

А.Г. Шнитке

Из книги "Беседы, выступления, статьи"

Рациональное-иррациональное - Антропософия -
Проблема Фауста - Добро и зло - Дьявол.

Из бесед и интервью Александра
Ивашкина с композитором

- Культура XX века настолько сильно и принципиально отличается от культур предшествующих веков, что это дало возможность некоторым исследователям выдвинуть гипотезу о начале новой, четвертой эпохи развития человеческой цивилизации. "Мы находимся,- пишет американский социолог Ч. Р. Миллс,- у окончания того, что называется Новым временем. Так же как за античностью следовало несколько веков ориентализма, которые Запад провинциально называет "темным и веками", так и сейчас Новое время сменяется постмодерным периодом. Его можно назвать "четвертая эпоха". Первая эпоха - это античность, вторая - раннехристианский период, средние века. Третья - то, что обычно называют Новым временем - связана с возрождением чувственно-осоздаемого, рационального, незашифрованно-ясного. Прямая перспектива в живописи, декартовский рационализм, век Просвещения, музыка венских классиков - все это звенья этой третьей эпохи. Наконец, XX век - "четвертая эпоха" - суммирует, сопоставляет и оценивает предшествующее в едином надисторическом контексте. Возникает новый тип культуры, элементами которой становятся целые культурные традиции, мифологические структуры, знаки разных эпох. Любопытно, что сходную мысль задолго до американского социолога в 1921 году высказал русский поэт Вячеслав Иванов: "Если, по Огюсту Конту, человечество в своем развитии прошло через три фазы: мифологическую, теологическую и научную, то ныне наступают сроки новой мифологической эпохи".

-Согласен ли ты с тем, что сегодня возрастает роль символики, иррациональности, что наша эпоха в чем-то противопоставит рационализму Нового времени и более близка средневековью? Ощущаешь ли ты границы нынешней эпохи в прошлом, настоящем и будущем?

А. Ш. Я совершенно с этим согласен, и согласен также по субъективным причинам. Я уже не раз тебе говорил, что после инсульта получилось так, что я вроде бы головою помню значительно меньше, чем помнил раньше, но при этом я гораздо больше знаю. Я стал больше ориентироваться не на умственное знание, а на какое-то собачье ощущение. Я знаю что-то, и могу объяснить, почему это так, найти аргументы (как правило, я их нахожу), но я как-то не озабочен их наличием или отсутствием. Я все равно знаю, хотя мне никто ничего не объяснял. А раньше я должен был вспомнить и подумать, как правильно ответить.

Другое - тоже личное, субъективное ощущение - оно касается моего контакта с сыном. Я уже давно замечаю как бы перегородку между поколениями. Мы, так сказать, еще представляем интеллектуальное направление, поколение с

интеллектуальной закваской - все взвешено, дозировано. А у нового поколения этой закваски, где все проработано головой, вроде бы и нет. Но непосредственное, изначальное значение - неизмеримо тоньше того, что дает интеллектуальная закваска. Его спрашиваешь, а ответ уже готов, хотя он никогда об этом не говорил и этого не обдумывал. То есть, получается, что и без учебы есть знание, и это знание не литературного происхождения. В нашем поколении может происходить постепенное перетекание умственного знания в интуитивное, а может быть, это все же именно умственное знание, которое, суммируясь, лишь выглядит интуитивным. Но у моего сына это точно не умственное знание, а интуитивное ощущение, - гораздо более точное. Художественная литература интересует его в гораздо меньшей степени, нежели какая-нибудь конкретная литература про то, чем он в данный момент заинтересован. Восточная литература, философия - все, чем я заинтересовался практически уже около сорока, его интересует изначально. Этот круг уже давно открыт ему сам по себе, в него не надо было входить, его не надо было расшифровывать. Он был сразу готов и открыт. Странная вещь: у него интерес к Востоку с детства, с самого раннего детства, какая-то страшная заинтересованность Китаем, Японией, - всем тем, что формально ничего располагающего к такой заинтересованности не давало. Китай был забракован интеллектуально из-за той чудовищной атмосферы, которая еще и сегодня не ясна. И тем не менее был интерес к тому, а не к этому миру. Все развитие негативного и позитивного, воплощенное в характере рок-музыки и искусства в целом, - это развитие идет к тому, чтобы не произносить длинных монологов и объяснений, но сразу давать парадоксальные, но вместе с тем естественные (а не мучительно высуженные) решения.

Так что в таком смысле смена эпох безусловно есть, но она наступает не мгновенно, а постепенно проявляется в преобладании чего-то одного над другим. Можно сказать, что в целом вроде бы привыкая к интуитивному развитию, люди все-таки еще склоняются к уже ушедшему. Еще есть неопределенность. Но поворот в эту сторону безусловен. Оживление того, что было сто лет назад, - например, интерес к Блаватской. А вообще у меня ощущение, что все в истории бесконечно и ничто не имеет окончательного качества и определения. Это только с каждой сегодняшней точки зрения кажется, что теперь, наконец-то, уже установилась полная ясность, но потом проходит семьдесят лет, и все абсолютно меняется, и опять приходит то, что уже давно, казалось, перестало существовать.

- Если уж заговорили об иррациональном - ты как-то обещал рассказать о школе антропософов, в которой ты был.

А. Ш. С антропософами у меня контакты уже много лет. В Лейпциге, например, Хельмут, который работает в издательстве Петерс,- антропософ. Через него я имел контакты с ними. Был раза два в церкви, которую они арендуют, и на ежегодном собрании, куда приезжают антропософы из разных стран, в том числе из Швейцарии, из Дорнаха, где их центр. Меня привлекает к ним многое, а многое и отталкивает. Привлекает то, что это - люди, лишённые политического оттенка. Я не знаю, каковы масоны - не имел с ними контакта. Но они могут принадлежать к разным партиям и при этом быть масонами. Нечто в этом роде есть и у антропософов: их занятия различны, но они все антропософы. Потом было общение с ними в Вене и потом, здесь в Москве, с Николаем Коноваленко,

участником труппы Штутгартские эвритмисты. Хорошо то, что антропософы избегают всякой синтетики,- и одежда, и магазины специальные. Это не носит характера духовного запрета. Так же, как запрет на мясо тоже не был блажью евреев,- это была зараженная свинина, ее просто нельзя было есть. Но все запреты облекались в Ветхом завете в форму религиозную, хотя имели мотивировку реальную. И вот так же у Штейнера,- все имело реальную мотивировку. В частности, магазины штейнеровские во многих городах Германии - продуктовые магазины. Избегают всякой синтетики (в удобрениях, например), в одежде. Все антропософы, которых я знаю,- необычайно разнообразные, не однобокие по своей культуре. Ты можешь с ним поговорить о хозяйстве, о музыке, о литературе - о чем хочешь. Ничего плохого я о них не могу сказать. Что вызывает сомнения: я не могу побороть какого-то органического недоверия к их символике и, в частности, к пластической (эвритмия) символике. Что-то есть в этом внехристианское. Хотя они - христианские, в христианской церкви. Но что-то тут есть такое, на что христианин права не имеет, и это у них проявляется. И второе - контакт с оккультизмом, астральное и ментальное тело -все эти области для меня чрезвычайно спорные - и не потому, что этого для меня не существует. Я допускаю, что все это есть, и даже может быть существуют многократные воплощения, - я как бы не могу об этом судить.

