разработанная форма фуги. Это «направление симфонической и инструментальной композиции, в которой определенная тема (реже несколько тем) исполняется одним голосом и далее ведется другими», оказало заметное влияние на образ мышления. Люди постепенно начали вводить в действие и использовать разум в разных направлениях. Они не довольствовались более тем, чтобы принимать без размышления, например, поведение проститутки или духовенства и какие-то религиозные положения такими, какими они были переданы традицией. Они находили недостаток в тех или иных доказательствах, не соглашались с тем или иным воззрением. Это вело к возникновению реформации или протестантизма и, наконец, к возникновению большого числа религиозных движений.

*Сноска:*

*1. Мы упоминаем этот аспект при анализе музыки Баха, где полифонический стиль музыки достиг наивысшей точки.*

## Глава 33. Музыка и Реформация

Как известно каждому, Реформация имела различные последствия. Во-первых, способствуя распространению религиозных догматов веры, она пробудила в непосвященных стремление к религии. До сих пор она (религия) полностью находилась в руках духовенства, которому одному было позволено учить и наставлять. Но после Реформации произошло решающее изменение и религия, в известной мере, стала общим достоянием. Она обсуждалась и проповедовалась непосвященными, а также ей обучались все, кто испытывал склонность к этому. И все же несмотря на Реформацию, религия не сыграла бы той важной роли в жизни большого числа людей, если бы при этом не стали действенными другие способствующие силы.

---

Во временной промежуток в сотню лет родилось три композитора, оказавших явное влияние на духовно-эмоциональную природу людей, бывших достаточно тонко чувствующими для восприятия этого влияния. Первым из этих композиторов был Орlando Лассо, который родился в Нидерландах, в Монс Кеннегау, и жил с 1532 по 1594 годы, вторым был Джованни Палестрина, живший с 1525 по 1594 годы, и третьим – Клаудио Монтеверди, пик творчества которого приходился на 1600 год.

Об Орlando Лассо сказано: «Он был первым великим реформатором в фигуральной музыке, так как вместо того, чтобы придерживаться твердо формального контрапункта, как некоторые его предшественники, он открыл путь для введения изящных мотивов и соответствующих великолепно сочиненных пассажей» (1). Выражаясь современным языком, он дал музыке то, что называется *Appeal* (Призыв), и благодаря этому стал первым европейским композитором, давшим человечеству представление в духовно-символическом путем эмоций. Своей музыкой он оказал влияние на природу чувств тех людей, кто был восприимчив для этого настолько, что «стремился достичь чистой преданности, что называется божественной любовью» (2). Мы преднамеренно говорим о стремлении, так как чувствовать себя устремленным к духовным уровням знания есть нечто другое, чем их достичь. Та особая форма музыки, рассчитанная на то, чтобы приводить за собой Космическое или Божественное состояние сознания, в Европе до сих еще не появлялась, и только творения Рихарда Вагнера, как мы уже видели, были в этом направлении шагом вперед.

Как уже было сказано, Палестрина и Монтеверди продолжили ту работу, что начал Орlando Лассо. Из хвалебных речей, вызванных Палестриной у современных авторов, явно видно, что его музыка трогала сердце и воздействовала на дух. Вот ссылки на то, что он как «великий гений создал свой собственный, такой изысканный и такой благородный стиль, и ... что произведения излучали такую божественную гармонию», что вдохновляли людей «поистине петь восхваление Богу самым возвышенным образом». Следовательно, отсюда нужно сделать вывод, что музыка Палестрины с ее духовными качествами в соединении с полифоническими свойствами приводила людей не только к размышлению, но воздействовала на высокую эмоциональную природу человека и, таким образом, направляла мышление в духовную сферу. Немецкий композитор Ран-

---

ке предполагал даже, что музыка Палестрины, именно Месса, проявила свое воздействие непосредственно: она вела к возрождению религии и началу эпохи глубокой признательности и набожности.

Лассо, Палестрина и, наконец, Монтеверди, чье творчество, в связи с его аналогичным воздействием, нет надобности рассматривать подробнее, все они своей музыкой способствовали тому, чтобы проложить путь определенному числу мистиков и философов, появившихся после XVII столетия.

*Сноски:*

*1. Цитата по John Hawkin: History of music (Джон Хоукинс. «История музыки»).*

*2. Читатель вспомнит о том, что индийская музыка вызвала совершенно похожее воздействие, только не на эмоции, а через сублимацию духа.*

## **Глава 34. Музыка семнадцатого и восемнадцатого столетий**

Все любители музыки знакомы с произведениями Доменико Скарлатти, родившегося в 1685 году и жившего до 1757 года. Он характеризуется как величайший для своего времени композитор сочинений для цимбал. Эта характеристика может быть вполне соответствующей, судя по значительному количеству мастерски написанных им сочинений для этого инструмента. Наряду с другими его достижениями Скарлатти приписывается «усовершенствование формы сонаты, ограниченной до того времени лишь скрипичными произведениями. Что касается этих утверждений, то правильное будет все же сказать, что он лишь улучшил и развил сонатную форму, если учесть, что она даже у Бетховена еще не достигла границы своих потенциальных возможностей.

Воздействие грациозной музыки Скарлатти должно быть настолько очевидным для тех, кто слушал какую-либо из его композиций, что не нужно много слов по этой теме. Они вызывают чувства радости и веселья, также способствуют бодрости нашего духа. В настоящее время мы слушаем его композиции лишь на фортепиано, а не на цимбалах, для которых они, собственно, и были написаны, потому многое из их первоначального воздействия теряется. Веселость сохранилась, но отсутствует определенный «свист»,

---

так как металлические струны цимбал перебираются, а на фортепиано по струнам ударяют молоточки, покрытые войлоком.

Чтобы оценить воздействие цимбал, нам следует сравнить его с воздействием церковного органа. В то время как последний своими торжественными звуками ведет непосредственно к тому, чтобы побуждать почитание и религиозное благоговение, первые же вызывают своими резкими гудящими металлическими звуками чувства почти противоположные: вместо почитания - беззаботное веселье и юмор, вместо религиозного благоговения и набожности - сарказм и едкую насмешку. Соответственно, цимбалы, клавесины и спинет, одним словом, инструменты, в которых перебираются металлические струны, особенно тогда, когда они использованы для игры веселой и фигуральной музыки, способствовали принятию остроумной шутки. За многое из того богатого наследия остроумного юмора XVIII столетия, который в изобилии можно обнаружить, например, в произведениях Вольтера и некоторых его современников, нам нужно быть обязанным вышеупомянутым инструментам, или и того более - их воздействию на дух. Как мы уже установили - полифоническая музыка сама по себе пробуждает интеллект. Если же к полифонии будут добавлены «игристое пощипывание» и укалывающее воздействие затронутых струн, следствием этого будут острый рассудок и искрометное остроумие, используемые для саркастических высказываний или сатирической насмешки. После исчезновения цимбал фактически начал уменьшаться и тот особый вид сатирической иронии (1). С появлением фортепиано с ударными молоточками и его более мягким характером звучания возник и менее саркастический вид юмора, он потерял присущую ему «кусачесть», несмотря на то, что многие присущие ему качества были сохранены.

О музыке Скарлатти нельзя сказать, что она оказала влияние на нацию в целом. Все же, хотя ее воздействия и были ограничены, они были более непосредственными и прямыми, чем воздействия каких-либо других композиторов, о которых мы писали в этой книге. В качестве общего правила, можно сказать так: чем привлекательнее и увлекательнее музыкальное направление, тем непосредственнее и короче его воздействия. На этом основании мы можем утверждать, что все мелодичные и, следовательно, без труда понимаемые композиторы, сочинявшие для клавесина и цимбал (мы не называем их имен), но из которых Скарлатти был самым «доходчивым», все вместе они оказали почти непосредственное воз-



---

действие на эпоху. В то же время музыке Бетховена, например, понадобилось около сотни лет, прежде чем она достигла своего полного влияния.