Хотя редкие случаи бывают, когда люди вспоминают то, что они по своему опыту не могли никак знать. Это как бы попытка заглянуть в ту область, которая сознанию открывается постепенно - в падении одного слоя завесы. Но это не означает, что немедленно нужно снимать следующий слой завесы - дескать, давайте скорее все это расчистим. Вот эта расчистка всегда для меня самая большая проблема. Потому что попытка Штейнера все рационализировать и внести - в борьбе с суеверием рациональную, материалистическую методику в этот мир, мир духовных явлений, - для меня остается проблемой.

И еще: мне очень не нравятся глаза Штейнера - на всех фото, кроме, пожалуй, одного. Я всегда вздрагивал от его взгляда.

Теперь о Вене. Мне предложили прийти в школу, которая помещалась в пригороде Вены. Утром я туда приехал. У входа в школу стоит человек, который приветствует всех входящих детей: говорит им "здравствуйте", и они входят. Потом они поднимаются вверх. Я был на уроке. Я даже не помню, какой это был урок, потому что то, чем на нем занимались, принадлежало к разным областям знаний и ни в какую методику не укладывалось, они и рисовали по теме урока, и пели, и танцевали - в классе и выходя в зал. К ним ходят часто, и это не была показательная активность для гостей. Это была органически другая жизнь. Где каждую секунду, с раннего возраста человек привыкает к тому, что он делает все, и никогда не упускает одного, занимаясь другим.

Например, речь шла о знаках Зодиака. Был тут же подобран каждый по своему знаку, причем когда вышла девочка со знаком Скорпиона (как у Ирины), я увидел по ее поведению знакомый мне психологический тип. Я увидел самое наглядное для меня подтверждение тому, что это имеет какое-то обоснование. Они выстроились вокруг какого-то центра, держась за шесть шнуров,- и стали вращаться вокруг центра.

В этой школе есть все - и уроки по любым видам труда, по любым гимнастикам. Весь день они живут в этой сфере - то есть в другом мире. Их сознание в принципе намного лучше, чем сознание остальных людей, потому что оно опирается на ровное развитие всех человеческих качеств. У них нет односторонних гениев - как, например, Бобби Фишер, который, может быть, гениальный шахматист, но больше ничего на свете делать не умеет. Принцип "не быть таким" утверждается не насильственно, но ежедневным примером. У них не встретишь блестящего финального итога феноменальной одаренности, но абсолютно исключается элемент преступности или ограниченности, - они всю человеческую среду поддерживают на замечательно живом, среднехорошем уровне.

Я попал туда через Елизавету Аркадьевну Мнацаканову, которая в свое время уехала из Москвы и преподавала в этой школе русский язык. Там же учился и ее сын. Потом она отошла от антропософов, да и человек она не из той сферы, - для этого надо было прожить другую жизнь. Поэтому антропософы и стремятся к общению с людьми с момента рождения, в семьях. Контакты семей, родителей со школой - они обязательны. Во-первых, все практические дела решаются совместно, во-вторых, в какой-то регулярно повторяющийся день ты должен дежурить в школе, где учиться твой ребенок. Причем ты дежуришь в том качестве, которое тебе удобно, - можешь как садовник, можешь как сторож, а можешь - на кухне.

- *Это специальные школы, в которых учатся помимо обычных школ?*

А. Ш. Нет, там все. И итог этого такой: феноменальных результатов вроде бы нет. Но необычайно высок средний уровень.

- *Этим твой антропософский опыт и ограничивается?*

А. Ш. Я немножко опасаясь для себя лично углубления в эту сферу, потому что понимаю абсолютную невозможность для меня переключиться сейчас на это. Хотя в Москве были и есть антропософы, в частности, дочь Александра Скрябина (Мария Александровна Скрябина (1901-1989) - дочь А. Скрябина от первого брака, драматическая актриса БДТ и МХАТа. В 1940-е годы была сотрудником Музея Скрябина в Москве. Автор многих неопубликованных работ о Скрябине, в частности, о светомузыке.). Труппа каунасской пантомимы, переехав в Москву, немного занималась этим тоже. Но у нас это приобрело характер экстатически-извращенный. Я видел их в довольно неприятном виде, когда они "изгалялись" над всеми нами, которые якобы не в состоянии понять многозначительности их поведения. Этого сами антропософы никогда не делают. Не то, что они лицемерно прячут свое совершенство, а им эта мысль в голову не приходит.

- *Когда ты писал Желтый звук, знал ли ты об антропософах и имел ли ты их в виду?*

А. Ш. Я тогда знал об этом, но в виду не имел. Желтый звук не может быть "антропософским" сочинением, в частности, из-за усиленного микрофонами звучания инструментов, которое не является, строго говоря, чисто натуральным. Но и строение старых церквей, дающих большой резонанс, - это тоже не естественно, этого нет в самой природе, это - построено. Рассуждая таким образом, надо отказаться от электричества, центрального отопления и разговоров по телефону.