Если мы теперь поразмыслим над этими относительно быстрыми следствиями более легкой музыки, то поймем также и некоторые причины той изнеженности в поведении и одежды мужчин того периода, которые стали преобладающим признаком XVIII столетия. Уже при жизни Скарлатти в искусстве звука можно уловить ростки той «косы», которая приводит, как мы установили в отношении Греции, к высокодифференцированной разработке одного аспекта художественной деятельности за счет всех прочих. А именно: «засилью чуждого действительности, второстепенного и внешнего над действительным, существенным и внутренним, духовным» (2). Ее признаки в музыке - трели, быстрые пассажи и вариации, а признаки в жизни - аффектированное преувеличение, франтовство, «низкопоклонство и расшаркивание», а также «жабо и складчатая одежда». Причину, лежащую в основе всего этого, не следует искать далеко: это - «чувствительная, сентиментальная сторона жизни», доведенная до крайности и выраженная почти карикатурно. С музыкальной точки зрения, это развитие началось с романтическим типом народной песни, во времена Скарлатти получило художественное оформление, а в произведениях Моцарта (1756 - 1791 г.) достигло своей наивысшей точки. За исключением И.-С. Баха и Генделя, в период между Скарлатти и Моцартом фактически почти всех композиторов следует считать ответственными либо за художественную обработку «более чувствительной стороны жизни», либо за принятие уже упомянутого меткого остроумия. Но Моцарта, выразившего чувствительную сторону в форме музыки более ярко, следует сделать и более ответственным: он был интерпретатором выдающегося мастерства всех мелочей повседневности, как и его современник Й. Гайдн (3). Они оба показали во многих отношениях такое родство, что не нужно заниматься ими в отдельности, поскольку это не является целью данной книги. Они были даже похожи во мгновенно наступившей славе, которую снискали себе, если вспомнить, что Моцарт после появления оперы «Идоменей» восхвалялся как «величайший из всех музыкантов», в то время как Гайдн среди английской музыкальной публики «стал причиной наибольшего волнения, когда в 1791 году разучивал шесть из своих «Двенадцати больших симфоний».

---

Все же смущает противоречие: только за два года, прежде чем Йозеф Гайдн увлек лондонскую публику своими веселыми «мелочами», началась французская революция; тремя годами позже штурмовались тюрьмы и было перебито двенадцать тысяч людей, среди которых сотня священников. Отсюда очевидно, что, по меньшей мере, во Франции были в действии силы, которые не могла уравновесить многочисленная «непосредственно очаровывающая музыка».

Если мы обратимся к французской истории музыки, то натолкнемся на значительный факт, что во Франции в конце Ренессанса наступило явное изменение. Если раньше «преобладающей была церковная музыка, то теперь органисты и хоровые мальчики, обученные петь в стиле а капелла, были вытеснены певцами, исполнявшими свои роли в самых дорогостоящих одеяниях, и танцорами, украшенными разноцветными лентами, а сопровождалось их пение оркестром из обычных инструментов» (4). Итак, когда в Италии еще возвышались мессы Алессандро Скарлатти (5), заботясь о распространении религии, во Франции всему этому пришел конец, и в контраст звучали прекраснозвучные, легкие мелодии композиторов-клавесинистов, побуждая не только к разящей шутке и сатирическому остроумию. Еще ранее известный Жан Батист Люлли, родившийся во Флоренции, но живший в Париже француз, содействовал своими полнзвучными сарабандами, курантами и жигами дальнейшему распространению светских эффеков.

Следовательно, мы узнаем, что церковная музыка во Франции, однажды послужившая инспирации для религиозного мышления, практически пропала. С ее исчезновением образ мышления был направлен по другим каналам, либо в прямую противоположность религиозному, либо, что еще хуже - в то, что только имело название религиозного, а в действительности было мирским и деспотичным. Отсюда возникает конфликт между откровенно неверующим скептицизмом и неискренней, лицемерной церковью; конфликт, в котором, с одной стороны, действовали все видные авторы, отваживаясь на попытку переворота «духовно-спиритуалистического абсолютизма», с другой стороны, духовенство боролось за сохранение власти, от которой не намеревалось отказываться. Все это было первой стадией конфликта; вторая состояла в попытке именитых авторов будущего свалить неограниченный мирской деспотизм, из чего вышла, наконец, революция.

---

*Сноски:*

*1. Менее едкий вид юмора известных французских салонов был очень сильно подвержен влиянию грациозных, элегантных танцевальных форм, которые назывались пьесами для клавесина. Одним из таких композиторов был, как его называли, великий Куперен (1668 - 1733).*

*2. Цитата по Наумену «Иллюстрированная история музыки». Сравните также с главой 29.*

*3. Это не имеет силы для его кантат, а только для симфоний и камерной музыки и так далее.*

*Его «Времена года» имели совершенно похожее воздействие - как произведения Генделя.*

*4. Цитата по Наумену «Иллюстрированная история музыки».*

*5. Отец Доменико, который особенно знаменит своими мессами.*

## **Глава 35. Краткий обзор о музыкальных воздействиях в Англии от доелизаветинских времен до Генделя**

Если мы будем говорить о гениальности человека как об особом продукте эпохи, то выразим лишь поверхностную часть истины. Кто принимает учение о реинкарнации, тот знает, что гений есть конечный результат целого ряда прошедших жизней, и потому рождается в определенную эпоху, когда Высшие Силы и его собственное Я приняли для этого решение. В определенной степени эпоха есть лишь почва, на которой, в соответствии с кармой, он может расти, развиваться или засохнуть. Воздействия музыки могут служить подготовкой этой почвы, и все же мы не утверждаем, что они могут породить самого гения. Об этом следует поразмыслить, ибо мы приступаем к рассмотрению тех музыкальных влияний, которые были действительны до Шекспира.

Давайте вспомним, что способности рассудка получили значительный импульс через введение полифонии, и, если говорить в общем, она настраивала на серьезные размышления при слушании произведений торжественного характера и на подвижность интеллекта своими более легкими развлекательного характера вещами. Явный прогресс был сделан как в мировой, так и в культовой полифонической музыке приблизительно к 1450 году. Затем наступил период покоя, продолжавшийся приблизительно до 1480 года - времени, когда имело место удивительное развитие музыки трех видов: церковной (торжественно исполненное), мадригале (смешение

---

торжественного и веселого) и камерной музыки (легко и развлекательно-приятно).

В последнем из названных направлений нашел свое применение верджинел (1), (небольшой клавесин с четырехугольным корпусом без ножек) - щипковый инструмент с металлическими струнами, предшествовавший изобретению цимбал. Верджинел был менее сильным, но, несмотря на это, он мог вызвать некоторые из тех же воздействий, что и цимбала. Использовались и другие инструменты: такие, как виолы и лютни. Обычно это было характерно для групп, которые соответствовали альту, тенору и басу. Не требуется богатого воображения, чтобы представить себе их воздействия. Мягкие, почти чувственные тона одних, пробуждали в сердце поэтические ощущения. В то же время в соединении со щипковой лютней и верджинелом вызывали острую смышленость, способствовали возникновению красивых маленьких мыслей-шуток (игр, забав), которые есть не что иное, как четко проступающий признак почти всей лирической поэзии. Что касается мадригалов, будь они серьезными или веселыми, разве не узнал уже каждый воздействия их необычайно грациозного и мелодического пения хора?

Обобщая вышеизложенное, можно сказать, что на первом месте мы имеем церковную музыку, которая приводит за собой в высшем смысле слова мышление и его духовные результаты, такие, как философия, пьесы и так далее; затем мадригалы, вызывающие либо грацию и веселье, либо «сладкую грусть», и, наконец, камерную музыку, порождающую остроумную шутку и поэтические ощущения. Если мы соединим все эти элементы друг с другом, то узнаем, откуда зародилась эпоха королевы Елизаветы с ее внушительным призывом к драматургии и поэтам, с ее остроумием, весельем и исключительно большой продуктивностью. Если мы в этом утвердимся, то не просмотрим также и значительную роль, которую сыграло влияние Италии на эту эпоху: Италии с ее стихами и романами в стихах, с ее нравами и обычаями. Хорошо известно, что литература Италии, и даже ее живописно перегруженные одежда и язык «стали предметом почти страстного восхищения» (2). Но все же никакое остроумие другого человека не может превратить простофилю в ученого, так же как и никакие, даже бриллиантовые духовные способности в Италии (3), не смогли бы сделать англичан тем, чем они себя олицетворяли в эпоху Елизаветы.

Теперь мы займемся инструментом, имеющим значительное влияние на людей этой страны на протяжении нескольких столетий,

---

а именно - органом. Существует достаточно исторических свидетельств, сообразно с которыми уже в 951 году в Винчестере был построен большой орган, и по всей Англии ко времени Генриха VII было большое количество, пусть даже и относительно маленьких, органов. Духовно-спиритуалистическое воздействие этого инструмента состоит в том, что он приближает к человеку невидимые сферы, в определенной степени он создаст соединительный мост между миром материи и миром духа. Четче проступающие воздействия его выражаются в том, что он способен вызвать атмосферу строгого великолепия, возвышенной пышности и величия. Естественно, что это соответствует лишь высокоразвитым органам, способным произвести мощное звучание. Меньший тип показывает воздействие, вызывающее строгую религиозность, набожность, которая подпадает под рубрику «пуританство».