- *Когда ты говоришь о "вызове силам", ты имеешь в виду иррациональные силы? И ты делаешь это сознательно?*

А. Ш. Иррациональным - да. Но не знаю, сознательно ли. Чем больше ты будешь об этом говорить, тем менее результативным будет итог. Я расскажу тебе о своем соприкосновении с Ицзином. Я начал листать его и находить ответы. Первый ответ был очень неблагоприятным. Раздраженный этим, я задал сам себе вопрос второй раз. Получил еще более неблагоприятный ответ. И, находясь в отчаянии, я решил, как бы рискуя всем, запрашивать до тех пор, пока не придет благоприятный ответ. Но этого мне не удалось добиться. Потому что на каждый следующий вопрос приходил еще более неблагоприятный ответ - хотя Ицзин содержит всевозможные ответы на разные вопросы. Но мне приходили только отрицательные. И я понял, что я имею дело со сферой, всякая попытка углубиться в которую влечет с собой умножение опасностей на каждом шагу. При переходе к следующему шагу ты имеешь дело уже не с десятью, а с сотней опасностей. И я остановился, удовлетворившись теми неисчислимыми несчастьями, которые мне сулила эта книга, но избежав еще более невыносимых несчастий, которые безусловно принесли бы следующие обращения к ней. Это - магическая вещь.

- Не считаешь ли ты современное мышление слишком рациональным и материалистическим? Твое отношение к магии, религии, приметам? Считаешь ли ты необходимым для поддержания духовной дисциплины соблюдение церковного календаря, вообще формальной стороны веры? Кто из философов тебе наиболее близок и интересен; есть ли какая-нибудь исторически известная система взглядов, которая была бы особенно созвучна твоему мироощущению?

А. Ш. Я не могу назвать какой-то формально организованной системы взглядов, которая была бы для меня решающей и диктовала бы мне и образ жизни, и работу. Я, конечно, в разное время склонялся к тому, что я в тот момент читал и чем увлекался. А вот сейчас эта способность увлечься до такой степени читаемой книгой или изучаемой философией вообще отпала. Отпала потому, что я как бы ежесекундно вижу всю идеальную неполноту философии. В самых тонких случаях она все же проявляет свою бесконечную неполноценность. В этом смысле все наивные мистики - те, которые были не склонны к систематизации и ограничению своего знания, а просто излагали его,- имеют для меня большее значение, чем возводящие стройное знание. В этом смысле если начать с Христа и взять Евангелие от Иоанна, или Августина, или Мастера Экхарта, или Франциска,- во всех этих случаях мы имеем дело с тайной, которая всегда тайной останется, и даже в таком наивном солнечном проявлении, как у Франциска. Тайной, которую не объяснишь. И это для меня наивысший вид литературы.

Причем, как только эта тайна становится тайной систематизированной, как только идет речь о дозированной мистике, о Рудольфе Штейнере или о ком-то другом, так мне становится совершенно не интересно. Я тут же перестаю этому верить. Пока человек исходит из ощущения истинной бесконечности этой тайны, он никогда не достигает относительной систематизации и всегда сохраняет достоверность того, что говорит. Но, достигая систематизации, он сразу же впадает в одну из многочисленных ошибок, диктуемых относительным знанием. И мне это сейчас не интересно.

Что же касается вопроса о религии, то вся формальная сторона веры - в буквалистском, добродетельно-буквалистском, ежедневном, ежесекундном толковании - для меня логически потеряла свою ценность. Я не могу отстоять и

защитить такой реалистической мотивировки всего того, что человек делает и говорит в связи с верой. Это - вера, но весь ее ежедневный ритуал как бы потерял свою обоснованность. Как бы, я подчеркиваю. Почему? Потому что если себя оставлю в покое, на "нуле", то этот нуль меня немедленно возвратит к наивному, исходному ощущению веры, при котором для меня вновь становится достоверным все, несмотря на наивность, связанную с верой и ее обрядами. На богослужении я испытываю не только радость оттого, что я присутствую, но и некоторое ощущение тяжести оттого, что в долго длящемся обряде десятки минут могут быть интересными и замечательными, а десятки минут - пустыми, когда ты лишь формально присутствуешь. Но все же вера свое изначальное качество не теряет, и оно состоит вот в чем: ты чувствуешь, что сквозь все эти приблизительные слова, многократные переводы, перетолкования обрядов, неточные рассказы о них, неправильные, ошибочные толкования - через все это все-таки исходное толкование диктовалось не систематизирующим, ограниченным и сознательным умом, но было, безгранично, как то, что говорили Франциск или Иоанн. В наивности содержалась бесконечность. Несмотря на словесную недоказуемость оно как бы не потеряло того невидимого, самого главного, что было изначальным. И потому я готов склониться перед любой дисциплиной обрядов, - для меня через это просвечивает не ежесекундная аккуратность, а изначальная вера.

- Существует ли для тебя связь между искусством и физическим миром, и как она проявляется? Чем обусловлена связь смысла его звукового выражения? Есть ли в музыкальном языке (если музыка вообще - язык) символический план и в чем он? Символически ли звуковой материал сам по себе - или он становится таким только в определенном стилевом контексте? Верить ли ты вообще в существование символов в культуре, считаешь ли, что необходимо "истолкование" произведения искусства, его глубинного, невыявленного, так сказать "мифологического" плана?

А. Ш. Я думаю, что связь между искусством и физическим миром существует, хотя я ничем бы не мог ее доказать. И все же у меня ощущение, что она есть. В частности, когда я слушаю не только серьезную, но и просто громко звучащую музыку, у меня впечатление чего-то воздействующего на меня не только громкостью, но как бы незримой массой. У меня ощущение, что на меня оказывается физическое воздействие. Так, не ведая о том, меня мучает мой сосед. Мы с братом и сестрой, которые были еще меньше меня, жили в одной комнате. Я понимаю, что все мое детство, с четырнадцати лет, я истязал их своей домашней музыкой.

Когда мы говорим о физическом, мы должны иметь в виду, наверное, не только то, что можно взвесить на весах, но и то, что невидимо, но оказывает именно физическое воздействие. В этом смысле для меня физическое воздействие музыки бесспорно. Оно может быть очень тонким, как у Веберна, или таким, как в сочинении Луиджи Ноно для струнного квартета *Fragmente-Stille, An Diotima*. Это сочинение оказывает сильнейшее воздействие, хотя оно почти не звучит. Ты чувствуешь, что есть и т о н ч а й ш и е виды такого физического воздействия. Я сейчас в нашем разговоре специально беру две крайности и не касаюсь нормальных примеров. К нормальному восприятию хорошей музыки в хорошем исполнении мы

привыкли, но вот здесь, в крайностях, и проявляется именно несомненное физическое качество.

И еще одно. Воздействие музыки Баха, я неоднократно с этим сталкивался. Попробуй разговаривать громко в то время, когда звучит музыка Баха, - ты не сможешь. Это трудно сделать, надо совершить над собой определенное усилие, чтобы громко говорить, когда звучат Страсти по Матфею. Помню, когда я преподавал в Московской консерватории, у меня формально среди учеников числился Нодар Габуния. Однажды во время нашего урока включили какую-то запись, которую мы заказали для прослушивания. И мы, еще не осознав, что это, стали тихо разговаривать, -потому что услышали Баха.

- А если это была бы другая музыка?

А. Ш. Думаю, что нет. Что-то именно от баховской музыки идет, что тоже есть вид физического воздействия, хотя и не подавляет громкостью или резкостью. Правда, можно сказать, что все это - духовное воздействие. Но здесь граница между духовным и физическим воздействием перестает ощущаться, или, вернее, духовное есть продолжение физического, а не нечто совершенно другое. Музыка - это, конечно, и физическая реальность, потому что и громкость, и высотный спектр - измеримы. Но это, бесспорно, и язык: язык не в смысле перевода на словесные аналогии - это самое элементарное и примитивное, что можно себе представить. Это, несомненно, язык диктующий, но не поддающийся словесному пересказу. Все попытки пересказать музыку словами неизбежно ведут к пошлости, я абсолютно в этом убежден. Есть приближение к пересказу музыки словами тогда, когда каким-то образом воссоздается что-то, имеющее отношение к музыкальной сфере. Например, на меня всегда книги К. Свасьяна оказывают большое воздействие, особенно то, как он пишет о Моцарте. Кажется, что ты читаешь не описание музыки, а художественную литературу, но ты также испытываешь музыкальное ощущение. Вот это как раз тот род литературы о музыке, который не имеет вредного воздействия. Есть и другие примеры. Все, что написано о музыке в Докторе Фаустусе Томаса Манна, производит сильнейшее впечатление, - во всяком случае когда-то на меня производило. И это я никак не могу отнести к музыковедческим описаниям. Замечательные страницы есть у Гофмана, но он, правда, был композитором.

Теперь - о символическом плане в музыке, Я вижу по крайней мере два различных источника. Есть относительная символика, которая придает разное значение одним и тем же вещам. Скажем, для одной традиции - это одно, а для другой - нечто противоположное, как, например, белый и черный цвета для Европы и Китая. Подобные расхождения, наверное, есть и в трактовке музыкальных сигналов и их смысла. Так возникает относительная музыкальная символика. Но есть и символика, которая как бы объединяет внезапно все в принципе расходящееся. Такая символика предопределена характером звука. Например, резкий, громкий звук - это или некое природное, стихийное явление, или нечто, производящее страх и диктующее что-то тревожное в восприятии. Точно так же, как и нечто совсем иное, предопределяющее кайф в восприятии или что-то возвышенно-духовное, или просто успокоение. Причем символическая трактовка звучащих элементов обычно бывает более заметной в духовной музыке, - или же в том, что имеет отношение к сигналам (звонки, удары молотков). Или, например,

страшные мистические звуки у буддистов - все это как бы не у словная символика. Не знаю, абсолютная ли, но приближающаяся к абсолютной.

... А вот Фауст - тоже стремился к революционным преобразованиям - может быть, только внутри самого себя?

А. Ш. Кого ты имеешь в виду? Потому что Фаустов много.

- Я, конечно, имею в виду гетевского.

А. Ш. А я не касаюсь гетевского Фауста. Потому что Гете его идеализировал. А в Фаусте и с х о д н о м как раз и проявилась эта двойственность человеческого и дьявольского, с преобладанием дьявольского. Если взять всю историю Фауста, то становится очевидным, что человеческое в нем проявляется только тогда, когда он,- начиная понимать, куда все идет, -станет скорбеть, плакать и жаловаться. Последние дни он уже был человеком, понимавшим, что он натворил.

В Фаусте важно то, чем его фигуру нагрозило будущее: человечество нуждалось в идеальном образе, который вместил бы в себя всю неукротимую жажду узнавать, - и задним числом адресовало это Фаусту. Первоначальный же Фауст, конечно, занимался магией и любил путешествия, но любознательность не становилась для него такой жизненной идеей, какой она стала в гетевском Фаусте. Эта фигура в максимальной степени приближалась, но не достигала того, к чему само человеческое сознание шло. Вообще, Фауст - это как зеркало, отражавшее изменения, происходившие с человечеством за последние века. Ведь когда начинаешь оценивать события новейшей истории, начиная с Ренессанса, не совсем понимаешь, почему они происходят. Наиболее сильный пример - чудовищно быстрое дьявольское развитие, которое началось с Первой мировой войны, после 1914 года. Никаких предпосылок к этому до войны - не было!

А. Ш. Да! И вдруг весь этот чудовищный кошмар... Можно ссылаться, конечно, на русско-японскую войну. Но кто мог предположить, что из-за убийства австрийского эрцгерцога начнется кошмар, продолжающийся и по сей день. Создается впечатление, что всеми этими событиями нечто руководит,- ведь так просто, на общем миллиардном идиотизме это не может базироваться. Есть какие-то основания, которые от нас скрыты.

- Мы сейчас говорим об иррациональном - в истории, жизни, искусстве. Ты считаешь, что в твоей музыке преобладает иррациональное?

А. Ш. Хорошо, что ты задал этот вопрос,- быть может, я был неточен в определении. Есть иррациональное, которое сохраняет свою и н ф е р н а л ь н у ю иррациональность (например, на вопрос о начале первой мировой войны человечество никогда ответа не получит,- потому что этот ответ лежит не в политике, не в экономике, не в религии). Но есть иррациональность и другого сорта - иррациональность интуитивно угадываемая. Когда человек, не зная причины, знает ответы. Это то, что называется совестью человека: оценка им своих и чужих поступков. Иррациональное -это не то, что в н е разума, а то, что разумом не расшифровано.

- Тема Фауста в широком смысле - тема хождения по кругам сомнений и последующего возвращения - это ведь "тема" любого из последних твоих сочинений. Взять хотя бы Пер Гюнта...