Если мы на мгновение оставим в стороне то, что сказано о влияниях мадригала, камерной музыки в эпоху Елизаветы, и попытаемся представить духовное состояние человека, который не слушает и не хочет слушать ничего другого, кроме органной музыки, то мы поневоле должны представить очень одностороннюю личность. Несмотря на то, что этот человек вполне мог быть в спокойной ясности и удовлетворенности, он был бы не расположен ко всему, что касается любого рода веселья, и был бы не способен к восприятию многих негармоничных мелочей жизни. Его любовь к красоте выразилась бы лишь в серьезной и строгой форме, которая вызывала бы мрачно скрашенное величие, почтение и священный страх, но не воодушевление и не сердечную любовь. Несмотря на то, что теперь можно спокойно утверждать, что едва ли существует человек, который не слышал ничего другого, кроме органной музыки, есть такие люди, которые признают только власть «короля инструментов», как они его называют, чтобы привести в движение внутреннее. Такие люди, очевидно, были и во времена Генриха VIII. Они, правда, слушали и волшебные мадригалы и камерную музыку, но ни одна из них не имела того воздействия, которое оказывала культовая музыка. Их строгая и мрачная эмоциональная природа приходила в колебание лишь от этой музыки.

С другой стороны, мы уже указали на то, что одинаковая причина не всегда вызывает одно и то же воздействие, и в рассматриваемой сейчас теме мы находим еще один пример для этой истины. Посредническое музыкальное воздействие, которое способствует возникновению глубоких философских размышлений спиритуали-

---

стического вида, для некоторых может лишь стать поводом к религиозному бичеванию и пуританской строгости. Это можно частично обосновать тем, что начала пуританства находятся отнюдь не в высоконравственной сфере, остальное объяснит история. Известно, что пуританское влияние на церковь и общество идет изнутри, а не снаружи, и что они только тогда пришли к политической власти, когда проступок Карла I против конституции вынудил их к тому, чтобы выступить властью против власти. Поэтому, если будет поставлен вопрос, почему же пуританский дух приобрел такое влияние на нацию, ответ будет звучать так: это влияние было определено только как преходящее и по большей части из-за политических мотивов. При данных обстоятельствах веселым и жизнерадостным влияниям мировой музыки не удалось установить противовес. Мы не сомневаемся, что эта ситуация могла бы продолжаться значительно дольше, если бы пуританские силы преследовали другую политику (не угнетения). Удивительная ирония заключается в том, что те же силы, что сформировали и привели в действие пуританство, вместо того, чтобы закрыть доступ мировой музыке, упразднили церковную музыку (4) и особенно - использование органа. Получилось так, что на время Commonwealth (республика) имело место дальнейшее распространение влияния светской музыки. Теперь нужен был только лишь подходящий психологический момент, чтобы это развитие нашло свое выражение. Этот момент был дан, когда Карл II вступил в Уайтхолл. Это произвело исключительный эмоциональный переворот, который доказал, что при пуританском движении речь шла о внешне образованных обстоятельствах, а не о живущей внутри национального характера необходимости.

Всем известно состояние общества после крушения пуритан. Но мы все же хотели четко выделить влияния, появившиеся после того как были вытеснены успокаивающие воздействия органа и церковной музыки и достиг своей эффективности более легкий тип развлекательной музыки. Для этого мы приведем цитату из «Истории английского народа» Джона Ричарда Грина: «Дуэль и распутная жизнь стали признаками джентльмена, высокие почести венчали сумасбродство «порядочных парней», которые бились, сквернословили, пили и день распутства заканчивали поздно ночью в водосточной канаве».

Извращенное веселье и жизнерадостность этого времени в конце концов стали ответственны за весьма значимое решение: восстановление музыкальных богослужений в церквях. Людей не ста-

---

ла более удовлетворять неопиcуемая мрачность богослужений без использования органа и хора. Рядом с другими институтами снова был призван к жизни музыкальный цех, основанный Карлом I. В это время появляются композиторы, сочинявшие сакральную органную музыку. Особого упоминания должен удостоиться Генри Пёрселл, и не только из-за своей гениальности, но и из-за серьезного успокаивающего воздействия, которое оказало его творчество на нацию.

Характерные особенности композиторского стиля Пёрселла можно обобщить следующим образом: он мастерски дополнил «миловидность итальянской музыки к более строгой красоте контрапункта периода Елизаветы». Этим его музыка касалась одновременно более тонких ощущений и влияла на область мышления и духа. Его духовные композиции, которых было множество, оказывали примерно одинаковое воздействие на англичан, как и произведения Алессандро Скарлатти - на итальянцев. Они придавали религии большую силу притяжения. Сообщения о том, что «когда бы ни исполнялся «Te Deum» Пёрселла, церковь была переполнена», факт, не требующий доказательств. В музыке Пёрселла есть элемент, восхищающий слушателей и одновременно пробуждающий в них известную степень благоговения. Гармония человеческих голосов, оркестра и органа, использованных композитором в его более крупных произведениях, очаровывали прихожан какой-то религиозной почтительностью и великолепием. Следовательно, Пёрселлу нужно высказать заслуженное признание за те характерные признаки Викторианской эпохи, за которое в немалой степени было ответственно влияние Генделя.

*Сноски:*

1. Предполагают, что верджинел получил свое название в честь Елизаветы I «Virgin Aween» (Королевы-девы), так как она была искусна в игре на этом инструменте. Но это предположение неточно, потому что под этим именем он упоминается в рукописях еще до ее эпохи.
2. Цитата из «Истории английского народа» Грина.
3. Некоторые историки ссылаются на Францию вместо Италии, но для нашей темы это не имеет значения: была ли это одна, другая страна или обе.
4. Доказано, что Английская республика (1649 - 1660 г.) была чрезвычайно блестящим периодом для светской музыки. Сравните: Генри Дэвей. «История музыки».

---

## **Часть V**

# **НЕКОТОРЫЕ ОККУЛЬТНЫЕ ПРЕДСКАЗАНИЯ**

### **Глава 36. Музыка будущего**

Будущее музыки - это тема, которая имеет слишком много умозаключительных рассуждений с различных точек зрения. Некоторые люди считают, что музыка вообще еще находится «в детских ботинках», как будто она не была «рождена» еще в доисторические времена, а всего лишь пару столетий назад. Но о том, какие характерные черты примет музыка, когда она достигнет возраста «юности» и, наконец, «зрелости», эти люди не имеют никаких обоснований. Предположение же увеличения численности современного оркестра со 120 в два или в четыре раза в последующие 200 лет должно быть исключено, ибо есть грани возможной нагрузки слуха, что относится и к несуществующим предположениям об огромных хорах. По каким же направлениям и точкам зрения следует рассуждать при взгляде на музыкальное будущее?

Для этого мы еще раз должны обратиться к результатам оккультного исследования. Великие Посвященные действительно имеют далеко идущие внушительные планы для музыкального будущего, и мы уполномочены заявить, что от принятия данной книги будет зависеть, в каком объеме они будут чувствовать себя вправе давать дальнейшие знания о музыке.

Прежде всего мы хотим заняться теми аспектами в музыке, которые появятся в ближайшем будущем. Читателю будет указано на то, что некоторые из них вступят в силу одновременно, хотя мы, конечно, всегда можем разрабатывать лишь один аспект за другим по необходимости.

Приблизительно на протяжении следующего десятилетия основной тон серьезной музыки будет иметь тенденцию к тому, чтобы по



---

своему характеру быть бесстрастной и подчеркнуто разумной. Несмотря на это, кое-где уйдут далеко вперед от своего времени композиторы, которые «хотят подняться до той красоты и загадочности, что действительно есть одеяние Бога» (2), но эти композиторы получат признание много позднее, возможно, и после своей смерти.

Мы обеспокоены тем, что (это знает каждый) расшатывающий нервы шум, которому подвержены все в больших городах, со временем будет только возрастать. Торможение и резкие звуки автомобильных сигналов, свистки и так далее выполняют кумулятивно возрастающее и подрывающее воздействие на здоровье всего организма. Как противодействие этому, предназначение определенных композиторов будет в том, чтобы создавать такие благозвучные музыкальные произведения, которые будут направлены на лечение там, где эти неблагозвучные шумы произвели разрушение. Для этой цели необходимо эфирное зрение или, по меньшей мере, большая внутренняя восприимчивость, что позволит выявить полезность каждой нотной композиции и ее воздействие на тонкие тела слушателей (3). Люди, которые осознают свою ответственность по отношению к человечеству, будут исполнять обязанности хранителей обоюдоострого священного меча звука.

Одно из предназначений музыки будущего - привести людей к более тесному соприкосновению с Дэва. В то время, когда они присутствуют на концертах, будет возможным испытывать благотворное воздействие этих существ, привлеченных подходящим видом звука посредством призыва. Несмотря на то, что в настоящее время есть музыка, которая призывает Дэва или духов природы, но обычный современный слушатель музыки не осознает этого, а отсюда и не существует действительного контакта между обеими ступенями эволюции. Тщательно рассчитанное воздействие музыки, которая здесь обсуждается, будет выполнять двойную роль: призывать Дэва и одновременно оживлять и возбуждать в слушателях те возможности, через которые они будут осознавать Дэва и будут восприимчивы к их воздействию. Среди этих Дэва будут и те, что принимают участие в царстве животных. Это приведет, во-первых, к возмущению против кровавой грубости так называемых «состязаний животных»; уже в 1958 году появились намерения запретить такие «виды спорта» принятием проекта закона (4). Кроме того, музыка с течением времени, имея большую эффективность, будет способна привести человечество в соприкосновение с более высо-

---

кими планами бытия и сделать таким образом возможным переживание духовной радости, что сегодня имеют очень немногие.