А. Ш. Конечно. Тема Фауста не так всеобъемлюща для меня, как ты предположил. Конечно, я соприкасаюсь с этой темой в течение многих лет, в том

числе косвенно в таких сюжетах, как Пер Гюнт. Но я все же мало п р я м о касался этой темы. Сама по себе эта тема бесконечная и имеющая тысячи реализаций у разных людей. Она никогда не может быть исчерпана. У этой темы очень много пластов. Пластов времен, пластов содержания. Но для меня особенно важным было то, что я услышал об этой теме от священника, отца Николая, который ходит ко мне. Я впервые услышал мысль о том, что со смертью человека не кончается некий бесконечный моральный счет, который относится к его жизни. Не только в том смысле, что все хорошее, что он сделал, продолжает существовать в жизни других, хотя сам человек скончался. Но и все то плохое, что он сделал,- продолжает также существовать не только в плохом, которое развивается дальше. Оно может быть жизнью повернуто - и в хорошую сторону. И это может наступить гораздо позже, чем физическая смерть этого человека. Моральный счет по поводу каждого поступка и каждого слова содержит в себе надежду - не гарантию, а надежду, - на возможность спасения (если говорить с точки зрения религиозного человека) даже для такой фигуры, как Фауст. Разумеется, не мгновенного спасения, которое доступно человеку, не совершавшему таких невероятных ошибок и грехов.

Это было для меня совершенно неожиданно и ново. Я стал по-новому воспринимать фигуру Фауста: он перестал быть для меня заклеянным, окончательным и проклятым грешником. Потому что его судьба - не "его физического", но "его морального", продолжающего существовать,- не окончена и содержит в себе эту возможность, обусловленную тем, как люди будут относиться к нему и его посмертной судьбе.

- Значит, в свете этого, и музыка - в принципе - не обязательно должна находиться лишь в сфере святости, но и может отражать что-то греховное? Я спрашиваю это потому, что некоторые видят в твоей музыке воплощение чего-то греховного, несовместимого с религиозным чувством. Мы много говорили об этом, и ты всегда утверждал, что необходимо сконцентрироваться на зле, - тогда человек скорее будет способен понять и искоренить его.

А. Ш. Я думаю, что всю жизнь человек - с первого и до последнего мгновения - не может рассчитывать на то, что он очистился и может считать себя спасенным. Он всю жизнь должен бороться за свое спасение. Но это должно быть чем-то подлинным, связанным с соприкосновением с реальными опасностями, а не с чем-то демонстративно безопасным. Вот эта подлинность включает в себя ежесекундную новизну ситуации и новую опасность. Человек, всю жизнь ощущающий опасность за спиной и всю жизнь с ней борющийся, имеет, как мне кажется, больше шансов на преодоление опасности итоговой, чем человек, обманутый иллюзией, что он якобы очистился от опасности и продолжает образцово-показательно "доживать". Я не верю в такую образцово-показательную идеальную жизнь. Потому что, как только я в нее поверю, я потеряю критичность отношения к самому себе. И это - одно из искушений, которое человек сам себе ставит,- но он никогда не должен ему поддаться.

- Если бы ты писал церковную музыку, какой бы она была?

А. Ш. Когда я эпизодически писал ее в разных сочинениях, я делал это серьезно. Мне кажется, что в этом случае цитирование или псевдоцитирование, стилистически ограничивающее, есть обязательная вещь. Не потому, что это - лицемерная демонстрация твоей кротости, а потому, что по сути дела это означает,

что ты осознаешь необходимость моральных ограничений, которые ты сам себе должен ставить. Ты не имеешь права на очень многое, хотя ты и можешь себе представить это. Ты должен ежесекундно быть выше себя. И это мне напоминает тот старый пример с Толстым, когда речь шла о переправляющихся через реку. Для того чтобы причалить там, где нужно, надо грести выше, потому что все равно отнесет. Только стремясь выше, можно попасть туда, куда нужно.

- Ты никогда не думал о том, что подлинной музыкой, которую нужно писать, может быть только церковная музыка?

А. Ш. Нет, у меня этой мысли не возникало. Я думаю, что одно из искушений, которое ставится перед человеком, в этом и состоит.

- Владимир Мартынов, например, считает, что истинная, негреховная музыка — это музыка, написанная для церкви; эта точка зрения высказана им неоднократно и в том числе на страницах его книги об истории русского богослужебного пения.

А. Ш. Когда я слышу такое, я чувствую себя очень несовершенным. А вдруг то, что я считаю истинным, окажется ложным... Например, мне встретится ложный Иисус Христос. Я могу ошибиться.

Такая, как у Мартынова, точка зрения — защитная. Она дает защиту, потому что направлена в очень высокие сферы. Именно поэтому здесь есть много выходов: высота как бы служит защитой. Может быть, для него это приемлемый путь. Но для меня — нет. Я знаю, что Дьявол существует везде, и от него не отгородиться введением себя только во что-то чистое, он и там есть. Суть не в том, чтобы избегать этого в каком-то очищенном пространстве, а чтобы жить с этим и постоянно вступать в борьбу.

- Существует ли некий „дух времени“, который определяет облик эпохи, может быть, непонятный сегодня, но наверняка проясняющийся с течением времени?

А. Ш. Да, и это есть проявление некоей общей силы. В творчестве Баха и Брамса, как ни парадоксально, есть родство. Потому что они охвачены какой-то не в них лежащей мощной энергетической силой, каким-то общим потоком. Точно такое же существует и у писателей. В этом смысле есть общее, что сближает Кафку и Гессе, хотя они предельно разные.

- Ты как-то рассказывал о попытке гадания по Ицзину. Много лет занимаясь Фаустом, пробовал ли ты обращаться к каким-то оккультным системам? Приходилось ли тебе соприкасаться с каббалой?

А. Ш. Однажды - ни с того ни с сего, я получил в подарок от Луиджи Ноно книгу, соприкасающуюся с логикой каббалы. Автор - еврей, очень тонкий и интеллигентный человек - просто изложил свои совершенно свободные фантазии, которые носят каббалистический характер. В них есть фатальная, окончательная и бездушная замкнутость. Каббалистическая сфера напоминает мне психическое заболевание, суть которого заключается в нарастании, критическом нарастании негативных переживаний. И я очень боюсь в эту сферу углубляться. Это - область, которая содержит в себе возможность опасного пути.