После беглого ознакомления с эзотерической стороной музыки, мы хотели бы указать на некоторые из ее очевидных распознавательных признаков.

Взыскательные любители музыки уже жаловались на то, что концертные залы слишком резко освещены, что отвлекает от того, что слушают. Такие люди, как правило, квалифицировались как «фантазеры», и устроители концертов не обращали никакого внимания на особую чувствительность этих людей. Однако придет время, когда требования этих так называемых «фантазеров» будут выполнены: в атмосфере полумрака будут проецироваться на экран цвета того вида, который соответствует содержанию музыки и выражает его. Будет осуществлена мечта Скрябина о единстве звука и цвета (5), и через это осуществление музыкальная публика будущего испытает на себе лечашее и оживляющее воздействие - это очень мощное воздействие.

Между тем дисгармоничный элемент современности уступит место созвучию, гармонии и мелодическому благозвучию, без которого никакая музыка не может пережить пыль веков. Музыка последних 20 лет - в большей мере разрушительного и разлагающего действия, но музыка, которую мы можем предвидеть для будущего, будет творческой и конструктивной. Представители грядущей человеческой расы, люди творческого типа будут определены через симпатическую нервную систему в противоположность цереброспинальной (спинно-мозговой). Воодушевление и огромная заинтересованность новыми идеями уже сегодня представляют ясно выраженную характеристику тонко чувствующих людей и делают их особенно восприимчивыми для новых звуковых колебаний. В ближайшем будущем появится много декламаторов, будет изобретен новый вид скрипки, на которой можно будет передать более тонкие подразделения тона и тем извлечь из этого максимальные потенциальные возможности, со стороны же музыкантов-исполнителей будет необходима еще большая степень интуиции, чем в данное время.

Мы жили в эпоху разрушения, когда была использована даже ультрадиссонансная музыка для уничтожения определенных пагубных мыслеформ. Этот музыкальный тип выполнил свою задачу уже несколько лет назад, и теперь снова речь идет о создании благозвучия и гармонии.

---

«Как наверху, так и внизу» - как обитатели земли, которые представляют собой клетки в теле Великого Планетарного Логоса, прошли через очистительный огонь обеих мировых войн, так же и там Логос сам, во много раз более мощном и необъятном для нас масштабе, прошел через огонь и теперь находится в процессе принятия более высшего посвящения, которое будет неизбежно иметь воздействие на каждую единицу внутри его сознания. Пошли новые силовые потоки вращения через его ауру и подача инспирации людям для новых качеств, склонностей и идеалов. Музыке предназначается при этом возвышенная функция: она может способствовать концентрированному управлению этими потоками и поддерживать их ритмическое распределение. Могущественные потоки мелодий будут изливаться из более высоких планов бытия для преобразования в земные звуки композиторами, достаточно чувствительными для принятия их. Сначала в область человеческого усилия будет внедряться только слабое эхо этих мелодий, и музыка следующих десятилетий может быть только до некоторой степени прелюдией к будущему.

Национальные Дэва различных стран, действующие посредством звука, будут стремиться прокладывать мосты от нации к нации, инспирируя к гармонии и сотрудничеству и к настоящему миру, который основывается не только на сложении оружия. Через них будет пробуждена новая форма патриотизма, и если ее выразить словами, то это будет звучать не «Как может доказать моя страна свое преимущество перед другими?», но «Как может моя страна содействовать интернациональному благу?». Отсюда на место старой военной (милитаристской) формы придет национальный гимн нового типа, который будет настойчиво призывать нации к осуществлению братства. Люди уже начинают осознавать, что форма разделения (розни), прячущаяся за словом «национализм», невыгодна, как бездуховна она для немногих Озаренных (6). Приближается день, когда национализм будет отвержен исключительно по материальной причине как не оправдывающий себя. Это духовное равновесие, разумеется, далеко от идеала, который Великие Сущности стремятся держать на виду у человечества. Только тогда, когда будет принято в сердце действительное Братство, этот идеал может быть достигнут.