Ты знаешь об анализе Дуэта Баха, выполненном Ульрихом Зигеле (есть такой немецкий музыковед)? Где-то в 1979 году я прочитал его статью, которую мне подарил Александр Гер. У Баха есть четыре дуэта, написанные для клавирина. Когда Зигеле анализировал второй Дуэт, он обратил внимание на то, что длительность фраз, если ее выразить в тактах, дает последовательность цифр,

совершенно необъяснимую, все время меняющуюся. Эта последовательность не укладывалась ни в какие известные прогрессии, и вместе с тем она была настолько изменчивой, что случайной быть не могла. Он долго мучился с расшифровкой, пока ему не пришлось в голову воспользоваться каббалистическим методом. Каббала использует тот факт, что в древнееврейском языке буквы и цифры выражаются одними и теми же знаками. А - один, Б - два и так далее. Зигеле перевел это на латинский язык и получил молитву, абсолютно точный текст молитвы! Известно, по Швейцеру, что вся интонационная структура Баха семантически предопределена, в ней запрято очень многое - мотивы Голгофы, восхождения, вздоха, стона... Но, оказалось, что и на этом уровне все проструктурировано! Сделав этот анализ, Зигеле остановился и решил больше никогда не пользоваться этим методом...

Возможность опасного пути подстерегает нас во многих случаях. Как-то я смотрел по телевидению передачу, посвященную дню Ивана Купалы. Меня довело до ужаса то, что там был показан заснятый на пленку сеанс гипноза. Чрезвычайно грубый и решительный молодой человек приводит в гипнотическое состояние десятки людей. Они плачут, пытаются что-то выразить. Это нагоняет какую-то чудовищную адовую тоску. Я как будто почувствовал нехорошие, дьявольские клыки...

Два интеллигентно и убедительно говорящих человека пытались доказать, что нет границы между добром и злом... Это такое манихейство, которое сразу выдает дьявольщину. Это - рука, протянутая в ту сторону. А я никак не хочу ее протягивать. Не примыкая ни к какому церковному благочестию и будучи вольнодумом, я чувствую, где эта граница!

- У тебя на полке стоит книга писаний Доктора Фауста. Читая ее, не испытываешь ли ты подобных ощущений?

А. Ш. Конечно, испытываю! Это как бы игра с тем самым миром. И я боюсь, что я могу потерять момент, когда это станет опасным - для меня! Все решения, которые я принимаю, прошли утверждение в гораздо более важной сфере. И я, сам того не ведая, принимаю уже сделанное решение. До сих пор меня это спасало и, как я надеюсь, привело ближе к истине. Но опасность продолжает оставаться...

- И в этом смысле, работа над Фаустом - это некий акт борьбы?

А. Ш. Получается так.

- Насколько я понимаю, Фауст - одно из самых главных твоих сочинений?

А. Ш. Это так и есть. Но вместе с тем работа над ним напоминает мне сюжет оперы Анри Пуссера Ваш Фауст - бесконечный процесс, который почти невозможно довести до конца. Работая над Фаустом, я поражаюсь, насколько, - не забываясь специально об этом стиле, - я его чувствую. Откуда я его чувствую? Я не знаю откуда! Почему не знаю! И это меня самого заставляет удивляться и подозревать, что я поддаюсь обучающему меня нечистому. Потому, что это опера о Фаусте.

- Но ведь нельзя же считать, что самим фактом писания этой оперы ты предаешь себя в руки нечистому?

А. Ш. Я понимаю. Критическое спорное положение остается. Тут волей-неволей я вступаю в негативный контакт - с миром, который всегда опасен. Он не бывает не опасен.

- Ты говорил о попытках писать рок-музыку в прошлом. Но ведь, кажется, в твоей опере Фауст должны быть какие-то сцены, связанные с рок-музыкой?

А. Ш. Я хочу, чтобы весь слой оперы, связанный с периодом купленного Фаустом у Дьявола счастья, двадцати четырех лет безобразного счастья, за которое потом надо платить, сопровождался нарастающим роковым характером музыки. Роковым - не в буквальном смысле: это должна быть музыка с использованием искажений и трансформаций звучания, свойственных року. Я пригласил своего сына Андрея помочь мне в этом.

- А гетевского Фауста не должно быть совсем?

А. Ш. Нет, Гете нет совсем. Все, что происходит, - это за триста лет до него. Народная книга появилась в 1587 году, за двести лет до Гете. Я не касаюсь и всех последующих Фаустов, - как будто бы их и нет вовсе. Нет и Маргариты, - ее имени нет в народной книге... Есть, правда, женские образы, которые встречаются и у Гете, например, Елена Прекрасная. Есть даже две Вальпургиевы ночи. Маргарита вообще появилась лишь у Гете. Он как бы чувствовал личную вину, сходную с виной Фауста. Биографы об этом иногда пишут полупредположительно - Вертер, Шарлотта - с этим что-то было связано в собственной жизни Гете, то, что продолжало работать в сознании.

Я вовсе не отношусь критично к тому, что сделал Гете. Но то, что было четыреста лет назад, я чувствую так, как будто я это прожил. Мебель, одежда того времени мне ближе, чем то, что было двести лет назад. Может быть, потому, что мои предки, переехавшие в Россию при Екатерине II, -- среды Гете не знали, а ту среду "Ур-Фауста" - знали... (Имеется в виду начало XVI века - время возникновения первых легенд ("Ур-Фауст") о докторе Фаусте (1480? -1540?).

- В твоей музыке есть нечто, что шокирует некоторых людей, — это слой банальной, шлягерной музыки, который ты используешь в ряде своих сочинений. Этот пласт ассоциируется с образами зла, дьявольщины — в скрытой, привлекательной и, главное, доступной форме. Это как бы э н т р о п и я, разрушительная тенденция, которая существует в мире. Я думаю, что на самом деле тебя интересует механизм связи добра и зла, созидания и разрушения. То, как проявляет себя зло.

А. Ш. Сегодня шлягерность и есть наиболее прямое в искусстве проявление зла. Причем зла в обобщенном смысле. Потому что зло имеет локальную окраску. Общим для любой локальности является стереотипизация мыслей, ощущений. Шлягерность — символ этой стереотипизации. Это -как консервы или таблетка с безошибочным действием: шлягер. И это и есть самое большое зло: паралич индивидуальности, уподобление всех всем. Причем шлягер является и продуктом, и причиной всего этого. Существует обратная связь между происхождением шлягера и влиянием его на порождение новых шлягеров, на дальнейшую стереотипизацию. Конечно, какая-то механическая положительность в шлягерах есть: под аэробика крутят шлягеры, и это, наверное, хорошо (крутить Баха было бы плохо). Но в принципе шлягер в развитии искусства — это символ зла.

Теперь о другом. Естественно, что зло должно привлекать. Оно должно быть приятным, соблазнительным, принимать облик чего-то легко вползающего в душу, комфортабельного, приятного, во всяком случае — увлекающего. Шлягер —

хорошая маска всякой чертовщины, способ влезть в душу. Поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность.