С этой целью снова придет Великий Учитель Христос, но точное время его прихода не известно, оно будет зависеть от самого человечества и от лучших соотношений между определенными отдель-

---

ными силами. Есть надежда, что, возможно, это произойдет в конце столетия. Его приход необходим для созидания, обновления всех вещей, для вдохновения. Задача музыки будет состоять в том, чтобы содействовать восстановлению гармонии внутри тонких тел человека, тем самым подготовить и облегчить приход Христа.

И все же даже тогда музыка еще не достигнет границы ее потенциальных возможностей, и эта земная музыка будет в состоянии воспроизводить лишь самый слабый отзвук музыки сфер. Но в будущем нам будет возможно наращивать огромные космические симфонии. В этом невообразимом пении единства лежит синтез Любви, Мудрости, Знания и Радости. И когда человек услышит его на земле и будет наполнен его божественным воздействием, тогда он достигнет и непрерывного осознания всех этих качеств.

Новое издание этой книги я могу заключить недавно полученной вестью от Мастера Кут Хуми. Она звучит так: «Сегодня, во время вступления в новое столетие, мы стремимся к тому, чтобы через музыку распространить дух объединения и Братства и этим ускорить вибрации планеты».

*Сноски:*

1. Сравните: Давид Анриас. «Глазами Учителя».
2. Там же.
3. Сравните: «Посвященные в темный цикл». Стр. 205 - 208. (Англ.).
4. В 1985 году всемирное движение в защиту страдающего царства зверей: против мучительного выращивания и использования зверей и против вивисекции. (Примечания немецкого издателя).
5. Сравните: глава 21. Скрябин - представитель Дэва.
6. Сравните: «Посвященные в темный цикл». (Англ., глава 10).

---

## Содержание

<b>Введение</b>	3
Введение в немецкое издание	
Предисловие к первому английскому изданию	
Предисловие ко второму английскому изданию	
 <b>Часть I. Вступление</b>	8
Глава 1. Проблемы музыкальности	8
Глава 2. Проблемы чистой и сольной музыки	11
Глава 3. Проблемы инспирации и вымысла	15
Глава 4. Инспирированные и не инспирированные композиторы	20
Глава 5. Эзотерический источник этой книги	21
Глава 6. Воздействие звука и музыки	28
 <b>Часть II. Биографические, аналитические и эстетические аспекты</b>	33
Глава 7. Георг Фридерик Гендель и Викторианская эпоха	33
Глава 8. Сравнение влияния Генделя и Баха	41
Глава 9. Бетховен, сочувствие и психоанализ	46
Глава 10. Сочувствие у Мендельсона	54
Глава 11. Фридерик Шопен - посланец одухотворения	57
Глава 12. Шопен, последователи Рафаэля и эмансипация женщины	64
Глава 13. Роберт Шуман и детская природа	69
Глава 14. Воздействие музыки Вагнера	76
Глава 15. Рихард Штраус и индивидуализм	83

---

<b>Часть III. Эзотерические наблюдения -</b>	
<b>музыка эволюции Дэва, или Духа природы</b>	87
Глава 16. Музыканты и Высшие Силы	87
Глава 17. Окультиная конституция человека	88
Глава 18. Сезар Франк - соединительное звено между человеком и Дэва	94
Глава 19. Григ, Чайковский, Делиус	99
Глава 20. Дебюсси и Равель	102
Глава 21. Скрябин - представитель Дэва	106
Глава 22. Ультра-диссонансы и их воздействие	109
Глава 23. Мусоргский и сублимация безобразного	111
Глава 24. Развлекательная музыка и ее последствия	114
Глава 25. Музыканты и их тонкоматериальные тела	117
 <b>Часть IV. Исторические аспекты</b>	120
Глава 26. Начала музыки и религии	120
Глава 27. Воздействие музыки на индийский народ	123
Глава 28. Музыка и характер древних египтян	126
Глава 29. Греки и их музыка	132
Глава 30. Римляне и их музыка	142
Глава 31. Воздействие дисканта и народная песня	145
Глава 32. Воздействие полифонии	148
Глава 33. Музыка и Реформация	149
Глава 34. Музыка семнадцатого и восемнадцатого столетий	151
Глава 35. Краткий обзор о музыкальных воздействиях в Англии от доелизаветинских времен до Генделя	155
 <b>Часть V. Некоторые оккультные предсказания</b>	160
Глава 36. Музыка будущего	160



**Институт Культуры ДонНТУ,  
тел.:(062) 337-32-66, E-mail: dzhura@inbox.ru  
Интернет: <http://roerich.com/>**

Корректор: *Деркач Н.Д.*  
Технический редактор: *Джура С.Г.*