Изображение негативных эмоций — разорванная фактура, разорванные мелодические линии, которые выражают состояние несобранности, взвинченности, скачущие мысли,- это тоже, конечно, отображение некоего зла, но зла не абсолютного. Это — зло сломанного добра. Разорванная душа — она, может быть, и хорошая. Но она — разорвана, и от этого стала плохой. Выражение истеричности, нервозности, злобы — есть выражение болезни, а не причины. А вот шлягерность — ближе к причине. Это — зло, которое посылается как наваждение, как испытание. Бороться с ним очень трудно.

Ты говоришь о шлягерности в моей музыке. А я с удивлением это слушаю, потому что если я подсчитаю количество шлягеров в моих сочинениях и их хронометраж, то получится не так уж много. Но это -"торчит", потому что это — яркая «зараза».

Можно задать вопрос: «Ну, а почему не выражать добро?» Дело в том, что некосвенное, непосредственное выражение добра в музыке — это и есть самое трудное, а порой просто невозможное. Вспомним Фауст -симфонию Листа. Что в ней самое неинтересное? «Райский» финал — он постный и догматический. Но, может быть, Лист — особый композитор, склонный к сатанизму в музыке,- тот человек, который по-настоящему и ввел сатанизм в музыку.

Если вспомним, и в современной музыке позитивное не связано с наиболее яркими страницами. У Шостаковича, например, если взять Седьмую или Восьмую симфонии, относительно блеклые позитивные 1 страницы зло не перевешивают.

- А почему это происходит?

А. Ш. Видимо, за этим стоит что-то объективное. Другое дело: не связываться со злом, не делать его персонажем искусства, пытаться его избежать. Появилась, например, новая возможность приближаться к добру: всевозможная медитативная, протрационная музыка на обертонах, на длительном вхождении в статическое благозвучие. Это как будто «гарантирует» некое добро. Но у меня есть большое сомнение, не очередная ли это маска, и действительно ли это — подлинное решение проблемы, потому что негативная реальность все равно продолжает существовать. Можно как бы отвернуться, «уйти в монастырь». Но я для себя такой возможности не вижу. Не принимая породившую этот музыкальный материал реальность, я все-таки вынужден все время иметь с ней дело.

- Значит, сфера чистого добра — невозможна? Потому что оно не существует изолированно от самого человека — или в силу несовершенства самого человека? Я понимаю, что у Данте, например, Рай — тоже не самая интересная часть его Комедии.

А. Ш. Да, Чистилище интересней. Надо прежде всего отделить вопрос о добре и зле от того, как они выражаются в музыке. В литературе это, видимо, не требуется, потому что там все выражается словами и прямой мыслью. Но если композитор начнет сам анализировать себя во время работы, задумываться над тем, что он пишет «по добру», а что — «по злу», то он перестанет сочинять. При этом ведь часто бывает, что одно и то же имеет два лица (как, например, — в Третьем скрипичном концерте). Хотя добро и зло существуют как противоположные полюса и враждебные начала, они где-то сообщаются, и существует какая-то

единая их природа. Августин писал, что зло есть несовершенная степень добра. Конечно, в этом есть элемент манихейства и внутренней дуалистичности. Но я это могу понять. Я понимаю, когда в Докторе Фаустусе Томас Манн пишет о воображаемой оратории по Апокалипсису, где музыка праведников, входящих в Царствие Небесное, и адская музыка написаны одними и теми же нотами, — это как бы негатив и позитив. Для меня это важно как структурная необходимость: произведение искусства должно иметь структурное единство. Оно может выражаться по-разному, на разном уровне. Механически, с помощью серийной, например, или какой-то полифонической техники. Или же в более скрытом, амбивалентном виде, когда один и тот же материал поворачивается полярным образом, $i >$ Вообще, мне — не только для того, чтобы я мог сочинять музыку, но и для того, чтобы мог как-то существовать, — нужно исходить из того, что мир упорядочен, что духовный мир структурирован и формализован от природы, что в нем есть свои формулы и законы. Очень многое меня в этом убеждает, в том числе и события моей жизни, где многое «рифмуется», происходят какие-то репризы, или неизбежно следуют какие-то наказания за отклонения от того, что я должен делать. Когда я отклоняюсь от ощущения того, что должен делать, но действую по подсказанному мне совету или рациональной идее — делаю что-то, что противно вложенному в меня ощущению, — задуманное не получается, и еще следует наказание.

- Наказание чисто художественное?

А. Ш. Нет, чисто практическое. У меня ощущение, что кто-то меня постоянно «ведет» и при этом поощряет или бьет — какая-то сила, может быть, внеперсональная. Отсюда ощущение, что есть какой-то высший порядок. Все, что дисгармонизирует в этом мире, что чудовищно и необъяснимо, страшно, непонятно нам по смыслу, чего не мог понять Иван Карамазов, — тоже входит в этот порядок.

Свидетельством существования этого порядка являются такие необъяснимые для меня явления, когда порознь возникшие факты и явления искусства почему-то совпадают, как будто они возникли на основе единой формулы. Вспоминаю один случай в кино. Я должен был писать музыку к фильму Марлена Хуциева, где в начале фильма главный персонаж сидит и смотрит по телевидению авиационный парад. Очень красиво плывут планера... Был показ рабочего материала, и Хуциев решил подложить какую-то музыку, — это обычно благотворно влияет на реакцию, швы не так видны, и отснятый материал кажется лучше. Он взял первое попавшееся: первую часть Лунной сонаты Бетховена — банальнее нельзя себе ничего представить. И вот, когда это оказалось рядом, — произошло что-то удивительное: как будто одно было сделано для другого. Лунная соната как будто бы была написана под фильм Хуциева; я говорю не только о совпадении ритма и характера — совпали монтажные фразы, движения вверх и вниз — как в мультфильме! Было впечатление, что обе эти — независимые друг от друга — вещи были сделаны по одной структурной формуле, лишенной конкретного языка и наполнения. Значит, такие формулы где-то есть. Другой вопрос, что мы пытаемся рационально к ним приблизиться, пользоваться ими, понять их. Но наше сознание — не есть весь наш разум. Оно ведет нас на ложный путь. Лишь очень редко мы приходим к пониманию сознательным путем. Чаще мы приходим к правильному решению не через разум, а эмпирически, через ощущение, методом

проб и ошибок. И поэтому вся полоса с рационализацией техники, все, что происходило в шестидесятых годах, — исходило из ощущения этого структурного закона и попытки его понять, но не могло добиться успеха именно потому, что разуму настоящее понимание не открыто. Но то, что структурный закон в природе существует, — для меня несомненно.

- Иными словами, ты считаешь, что этот закон — иррационален?

А. Ш. Для меня вся жизнь есть непрерывное взаимодействие рационального, божественно предопределенного — и непрерывного потока иррационального, как бы еще не «проросшего», совершенно нового. А ко всему новому — приковано особое внимание Дьявола (я говорю о Дьяволе как об удобном обозначении всей этой сферы). Я убежден, что существует некая темная иррациональная сфера, которая более всего всегда обращена к новому. Все наиболее страшные, чудовищные события в истории человечества — связаны с новым. Это страшная французская революция, Октябрьская революция, все страшное, что связано с реакцией на Октябрьскую революцию в лице фашизма и с тем, что проросло из этого. Все это наиболее страшно обнаруживается в первом воплощении. Дьявол бросается на то, что им еще не испытано.

- Но ведь новое со временем становится старым? И тогда Дьявол отходит от этого?

А. Ш. Он как бы начинает интересоваться другим. Крестовые походы, инквизиция — все это было как бы извращением правды, а не ложью. Именно к этой сфере и обращен Дьявол: здесь заложены инерционные шаги, ведущие в пропасть.

- Инерционные? Но ведь сам по себе импульс к новому — это творческий импульс?

А. Ш. Всякий импульс к новому всегда и творческий, и реакционный. Его нельзя просто приветствовать как принцип нового и тем самым хорошего. Новое — это и хорошее, и плохое; каким оно станет — зависит от людей, которые возьмут это новое. Если бы ученые предвидели последствия изобретения атомной бомбы, они, возможно, не стали бы ее изобретать. Они не совсем понимали, что делают. Вся жизнь Андрея Сахарова — это бесконечная попытка преодолеть тот совершенно чудовищный грех, который он взял на себя. Ничто в истории не заканчивается и всегда может обрести неожиданную опасность.

Сейчас, например, я вижу большую опасность в компьютерном помешательстве...

- А какую: исчерпанность вариантов или их заведомую схематичность, хотя и тщательно запрятанную?

А. Ш. Опасность всегда одна и та же, и очень простая. Как только возникает что-то новое, появляется искушение всю историю пропустить через это. То есть смотреть на мир компьютерными глазами. И тогда весь мир неизбежно оказывается обрезанным, «компьютерным», а сам компьютер, который занимает свое и важное место в мире, вырастает до чего-то главного, единственного. Компьютер, который вытесняет весь мир. Точно так же, как мир мог бы быть вытеснен войной, политикой, наркотиками, водкой. Нечто становится в какой-то момент опасным заменителем всего мира, и это может привести к катастрофе.

- Я бы сказал, что в компьютере есть опасный момент формализации сознания. Когда я стал заниматься компьютером, я заметил, что мое сознание перестраивается и в большей степени начинает быть занятым служебными — сортирующими, оценивающими — функциями. Возможности компьютеров огромны, и они кажутся безграничными, а скорость компьютеров — более высокой, чем скорость работы человеческого мозга. Но и то, и другое, является иллюзией. Будучи удобным инструментом формализации, компьютер, к сожалению, часто придает самой мысли служебную направленность, как бы «перестраивая» мозг... Ты говоришь: новое привлекает Дьявола. Но что такое вообще новое? Откуда оно берется? Заложено ли оно в бесконечной (в отличие от компьютерной) памяти мира — или же это вообще ложное понятие, и нового не существует?

А. Ш. Вопрос о ложном и неложном новом для меня практически не существует. Ведь уже у Моисея была электрическая батарея. В Библии — кажется, в Видениях Иезекииля — описано нечто, где есть колесо, крутящееся во все стороны. Это нечто может мгновенно поворачиваться в любую сторону. То, чего в технике еще нет, — там уже описано. Библия в виде преданий и отголосков уже содержит свидетельства о знаниях, которые сейчас к нам возвращаются, а не в первый раз приходят. А следовательно, и не во второй. Это наше бесконечное проживание в кругу. С возвращениями и уходами.

Дьявол скорее всего понимает, что методика обращения со всем новым — не столь детализирована, как методика обращения с давно известным. Поэтому новое может привести к преувеличениям, и здесь можно «подшутить».

- Но где тогда выход?

А. Ш. Быть начеку. И относиться скептически к самому себе, к неокончательной человеческой своей сущности. Человек все время пытается дистанцироваться от самого себя. А дистанцируясь, попадает в опасность уподобить себя ложному ангелу... Избавляясь от опасности номер один, ты немедленно обрастаешь опасностями номер два и три.

- И все же: как определить тот резервуар, из которого человечество берет новые идеи? Существует ли новое — или это только попытка Дьявола поставить нас в ложное положение?

А. Ш. Я думаю, что у всего этого есть и другой, помимо связанного с Дьяволом, смысл. Существует накопление или уменьшение каких-то итоговых качеств. Вся жизнь — не моя личная и даже не наша за миллионы лет — имеет какой-то итоговый смысл, меняющийся итог. Я боюсь предполагать, но думаю, что дифференциация на Бога и Дьявола, на два мира, — не может в окончательном виде все выразить. Она лишь выражает нечто в том варианте, который нам, людям, понятен. Я думаю, что в отношении Бога и понимания его сущности мы впадаем в ту же ошибку, в которую впадаем относительно компьютера: абсолютизируем то или иное частное, превращая его в измеритель всего. И единственное, что дает нам правоту, — это нерациональное сознание, некая сущность, которая подправляет нас, говоря, хорошо или плохо мы поступаем. И мы — независимо от того, как мы поступаем, — сами знаем, в чем мы были правы, а в чем — неправы. Идеальный оценщик сидит в каждом из нас, и я думаю, что он сидит и в грешнике, и в святом. И это делает невозможным святого в абсолютном смысле, так же, как и грешника в

абсолютном смысле. Это свойство неизбежно присуще человеку как осколку или отражению общего. Причем отражением является не только человек, но и животный мир, и растительный мир. Многие указывают на существование и там сознания, на возможность контакта представителей разных уровней сознания. Контакт между человеком и растением возможен. Может быть, мы не нашли еще пути ко всем остальным сущностям. Может быть, есть контакт — только более далекий -и с воздухом, и с облаками, и с вещами, нас окружающими в комнате. Все это живет.